



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Heykel Anasanat Dalı**

**VİDEO PERFORMANS ALANINDA BEDENİN KULLANIMI**

**Candan Simay GÜRSEL**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

VİDEO PERFORMANS ALANINDA BEDENİN KULLANIMI

Candan Simay GÜRSEL

Yüksek Lisans Çalışması Raporu

Ankara, 2021

# VİDEO PERFORMANS ALANINDA BEDENİN KULLANIMI

**Danışman:** Prof. Ayşe Sibel Kedik

**Yazar:** Candan Simay Gürsel

## ÖZ

“Video Performans Alanında Bedenin Kullanımı” başlıklı rapor kapsamında beden kavramından hareketle “Performans” ve “Video Performans” ilişkisi irdelenmiştir. Bu ilişkinin ortak noktası olan beden kavramının geçmişten günümüze kadar olan süreç içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümler açıklanmaya çalışılmıştır. İlkel dönemlere kadar uzanan bu süreçte beden, sanatın ana konusu olarak var olmuştur. Sanatta bedenin kullanımı farklı biçimler ve farklı anlamlar içerse de her zaman kendisini var etmiş ve modernizmden sonrasına uzanan süreçte özellikle Performans Sanatıyla birlikte bedenini kullanarak mesele edindikleri konuları anlatmak, sorgulamak isteyen sanatçılar için beden, en temel ifade araçlarından biri haline gelmiştir. Videonun sanata sunduğu yeni üretim teknikleri sayesinde, video alanında üretim yapan sanatçılardan farklı olarak performans sanatçıları, Performans Sanatı ile Video Sanatının buluştuğu noktada Video Performans ile kendilerine yeni bir alan yaratmıştır. Video Performans alanında beden, görünmenin gösterilmesiyle birlikte kendisine yüklenen anlamları ve tanımları farklı bir boyutta sorgulanabilir hale getirmiştir. Böylece yüzyıllardır felsefe, sosyoloji, psikoloji, politika ve dinsel inançlar dâhilinde bir tartışma konusu olan ve Performans Sanatıyla birlikte doğrudan sanata dâhil olan beden, video teknolojisi ve bu teknolojinin sunduğu olanaklar sayesinde farklı üretim biçimleriyle yeniden ele alınmış ve sanatsal üretimlerinde bedenini kullanan sanatçılar için beden üzerinden düşünce üretme biçimlerinin çeşitlenmesine yol açmıştır.

Bu rapor kapsamında Video Performans aracılığıyla beden üzerinden düşünce üretme biçimleri sorgulanmış ve bu sorgulamalar kişisel çalışmalarla desteklenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Beden, performans, video, video performans, sanat.

# THE USE OF THE BODY IN THE FIELD OF VIDEO PERFORMANS

**Supervisor:** Prof. Ayşe Sibel Kedik

**Author:** Candan Simay Gürsel

## ABSTRACT

Within the scope of the report titled "The Use of the Body in the Field of Video Performance", the relationship between "Performance" and "Video Performance" was examined based on the concept of body. It has been tried to explain the changes and transformations that the concept of body, which is the common point of this relationship, has undergone in the process from past to present. In this process, which dates back to primitive times, the body has existed as the main subject of art. Although the use of the body in art has different forms and different meanings, it has always existed and in the process extending after modernism, the body has become one of the most basic means of expression for artists who want to express and question the subjects they have taken issue with, especially with Performance Art. Thanks to the new production techniques that video offers to art, performance artists, unlike artists who produce in the field of video, have created a new space for themselves with Video Performance at the point where Performance Art and Video Art meet. In the field of Video Performance, the body has made the meanings and definitions attributed to it questionable in a different dimension with the display of the unseen. Thus, the body, which has been a subject of discussion within the scope of philosophy, sociology, psychology, politics and religious beliefs for centuries and which is directly involved in art with Performance Art, has been reconsidered with different production forms thanks to video technology and the possibilities offered by this technology, and for artists who use their bodies in their artistic productions, it has led to the diversification of the ways of producing thoughts through the body.

Within the scope of this report, the ways of producing thoughts through the body were questioned through Video Performance and these inquiries were supported by personal studies.

**Keywords;** Body, performance, video, video performance, art.

## TEŞEKKÜR

Bu raporun yazılmasında bana güç vererek, anlayış ve sabır gösteren biricik danışmanım Prof. Ayşe Sibel Kedik'e

Savunma Sınavı Sayın Jüri Üyeleri Prof. Ferhat Kamil Satıcı ve Doç. Tansel Çeber'e

Yolumu ve inancımı ne zaman kaybetsem bana yol gösteren, benim sürecimi kendi süreçleri gibi benimseyen ve bana destek olan sevgili can dostlarım Akın Demiral ve Elif Tütem Aslan'a

Bu süreçte yeni sorgulama alanlarına kapı açan ve beni düşünmeye sevk eden sevgili arkadaşım Okan Ercan'a

Beni sabırla dinleyen ve güzel enerjileri ile bana enerji veren Derin Sevil Bodur'a

Her zaman yanımda olan sevgili aileme

Katkı ve destekleri için teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iii
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	iv
<b>GÖRSELLER DİZİNİ</b> .....	v
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE: BEDEN</b> .....	3
1.1. Düşünce Tarihinde Beden .....	3
1.1.1. Ruh-Beden Düalizmi.....	3
1.1.2. Maddi Beden.....	8
1.2. Sanatta Beden .....	10
<b>2. BÖLÜM: PERFORMANS SANATI</b> .....	21
2.1. Performans Sanatının Doğuşu ve Gelişimi .....	22
2.2. Performans Sanatı ve Beden .....	27
<b>3. BÖLÜM: VİDEO PERFORMANS</b> .....	39
3.1. Video Teknolojisinin Ortaya Çıkışı ve Sanata Yansıması .....	39
3.2. Video Performans ve Beden .....	44
<b>4. BÖLÜM: UYGULAMALAR</b> .....	54
<b>SONUÇ</b> .....	64
<b>KAYNAKLAR</b> .....	65
<b>ETİK BEYAN</b> .....	68
<b>YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	69
<b>THESIS ORIGINALLY REPORT</b> .....	70
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	71

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Hindistan ya da Nepal’de çekildiği düşünülen büyü töreni fotoğrafı.....	11
<b>Görsel 2.</b> M.Ö. 6 Bin. Kybele/Kibele.....	12
<b>Görsel 3.</b> Myron, M.Ö. 5.yy, Disk Atan Atlet/ Discobolus.....	13
<b>Görsel 4.</b> 11. yüzyılda Konstantinopolis'te fildişinden imal edilmiş dinî bir üç yapraklı tablet.....	14
<b>Görsel 5.</b> Michelangelo Buonarroti, 1499, Pieta.....	15
<b>Görsel 6.</b> Leonardo Da Vinci, 1492, Vitruvius Adamı/Vitruvius Man.....	16
<b>Görsel 7.</b> Michelangelo Caravaggio, 1607, Salome ile Baptist Aziz John’un Başı/ Salome with the Head of John the Baptist.....	17
<b>Görsel 8.</b> Edouard Manet, 1863, Kırdan Öğle Yemeği/ Le Déjeuner sur l'herbe.....	18
<b>Görsel 9.</b> Pablo Picasso, 1907, Avignonlu Kadınlar/ Les Demoiselles d'Avignon.....	19
<b>Görsel 10.</b> Sophie Taeuber Galerie Dada'nın açılış gecesinde, Marcel Janco'nun yaptığı mask ve muhtemelen Hans Arp'ın hazırladığı kostümlerle dans ederken.....	24
<b>Görsel 11.</b> Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken.....	25
<b>Görsel 12.</b> Carolee Schneemann, 1975, İçteki Tomar/Interior Scroll.....	29
<b>Görsel 13.</b> Yoko Ono, 1964, Kesik Parça/Cut Piece.....	31
<b>Görsel 14.</b> Marina Abramoviç, 1973, Ritim 10 /Rhythm 10.....	32
<b>Görsel 15.</b> Hermann Nitsch, 1984, 80. Aktion.....	34
<b>Görsel 16.</b> Marina Abramoviç, 1997, Balkan Baroque.....	35
<b>Görsel 17.</b> Vlasta Zanic, 2002, Maraschino Kirazı/Maraschino Cherries.....	36
<b>Görsel 18.</b> Tiffany Trendera, 2012, Vücut Kodu/Body Code.....	37
<b>Görsel 19.</b> Nam June Paik, 1974, TV Buda/ TV Buddha .....	42
<b>Görsel 20.</b> Martha Rosler, 1975, Mutfağın Semiyotiği/Semiotics of the Kitchen.....	46
<b>Görsel 21.</b> Annegret Soltau, 1986, Hamile Olmak/Schwanger Sein.....	48

<b>Görsel 22.</b> Marina Abramoviç, 1975, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı/Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful.....	49
<b>Görsel 23.</b> Ana Mendieta, 1973, Kan Terlemesi/Sweating Blood.....	50
<b>Görsel 24.</b> Vito Acconci, 1971, Su Yolları: 4 Tükürük Çalışması/Waterways: 4 Saliva Studies.....	51
<b>Görsel 25.</b> Apotropia, Apotropia, 2016, Echoes of a Forgotten Embrace.....	52
<b>Görsel 26.</b> Apotropia, Apotropia, 2021, Entelechia Obscura.....	53
<b>Görsel 27.</b> Candan Simay Gürsel, 2019, Kimlik/ID.....	55
<b>Görsel 28.</b> Candan Simay Gürsel, 2019, Kimlik II/ID II.....	56
<b>Görsel 29.</b> Candan Simay Gürsel, 2020, Ben ve Öteki/Me and The Other.....	58
<b>Görsel 30.</b> Candan Simay Gürsel, 2021, Tükürük/Saliva.....	59
<b>Görsel 31.</b> Candan Simay Gürsel, 2021, Katharsis/Katharsis.....	60
<b>Görsel 32.</b> Candan Simay Gürsel, 2021, Benlik/Ego.....	61
<b>Görsel 33.</b> Candan Simay Gürsel, 2021, Aybaşı/Menstruation.....	62
<b>Görsel 34.</b> Candan Simay Gürsel, 2021, Sadece Ben/Just Me.....	62



## GİRİŞ

Bedenin ne olduğuna yönelik tanımlar, yaşam gücü içeren somut bir varlık oluşu üzerinde temellense de, bedene yüklenen anlamlar kültürlerle ve inanç sistemlerine göre farklılık göstermekte ve tarihsel süreçte değişen dünya, doğa algısına göre şekillenip çok boyutlu bir içeriğe karşılık gelmektedir.

Doğası gereği merak eden, düşünen, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan bir varlık olarak insan, varoluşundan itibaren evrenin ve doğanın işleyişi karşısında kendi konumunu anlamaya çalışmıştır. İnsan doğayla, dünyayla mücadelesini sürdürürken hem bedeni hem de ruhu anlamlandırabilmek ve varoluşunun temellerini bulabilmek için çeşitli düşünce ve davranış biçimleri geliştirmiş, kendisini ve evreni farklı yollarla anlama çabası içinde olmuştur. Mitler, efsaneler, dinler vb çeşitli inanç sistemleri kuşkusuz bu yolda insanın en önemli eşlikçisidir. İnanç sistemlerinin hepsinin özünde ortak olan şey ise; bütün canlıların bedeninin doğada belirli bir yaşam döngüsü içerisinde var olabileceğine yönelik inanış ve bunun gerçekliğidir. Bütün canlılar doğar, büyür ve ölür. İnsanlığın varoluşa dair sorgulamaları bu noktada en çok merak edilen ve korkulan bir gerçekliğin etrafında döner: Ölüm...

Doğumu bir “mucize” olarak gören insan, büyümeyi ve ölümü hayatın döngüsü içerisinde doğal bir süreç olarak kabul eder. Fakat ölüm, her ne kadar doğal bir süreç gibi kabul görse de bilinmezliklerle dolu olduğu için her zaman en büyük soru işaretidir. İnsanın bilmediği şeye karşı merakı ve korkusu ölümden sonra yaşam inancı ile kendisini ortaya koymuştur. İnsan, bedene ve ruha ölümden sonra ne olduğunu daha çok inançlar dâhilinde açıklamaya çalışmış ve insanın bu çabası ölüm sonrası yaşam gibi düşünceleri beraberinde getiren inanç sistemlerini doğurmuştur. Öte yandan konuya var oluş ve yok oluş açısından yaklaşıldığında, bunun sadece inanç sistemlerini etkilemekle kalmayıp aynı zamanda felsefe, bilim gibi sistemler içerisinde de üzerine düşünülen ve araştırılan bir konu haline geldiği görülebilir.

Antik Yunan’da felsefinin bir konusu olan beden, yeni inanç sistemleriyle birlikte teolojinin de en önemli konularından biri haline gelmiş ve bir yandan bedenın sırları rasyonel yöntemlerle araştırılırken öte yandan inanç kaynaklı beden algısı düşünce sistemlerini de

etkisi altına almıştır. Rasyonel düşünce sisteminin gelişmesi kuşkusuz beden inancından bağımsız tek başına bir kavram olarak ele alınmasını ve felsefenin yanı sıra sosyoloji, politika vb alanlarda tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Zamanla gelişen teknoloji ve bilimsel buluşlar ışığında beden aynı zamanda keşfedilmesi gereken bir canlı organizma ve bilimin bir nesnesi olarak da algılanmaya başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler sanatı da etkilemiş ve sanat her dönemde değişen beden algısının adeta bir yansıması olmuştur. Günümüzde sadece kendi tarihinden değil farklı disiplinler ve alanlardan da beslenen sanatın bedeni ele alış biçimi elbette beden çok boyutlu bir kavram olarak tartışılmasını beraberinde getirmekte ve bedenin sadece temsili değil bizzat kullanılması sanat pratiğini etkilemektedir.

Sanatçıların bugün bedeni çok boyutlu bir kavram olarak ele almaları farklı disiplinlerle kurdukları ilişki kadar, esasında bedenin her dönemde kendi sınırlarının ötesine geçen bir anlama karşılık gelmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla tarihsel süreçte bedenin nasıl algılandığına ışık tutmak bugünü de anlamlandırmak açısından önemli olacaktır.

# 1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE: BEDEN

## 1.1. DÜŞÜNCE TARİHİNDE BEDEN

*Ölüm, insanoğluna sonsuzluk bahşeden bir aşkınlıktır,  
yaşamın anlamını belirleyen bir gizemdir,  
ortaklıklarla anlatılmaya çalışılan bir anlatılamayandı,  
konuşulmayacak bir gerçeklik olmasına  
karşın susulmayan bir gerçeklikti... (Sayın, 1992, s. 85).*

İnançların yaşam ve ölüm temelinde sorguladığı var oluş ve yok oluş kavramları, inanç sistemlerinin olduğu kadar felsefenin de en temel araştırma konularından biridir. İnsanın sonlu yani ölümlü bir varlık olması ve bu sonla birlikte bedeninin de varlığını/var olma durumunu yitirmesi, özellikle inanç temelinde var oluş ve yok oluş üzerinden yapılan tüm sorgulamaların ruh ve beden ikiliği/karşıtlığı üzerinden yürütülmesini kaçınılmaz kılmış, modern felsefenin etkisiyle bedeninin dünyevileşmesine kadar geçen uzun süreçte bedeninin tanımı hep ruh üzerinden yapılmıştır. Bu nedenle bedeninin ne olduğunu veya tarihsel süreçte nasıl kavrandığını anlayabilmek öncelikle beden-ruh düalizminin izini sürmeyi gerekli kılmaktadır.

### 1.1.1. Beden ve Ruh Düalizmi

Ruh ve madde arasındaki ilişkiyi, maddi bir varlık olan bedeninin sınırları ve döngüsü gibi meseleleri yoğun biçimde tartışan Antik Yunan kültürü ve felsefesinin bedene, ruha, var oluş ve yok oluş kavramlarına yaklaşımları düşünce tarihinde oldukça etkili olmuştur. Ancak öncesinde de, inanç temelli bir ruh-beden kavrayışının olması, beden ve ruh arasındaki ilişkinin felsefenin konusu olduğu kadar aynı zamanda inancın da konusu olduğunu göstermektedir.

Ruh, çeşitli inanç sistemlerinde hem bedene bağlı hem de bedenden bağımsız olarak konumlandırılmıştır. Bedenin somut bir varlık olması daha tanımlanabilir ve çözümlenebilir bir alan yaratırken, ruhun soyut ve belirsiz oluşu ruha dair tanımların ve anlamların çeşitlenmesine sebep olmuştur. Belirsizlik içeren ruh, kimi zaman mistik bir şekilde kimi

zaman teolojik bir eksenle ele alınsa da inançlar; ruh ile ilişkili olup, ruh üzerinden şekillenmiştir. Nitekim ilkel insanlardan bu yana ruh meselesinin inançları şekillendirecek kadar önemli bir konumda olması sadece ilkel dönemi değil kendisinden sonra gelen dönemleri de etkilemiştir. Antik Yunan’da felsefenin ortaya çıkışıyla ilkel insanlardan miras kalan ruh sorgulaması felsefede ruhun ne olduğu sorusunun tartışılmaya başlanmasına yol açmış ve ruhun inanç ekseninde olduğu kadar inançtan farklı bir düzeyde felsefenin temel meselelerinden birisi olarak ele alınmasına olanak sağlamıştır. Bu bilgiler ışığında, felsefe tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen Antik Yunan Dönemi düşünürlerinin görüşlerinden hareketle ilerlemek, gerek ruh kavramını anlamak gerekse ruhun beden ile olan ilişkisini tanımlamak açısından yol gösterici ve açıklayıcı olacaktır.

Ruh ve beden kavramlarına yönelik en önemli yazılı kaynak bu konuda ilk felsefi metinleri yazan Platon’un eserleridir. Fakat Platon’un görüşlerinde hocası olan Sokrates’in etkisi büyüktür. Sokrates, insanın bedeninin ve ruhunun bir bütünlük içerisinde olduğu, fakat asıl önemli olanın ruh olduğu, bedenin ise ruha hizmet eden bir araç olduğu görüşündedir (Kaya, 2013, s. 172). Sokrates’in düşünceleri, dünyevi olan ve dünyada yaşayan insana odaklı - yani öte dünya görüşünün dışında- ve insanın doğasının etik tarafına vurgu yapan bir ruh kavrayışı üzerinden şekillenirken, Platon’un ruha ilişkin düşünceleri daha çok “idealar dünyası” üzerinden temellenir.

Platon’un düşüncesinde ruh idealar dünyasından ayrılarak geldiği nesnel dünyasında bir bedene girer ve nesnel dünyasını duyu aracılığıyla anlamaya çalışır (Kaya, 2013, s. 174). Bedene konuk olan ruh, gerçekliğin yansıması olan dünyada bedene hapsolmuştür. Varlıkların özüne ilişkin bilgi idealar dünyasına ait olduğundan, ruhta hakikate ilişkin bilgi mevcuttur (Felsefe, 2019). Ne var ki beden sınırlıdır. Bu yüzden, bedenin sınırları içerisinde ruh hakikate erişemez, ancak bu bilgiyi anımsayabilir. Platon’un bu görüşünde ruhun ölümsüzlüğü; kendisini taşıyan, barındıran ve saklayan bedenin ölümünden sonra bile yaşamaya devam edeceği ve kendisine başka bir beden bulabileceği yönündedir (Paksüt’ten Aktaran Kaya, 2013, s. 174). Platon’un düşüncesine göre aklın, bilginin ruhta bulunmasından kaynaklı, ruh aşkın bir varlıktır. Beden sadece ruha hizmet eden, ruha boyun eğmek zorunda olan bir araçtır ve sınırları dâhilinde ancak ruhun hapisanesi, ruhun kabuğu ve ruhun engelleyicisi konumundadır. Bu yüzden Platon’un düşünce sisteminde ruh birincil plandayken, bedenin konumu aşağı ve ikincil planda kalır.

Antik Yunan'ın diğere önemli düşünürlerinden biri ve Platon'un öğrencisi olan Aristoteles ise Platon'un idealar dünyasıyla ilgili farklı bir yaklaşım ortaya koyar. Aristoteles, bilginin kaynağının idealar dünyasında olmadığı ve bilginin duyularla algılanabileceği/edinilebileceği görüşündedir (Kaya, 2014, s. 94). Ruhun ölümsüzlüğünü vurgulayan Platon'a nazaran Aristoteles'in bakış açısı; bedenın ölümünden sonra ruhun başka bir bedende var olamayacağı yönündedir. Çünkü her ruh kendine içkin olduğu gibi her beden de kendine içkindir. Nitekim, Aristoteles'in düşüncesine göre, "Bedenin bir aktivitesi olan ruh, bir forma sahip olmadan gelişemez." (Timurtkan, 2008, s. 3). Ruh maddeden veya bedenden ayrılınca, ruh da beden de ölür. Aristoteles'in görüşleri ruhun maddeden kopartılamayacağı, ancak bir bütünlük içerisinde var olabilecekleri yönündedir. Bu görüşler ışığında, her ne kadar bedenın ve ruhun bir bütünü oluşturduğu kanısı ortaya çıksa da, Platon'da olduğu gibi Aristoteles'te de bedene dair yorumlamalar ruh kavramı üzerinden gerçekleştirilir. Dolayısıyla beden, Sokrates ve Platon'un felsefesinde olduğu gibi salt bir kavram olarak ruhtan bağımsız tartışılmaz.

Antik Yunan'a özgü ruh-beden ayrımıyla ilgili görüşler daha sonraki çağlarda değişiklik gösterse de Orta Çağ'da olduğu gibi ruh ve beden ikiliği devam eder. Antik Yunan'ın çok tanrılı ve mitolojik inanç sistemi Orta Çağ'da yerini tek tanrılı inanç sistemlerine bırakmıştır<sup>1</sup>. Her ne kadar Orta Çağ, Antik Yunan'ın çok tanrılı inanç sistemine karşı bir inanç ve düşünce sistemi geliştirmiş olsa da özellikle ilk yazılı felsefi eserleri veren Platon'un ve onun öğrencisi olan Aristoteles'in görüşleri Orta Çağ felsefesinin de temelini oluşturmuş ve felsefe dinin himayesi altına girerek teoloji ile felsefe arasında yakın bir ilişki kurulmuştur. Orta Çağ'ın başlarında etkili olan filozof Plotinos'un felsefesiyle gelişen Yeni Platonculuk, Platon'un idealar evreninden yola çıkan fakat değişim ve dönüşüm geçirerek teolojik bir zemine oturtulmuş bir düşünce akımıdır. Varlıkların özünü oluşturanın Tanrı olduğu düşüncesiyle Plotinos'un felsefesinin temeli Tanrıya yükseliş amacı taşır. Her ne kadar değişim gösterse de, Platon'un ruhun ölümsüz olduğu düşüncesi Plotinos'ta da devam eder. Plotinos'un düşüncesine göre ruh tanrısaldir ve bedenın ölümlü oluşu Platon'un da söylediği gibi ruhu ancak sınırlandırır. Bundan dolayı ruha bu denli atfedilen değerler karşısında bedenın konumu değersizdir. Tanrı inancının hâkim olduğu bu dönemde yaradılış, yaradan olarak Tanrı'ya içkindir. Bundan dolayı felsefede var oluşa ve yok oluşa ilişkin

---

<sup>1</sup> Orta Çağ İslamiyet, Musevilik ve Hristiyanlığın ortaya çıktığı ve yayıldığı dönemdir. Fakat, Hristiyanlığın Batıda yayılmasından ve dünyayı daha çok etkilemesinden dolayı Orta Çağ daha çok Hristiyanlık ile ilişkilendirilir

konular Tanrı'dan bağımsız olarak ele alınamamıştır. Öte yandan tek tanrılı dinlerin ortak noktası olarak nihai gerçekliğin veya mutluluğun maddesel dünyada değil, öte dünyada olduğu inancı, maddi dünyanın hizmet ettiği her şeyin öte dünyada bir karşılığı ve sonucunun olacağı düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Nitekim bu her şeyin öte dünyada bir sonucu olacağı düşüncesi sona dair büyük bir kaygı oluşturmuş ve bu kaygı günah işlendiğinde günahlar karşısında alınacak cezaların korkusuna dönüşmüştür. Hristiyanlığın günahkâr olduğu düşünülen bedene yönelik bakış açısı bu korkuyla beslenmiş, Orta Çağ felsefesini de etkileyecek biçimde beden ruhun kalıbı veya ruhun hapisanesi olduğu inancını desteklemiştir. Dolayısıyla ruh, teolojik olarak Tanrıya yakın, öte dünyaya ait olandır, beden ise bu dünyaya ait olandır. Buysa ruhun inanç düzeyinde yüce ve aşkın, beden ise nesnel ve sıradan olduğu inancını hâkim kılmıştır<sup>2</sup>.

Orta Çağ'ın din merkezli düşünce yapısına karşın Rönesans döneminde ve Reform hareketlerinin ortaya çıkmasıyla din temelli düşünce sisteminde kırılmalar yaşanmaya ve Orta Çağ'ın dinsel otoriter yapısı zayıflamaya başlamıştır. Nitekim bu kırılmaların yansıması olarak felsefenin de teolojik zeminli yapısı sarsılmış ve felsefe, teolojiden bağımsızlaşmaya başlamıştır. Orta Çağ'da baskın olan inanç merkezli düşünce sisteminin aksine Rönesans'ın hümanizm anlayışı ile her şeyin merkezine insanı yerleştirmesi, Aydınlanma düşüncesinin de gelişmesine ön ayak olmuştur. Aydınlanma düşüncesi, Orta Çağ'ın din temelli, otoriter ve dayatmacı yapısından, geleneksel değişmez kabul edilen varsayımlarından, önyargılarından ve ideolojilerinden kurtulmayı hedefleyen ve Orta Çağ'ın miras bıraktığı her şeyi yıkıp aklı, bilimi ve özgür düşünceyi odağına alan yeni bir sistemi imler. Orta Çağ'ın ideal hayata bakış açısı, yaşayış ve düşünüş şekli öte dünya üzerinden kurulurken; Aydınlanma düşüncesi ile birlikte ideal hayata maddi dünyada erişebileceği görüşü hâkim olmaya başlamıştır. Aydınlanma dönemiyle ortaya çıkan değişimin sonucunda teoloji, felsefenin salt konusu olmaktan çıkmış, düşünce tarihi özgür bir felsefe yapma biçimine doğru evrilmiştir. Bunun neticesinde ortaya çıkan düşünce sistemi ise insan merkezli, öznen hareket eden bir felsefe biçimi olmuştur (Cevizci, 2017).

---

<sup>2</sup>Batı'da Hristiyanlık ile gelişen felsefe, Doğu'da İslam felsefesi olarak kendini gösterir. Doğu'da Aristoteles'in çevirileri yapılmış ve İslam felsefecileri, varlığa ilişkin sorgulamaları Aristoteles'in görüşlerinden hareketle İslamiyet'e ait bir felsefe biçimi geliştirmişlerdir.

İslam felsefesinin önemli isimlerinden biri olan İbn Sina ruh ve beden düalizmle ilgili olarak ruhu bedenden ayrı bir cevher olarak görmüş ve ruhu bedenden ayrılrsa dahi varlığını sürdüren bir yapı olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla İbn Sina, ruh ve beden düalizminde esas benliği oluşturanın ruh olduğunu savunmuştur (Cevizci, 2017).

Aydınlanmanın özneyi ve akılı merkeze alarak gelişen düşünce dünyasında filozof Rene Descartes, önemli bir yere sahiptir. Felsefenin ana tartışma konularından biri olan varlığın ne olduğu, keza “öz”ün ne olduğu sorusuna karşı Descartes, neredeyse her şeyden kuşku duyarak varlığı akıl üzerinden açıklamış ve ruh ile beden arasında net bir ayırım yapmıştır. Böylece neredeyse ilk çağdan beri süregelen ruh-beden tartışmaları, Descartes’ın felsefesinde yerini akıl-beden’e bırakmıştır. Keza Descartes’ın düşüncesine göre düşünen şey aynı zamanda akıldır, zihindir, ruhtur. Descartes, akıl-beden ikiliğini ise iki ayrı töz<sup>3</sup> olarak ele alır. Ona göre insanın özü düşünmektir ve insan doğası ruh ile beden bileşik varlığından oluşur (Atış, 2012, s. 122-123). Ancak bu bileşik yapıda ruh yönlendiren etkin bir varlıkken, beden yönlendirilen edilgen bir varlıktır (Aktaran Atış, 2012, s. 123). Bu sebeple bedeni ve ruhu ayrı töz olarak ele alsa da ruhu, akılı veya zihni bedenden üstün tutmuştur ve akıl ile ispat edilemeyen her şeyden kuşku duymuştur. Varlığın ispatı için akıl gerekliliktir<sup>4</sup>. Nitekim Descartes, bir özne inşa eder. Bu özne düşünen ve akılı ile kendisini ve diğer her şeyi ispatlayabilecek bir öznedir. Descartes’ın *Cogito Ergo Sum*’u yani *Düşünüyorum Öyleyse Varım* düşüncesi bu özneyi inşa edendir (Düzgün, 2018, s. 52). Dolayısıyla özne merkezli akıl üzerinden geliştirdiği felsefe ile Descartes’ın modern felsefenin temellerini attığı söylenebilir. Böylece mitolojik ve dinsel inanç temelli düşünce sistemlerinin yerini artık bilimsel düşünme biçimleri almış ve öncesinde ruhtan bağımsız düşünemeyen beden, Aydınlanma dönemiyle başlayan süreçte, dinin hegemonyasından çıkarak tek başına maddi bir varlık olarak algılanmaya başlanmıştır.

Ne var ki her ne kadar dinin hegemonyasından çıkıp maddesel varlığıyla ruhtan bağımsız kabul görse de bu kabul, bedenin iktidarın gözünde kontrol edilmesi gereken bir varlık olması nedeniyle üzerinde başka yollarla hegemonya kurulmasını engelleyememiştir. Dolayısıyla farklı hegemonya biçimleri sözkonusu olsa da özellikle modernizm ve sonrasına uzanan süreçte toplumun bir parçası olarak kuşatılan, kontrol edilen, baskılanan beden, yeni iktidar biçimlerinin nesnesi haline gelmiş ve ruh-beden düalizmi yerini çok boyutlu tartışmalara bırakmıştır.

---

<sup>3</sup> Türk Dil Kurumunun Güncel Sözlüğünde Töz; (Felsefede) “Değişenlerin özünde değişmeden kaldığı varsayılan idealist kavram, cevher” olarak tanımlanmaktadır (TDK. <https://sozluk.gov.tr/>).

<sup>4</sup> Descartes, en önemli eserlerinden biri olan *Kurallar, Meditasyonlar* (1998) adlı çalışmasında sadece kendisini değil Tanrı’yı dahi ispat etmek için akılı kullanır.

### 1.1.2 Maddi Beden

Aydınlanmanın modernleşme projesiyle başlayan düşünsel devrim, 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşen Fransız İhtilali ve 19. yüzyılı da kapsayan Sanayi Devrimiyle birlikte tüm dünyayı etkisi altına alarak geniş bir yankı uyandırmıştır. Fransız İhtilali ve Sanayi Devriminin gerçekleşmesiyle birlikte Avrupa'daki feodal yönetim biçimi değişmiş, ulus-devlet anlayışına geçilmiş ve milliyetçilik fikri oluşmuştur. Ulus-devletler, sadece devleti kapsayan politika, ekonomi vs. gibi sistemlerle ilgili olmasının yanı sıra ilerleyen yıllarda kültür üzerinden bireysel yaşama ve bireylerin hayatlarına tahakküm ederek beden üzerinde söz sahibi olmaya başlamıştır. Sanayi devrimi ile gelişen endüstri için işçi sınıfına ihtiyaç duyulması, iktidarın öldürmeden ziyade yaşama hakkı tanımaya başlamasının en önemli nedenidir. Foucault'a göre, idam cezasını meşrulaştıran iktidar, bireylerin en temel haklarından biri olan yaşama hakkı üzerinde kontrol sahibi olup öldürme gücünü kendinde bulurken, özellikle sanayi devrimiyle birlikte ulus devletler bedeni iş gücü ve kontrol edilmesi gereken varlıklar olarak görmeye başlamıştır. Dolayısıyla Foucault'nun da belirttiği üzere iktidar *ölüm üzerine hak, yaşam üzerine hâkimiyet* kurmuştur (2007, s. 99-104).

Modernizmin “daha iyi bir dünya düşü” aslında bedene yönelik bu algıyı çok da değiştirememiş ve beden tek başına inanç temelinde olmasa da kültürel, politik, sosyal, ekonomik boyutuyla yeni dünya düzeni içerisinde iktidar tarafından yeniden kurgulanmıştır. Nitekim, Foucault'ya göre özneye doğrudan ilişki kuran iktidar, bu ilişkiyi öznenin bedeni üzerinden gerçekleştirir<sup>5</sup> (Bingöl, 2019, s. 327). Bilimsel bilginin başlı başına bir güç kaynağı haline gelmesi, yeni iktidar anlayışının ve dolayısıyla iktidarın beden üzerindeki uygulamalarının da değişme uğramasına neden olmuştur (Bingöl, 2019, s. 332). “Bu değişimle beraber beden artık sadece bastırılmamakta ya da yalnızca kapatılmaya maruz kalmamaktadır. Bedenin çalışma koşulları ve ilkeleri, davranışları, arzuları ve zevkleri de modern bilimlerin doğrularınca yapılandırılmaktadır.” (Foucault'tan Aktaran Bingöl, 2019, s. 332).

Nitekim modernizmin daha iyiyi aramaya yönelik yankıları, toplumun kusursuzlaşmasına - ki toplumun bir parçası olan bireyin kusursuzlaşması demektir bu aynı zamanda- yönelik bir

---

<sup>5</sup> “Foucault, beden ve iktidar arasındaki bu ilişkilerin başlıca aktörleri olarak devleti, cezaevlerini, tıbbi, akıl hastanelerini ve hukuk disiplini işaret etmektedir” (Bingöl, 2019, s. 330-331).



inancı içerir. Bireyin kusursuzlaşması ise nesnel bir düzenin parçası olarak toplumların/iktidarın ona biçtiği rolleri kabul etmesi anlamına gelir. Endüstri ve teknolojinin gelişmesiyle kapitalist sistem içerisinde bireyin en önemli rolü topluma, üretime, iş gücüne vb katkı sağlamaktır. Bu düzende birey bir amaca hizmet ettiği sürece değer görmekte, onun haricinde bireysel yaşamının aslında bir değeri bulunmamaktadır. Bu aynı zamanda modernizmin, kapitalist sisteme uygun biçimde faydacı (Pragmatist) bir yaklaşımla bireyi nesnelleştirmesi, araçsallaştırması anlamına gelmektedir. Bireyi yalnızlaştıran, kendini ve bedenini kontrol altına alan, kapitalist sistemin çarkının bir aracı haline getiren bu yaklaşıma karşın, özellikle modernizmin tüm dünyayı etkisine aldığı 20. yüzyılda Varoluşçuluğun (Egzistansiyalizm) her bireyin kendine özgü varoluş durumunu sorgulaması, bireyin somut yaşantısına ve öznelliğine odaklanmak açısından önemlidir.

Varoluşçuluğun en önemli temsilcisi Jean-Paul Sartre, *dünyaya fırlatılmışlık* kavramından söz eder ve insanın dünyaya fırlatılmış olmasından dolayı özgür olduğunu, bu özgürlük içerisinde kendisini oluşturmakla yükümlü bulunduğunu ifade eder (1996, s. 8). Varoluşçu düşünürlerden biri olan Maurice Merleau-Ponty’de ise bu durum *tensel özne* kavramı ile açıklanır. Ponty beden kavramını merkeze alarak beden üzerinden tartışmalara olanak tanımıştır.

“Bedenli var oluş” durumunu ortaya koyan Ponty’e göre “İnsan aynı anda hem düşünen bedensel ben, hem de düşünen öznedir. Varlık hem düşünceden hem de bedenden oluşur. Düşünce hiçbir zaman bedenden kopmamıştır” (Akay, 2010, s. 42). Bundan dolayı kendi içerisinde hem özneliği, hem de kamusal bir alanı içermektedir. Öznellekle bahsedilmek istenen; her bir bireyin bedeninin kendine içkin olma durumudur. Öte yandan beden, bir dili olduğundan aynı zamanda kamusaldır. Çünkü: “Beden ile düşünmek, beden ile konuşmak ve beden ile iletişimde olmak, insan varoluşunu açımlayan tensel-özne’nin açılımıdır.” (Acikders). Bu yüzden “Beden, dünyada olmanın, dünya ile iletişim kurmanın bir aracıdır” (Direk, 2003, s. 47). Felsefede süregelen ruh-beden/akıl-beden tartışmalarında bu zamana kadar olan süreçte beden konum olarak geri planda kalırken, Ponty’nin felsefesinde salt bir kavram olarak ortaya çıkar.

Tarihsel süreçte Platon’dan Descartes’a, Foucault’dan Ponty’ye beden üzerinden geliştirilen düşünce biçimleri bedene yüklenen anlamların da çoğalmasına neden olmuştur. Nitekim

beden sadece felsefede tartışılan bir konu olmaktan çıkıp; biyolojik, sosyolojik, antropolojik, politik, psikolojik vb alanlarda da tartışma konusu haline gelmiş ve iktidarın beden üzerinde kurduğu tahakküme karşı çıkan sesler daha da güçlü yükselmeye başlamıştır. Özellikle Amerika’da birinci dalgası kölelik karşıtı hareketlerle birlikte ortaya çıkan feminist hareket bu anlamda önemlidir. İktidarın bedenler üzerinden hak ve söylemler geliştirmesine, bedeni köleleştirmesine, cinsiyetçiliğe ve her türlü kategorize etme biçimine karşı çıkan Feminizm sadece kadını değil, insanı ve bedenini özgürleştirme yolunda önemli bir harekettir. Bedenin özgürleşmesi için verilen mücadele ise aynı zamanda bir savaş alanını imler: Savaşlara ve insan hakları ihlallerine karşı protesto ve ayaklanmalar, feminist özgürleşme hareketleri, öğrenci isyanları, işçi isyanları vb

Tüm bunlar aslında tarihsel süreçte bedeni kuşatan baskıları ve ona yüklenen anlamları da açığa çıkarmaktadır. Felsefenin, dinin, politikanın, psikolojinin, antropolojinin, sosyolojinin, tıp biliminin vb. konusu olan bedene yüklenen anlamlar, zamanla ırk, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik, kültür, iktidar vb. kavramlar eşliğinde tartışılmaya başlanmış ve günümüz beden kavrayışı tüm bu tartışmalarla birlikte şekillenmiştir. Kuşkusuz bedenin tartışıldığı ve ele alındığı bir başka önemli alan ise sanat alanıdır.

## **1.2. SANATTA BEDEN**

Sanat tarihinde farklı biçimler ve farklı anlamlarla her zaman gündemde olan beden, sanatın en temel ifade araçlarından biridir. Sanatçıların kimi zaman uyumlu olmaya çalıştığı kimi zamansa ötesine geçmek için mücadele ettiği gerçeklik arayışında beden, asırlardır sanatın ana konusu olmuş ve bazen sanatın nesnesi bazense öznesi olarak sanat eserine dönüşürken hem kendi tarihine hem de sanat tarihine ayna tutmuştur. Neredeyse modernizmin ikinci yarısına kadar hep dönemin sanat anlayışını ve beden algısını yansıtacak biçimde temsil edilen beden, 1950’li yıllardan itibaren yanı sıra eylemselliği ile de sanat eserine dönüşmüş ve bedenin kendisi bir sanat eseri olarak tüm yerleşik değerlere ve modernizmin “yüce estetiği”ne başkaldırıcı biçimde sanatın bizzat malzemesi haline gelmiştir.

Tarihsel süreçte nasıl ki bedene yönelik algı değişim ve dönüşüm geçirmişse, sanatın tarihinde de bedene yüklenen anlamlar; inanç, kültür, toplumsal ve düşünsel dönüşümler

ekseninde şekillenmiş ve farklılaşmıştır. Bedene yüklenen bu anlamların değişim ve dönüşüm sürecini anlayabilmek için ilkel insandan günümüze kadar olan sürecin izini sürmek gerekir.

İlkel insanların bedenle ilişkisi doğa ile kurdukları ilişkiye endeksli gelişmiş ve belli inançlar dâhilinde sanatı (gerçekleştirdikleri ritüelleri vb.) da daha çok bilgiyi gelecek kuşaklara aktarmak (mağara resimleri, av sahneleri vb.) ve doğa güçlerinden korunmak, arınmak için aracı olarak kullanmışlardır<sup>6</sup>. İlkel insanların büyüye olan inancı ve ritüel törenlerinin yanı sıra korunma, arınma amacıyla -örneğin, ruhların yaşayan bir varlığı ele geçirmesinden korunma- İlkel insanların bedenlerine sürdükleri boyalar aslında bedene müdahalenin ilk izleri olarak gösterilebilir (Görsel 1). Bedenlerine yaptıkları çeşitli müdahalelerle aynı zamanda kendi bedenlerini bir totem nesnesi haline getiren ilkel insanlar, böylece onu adeta birer sanat nesnesi konumuna da taşımışlardır. Kültürden kültüre farklılık gösterse de beden, ilkel insanlar için hem önemli bir araç hem de bir amaç olmuştur (İnce, 2019, s. 5). Bedene yapılan bu türden müdahaleler hem bir kimlik, hem de bir kültürün/inancın göstergesi olmasının yanı sıra insanın bedeniyle kurduğu bir ilişki biçimi olarak özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bedenini kullanan sanatçılar için de önemli bir kaynak oluşturmuştur.



**Görsel 1.** Hindistan ya da Nepal’de çekildiği düşünülen büyü töreni fotoğrafı.

İndigodergisi. Erişim: 02.06.2020. <https://indigodergisi.com/2014/09/primitif-ilkel-sanat/>

<sup>6</sup> *İlkel* insan doğayı, hayatı ve çevresini anlamak için çeşitli inançlar geliştirmiş ve bedenini de bu inançlar dâhilinde algılamış/algılamaya çalışmış ve kullanmıştır. Dolayısıyla ilkel insanların sanat ile olan ilk teması da inançları ekseninde şekillenmiştir. Adnan Turani’nin *Dünya Sanat Tarihi* adlı çalışmasında bahsettiği üzere; “Primitif halklar daima insanüstü kuvvetlere bağlı olarak yaşarlar. Bu yüzden sanatları da büyü ve dinleriyle tayin edilmektedir. Kısacası primitif sanat, bu iki etkenin, yani büyü ve dinin hizmetindedir. Bu nedenle sanat, ana köklerini büyü ve din kültürü içine salmış ve oradan beslenmiştir” (2010, s. 39).

İlkel insanların bedene bakışı yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte değişime uğramış; toprakla kurdukları ilişki kendi bedenlerine müdahale etmek yerine onları kilden heykelcikler yapmaya yönelmiş ve bu heykelcikler tıpkı *Kybele/Kibele* heykelciğinde olduğu gibi bereket, bolluk ve doğurganlığın simgesi olarak bir totem nesnesi haline gelmiştir (Görsel 2). Doğanın can verme, yeşertme gibi özelliklerini kadınla eş tutan, doğurganlığı ve bereketi kadın bedeni üzerinden simgeleyen bu heykeller, iri ve abartılı formları ile hem döneminin beden algısını hem de doğaya karşı bakış açısını tasvir etmektedir.



**Görsel 2.** M.Ö. 6 Bin. Kybele/Kibele.

İnformadik. Erişim:01.08.2020. <http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrıca-kybele.html>

Zamanla doğayla eş tutulan tanrıça heykelleri, yerini çok tanrılı inanç sistemiyle birlikte savaş, zafer, kanun anlatıcısı ve kutsal şehir sembollerine dönüşen heykellere bırakmış ve birer propaganda aracı olarak da kullanılan bu heykeller Antik Yunan'da olduğu gibi Tanrılara ve Tanrıçalara ithafen yapılan tapınaklarda yerlerini almışlardır (Huntürk, 2016, s. 13). Tanrılar ve Tanrıçalar tıpkı insanlar gibi tasvir edilmiş ve bu tasvirlerde insan bedeni tanrısal bir ima ile ele alınmıştır.

Antik Yunan'da tartışılan “güzel” kavramı sanatına da yansımış ve bu güzellik algısıyla heykeltıraşlar, insan bedenini idealleştirirken gerek oran-orantıyla gerek form ile bedeni mükemmelere yakın tasvir etme arayışına girmişlerdir. İdeal güzellik arayışının sonucu;

ağırlık, hareket, biçim, içerik yönünden ideal güzelliğin yansıtılmasına ve hatta en ideal, en güzel, en atletik vb. beden tasvirlerinin yapılmasına neden olmuştur. Klasik Döneme ait Milo Venüsü kadının ideal güzelliğini betimlerken disk atan atlet heykeli ise ideal erkek vücudunu yansıtmakta ve erkek atletlerin aynı zamanda nasıl tanrısallaştırıldığını göstermektedir (Görsel 3).



**Görsel 3.** Myron, M.Ö. 5.yy, Disk Atan Atlet/ Discobolus.

Hattihitit. Erişim: 02.06.2020 <http://hattihitit.blogcu.com/discobolus-disk-atan-atlet/13846630>

Antik Yunan'dan miras kalan değerler ve estetik algısı Ortaçağ'da değişime uğramış, Antik Yunan'ın ideal güzellik düşüncesi yerini dinsel öğretilerle öteki dünya düşüncesi üzerinden şekillenen bir sanat anlayışına bırakmıştır. Genelde İncil'deki sahnelerden hareketle kutsal olarak kabul gören kişilerin tasvirlerinin yapıldığı Ortaçağ sanatı, okuma-yazma bilmeyenler için Hristiyanlığı yaymada bir araç olarak kullanılmış ve özellikle kutsal sayılan İsa'nın bedeni üzerinden bir katharsis yaşatılmıştır.

İsa, farklı biçimlerde betimlense de kuşkusuz bu noktada Orta Çağ'ın ideolojisini yansıtan en önemli tasvir çarpmıha gerilen İsa'dır. İsa'nın bedeni bu tasvirlerde acı çeken bir bedene

dönüşmüştür. Beden artık sadece kendi ‘suçları’ için değil insanlığın suçları için de kefarete ödeyen bir bedendir. Bu beden ahiret inancının dünyadaki yansımasıdır<sup>7</sup> (Görsel 4).



**Görsel 4.** 11. yüzyılda Konstantinopolis'te fildişinden imal edilmiş dinî bir üç yapraklı tablet.  
Wikiwand. Erişim:02.06.2020. [https://www.wikiwand.com/tr/Bizans\\_ikonoklazm%C4%B1](https://www.wikiwand.com/tr/Bizans_ikonoklazm%C4%B1)

Her ne kadar dinsel konuları işlemeye devam etse de Rönesans, Antik Yunan değerlerinin ve estetiğinin geri dönüşüyle bedeni kutsallığın ötesinde ele alıp anatomik çözümlemelere önem vermiştir. Örneğin; Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni'nin *Pieta* adlı eseri, tıpkı Ortaçağ'da olduğu gibi çarmıhtan indirilen İsa'nın ölü bedenini tutan Meryem'i konu almaktadır (Görsel 5). Meryem'in ölüm karşısındaki sükûtu ve İsa'nın ölü bedeninin ağırlığını gözler önüne seren Michelangelo'nun bu eseri, iki insanın bedeninin ve bu bedenlerin birbiriyle ilişkisinin ele alınışı açısından ilahi gücün temsili yerine daha çok insana vurgu yapar gibidir.

<sup>7</sup> İsa'nın bedeni bu noktada önemlidir. Çünkü, Hıristiyan inancına dayanan *Kudas* ayininde olduğu üzere İsa'nın eti ekmek ve kanı şarap ile özleştirilir ve günahlardan arınma İsa'nın bedeni üzerinden gerçekleştirilir. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adlı kitabında İsa'nın kutsal bedeni olarak sayılan ekmek ve şarabın çiğneme-yutma eylemiyle İsa'nın bedenini katletme arzusundan söze eder böylece insanların kendi günahkâr bedenlerini içselleştirilmesini belirtir (Kristeva, 2018, s. 148-149). Kısaca insanlar günahkâr olma durumunu ve günahkârlıktan arınmayı İsa'nın bedeni üzerinden kurgularlar.





**Görsel 5.** Michelangelo Buonarroti ,1499, Pietà.

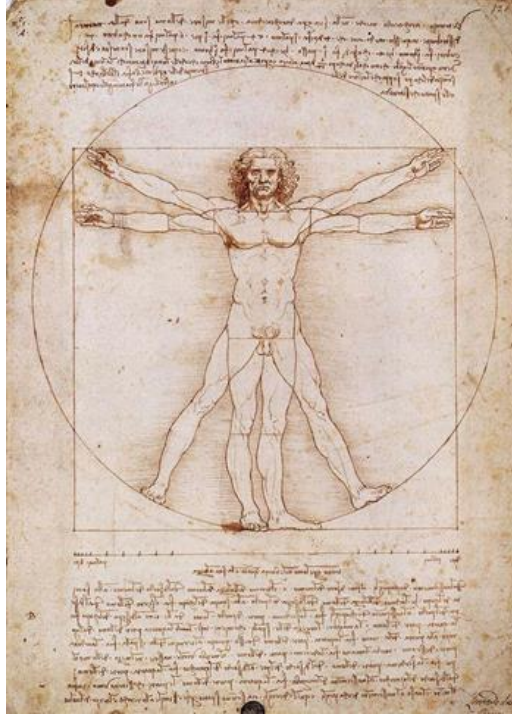
Sanatinöyküsü. Erişim:02.06.2020. <http://www.sanatinoykusu.com/destinations/michelangelonun-imzasinin-yer-aldigi-tek-heykel-pieta-vatikan-st-pietro-bazilikasi/>

Rönesans'ın hümanizm düşüncesinin insanı öncelemesi maddi dünyadaki insan bedeninin önem kazanmasına yol açmış ve bilim ile sanatın birbirine yaklaşmasıyla sanatçılar kadvralar üzerinden anatomik incelemeler yapmaya başlamıştır. Özellikle 14. yüzyılda tıp bilimindeki gelişmeler eşliğinde başlayan otopsi çalışmaları ve Rönesans'la birlikte söz konusu olan anatomik araştırmalar bedenini dini söylemlerin dışında maddi bir yapı olarak algılanmasının yolunu açmıştır. Böylece beden, incelenebilir hale gelmiş, bedenini dokunulmazlığına ilişkin tabular yıkılmaya başlamıştır. Keza sanatçıların insan anatomisine duyulan ve bedeni çözümlenmeye dayanan yoğun ilgisi, bedenini yüzeysel ve görünen taraflarından öte iç yapısını ve işleyişini de keşfetme arzusu barındırmıştır.

Sanatçılar enformasyon arayışlarında kadvralara başvuruyorlardı. Gözleriyle bedenini içine nüfuz ettikleri gibi aynı zamanda –tıpkı anatomi bilginleri gibi- elleriyle de yokluyorlardı kanlı bedenleri. Gerçek bedenlerin iç kısımlarını, deriyle iskelet arasında kalan her şeyi hem görsel hem de dokunsal yollarla inceliyorlardı (Leppert, 2017, s. 204).

Böylelikle sanatçılar, insan bedenini görünenden öte görünmeyen kısımlarını da inceleyerek bütün fizyolojik yapısını anlamaya çalışmıştır. Rönesans sanatçılarının bedene dair incelemeleri sadece sanat ile değil, bilim ile birlikte de şekillenmiştir (İnce, 2019, s. 38). Rönesans dönemi sanatçısı ve aynı zamanda bilim insanı olarak tanınan Leonardo Da Vinci, özellikle kadvralar üzerinden yaptığı araştırmalar ve çalışmalarla insan anatomisini incelemiş ve incelediği bedenlerin eskizlerini yaparak insan bedenini bütün yapısını çözümlenmeye çalışmıştır. Da Vinci'nin kadvra çizimlerinin yanı sıra *Vitruvius Man* adlı

eseri de, insan bedeninin oranlarını ve bedenün uzam içerisindeki ilişkisini gözler önüne sermesiyle bedenün bilimsel olarak ele alınışına bir örnektir (Görsel 6).



**Görsel 6.** Leonardo Da Vinci, 1492, Vitruvius Adamı/Vitruvius Man.  
Piyada. Erişim:02.06.2020. <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami>

Rönesans'ın dengeli, ölçülü ve sadelik içeren sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Barok sanatı, Rönesans'ın her şeyin merkezine insanı alan yaklaşımına karşın, insanı doğanın bir parçası olarak görmüştür (İnce, 2019, s. 50). Işık-gölge kullanımındaki ustalığıyla bilinen ve oldukça dramatik bir hava içerisinde eserler üreten Michelangelo Merisi Da Caravaggio'nun eserlerine bakıldığında, dinsel konuların insanileştirildiği –kutsal kişilerin veya azizlerin halktan biri gibi betimlendiği- görülür. Öte yandan katledilen beden imgeleri bedene uygulanan şiddetin bir göstergesidir. Richard Leppert, bu durumla ilgili Theodore Gericault'un eserlerini incelerken; “Öfkenin estetiği; bir şeyler söyleyen güzellik” diye bahseder ve ölümün ya da parçalanmış bedenlerin yarattığı estetiğe vurgu yapar (2017, s. 231). Caravaggio'nun eserlerine de bu açıdan bakmak yanlış olmaz. Bütün bir beden imgesi ile parçalanmış beden imgesi arasına ölüm yerleştirilmiştir<sup>8</sup>. Özellikle

<sup>8</sup> Caravaggio'da olduğu gibi katledilen beden imgeleri sanatın tarihi içerisinde oldukça fazla yer alır. Bu kurban imgelerinin temelleri Orta Çağ'a kadar dayandırılabilir. Leppert'in *Sanatta Anlamın Görüntüsü* adlı kitabında bahsettiği üzere; “Resmin bir kurbanlar repertuarı olması en nihayetinde kutsal kurbanın, yani çarmıha gerilen İsa'nın görsel tarihine dayanır. Haksız yere cezalandırılan tüm öbür bedenler, doğrudan doğruya olmasa bile kültürel olarak İsa'nın cezalandırılmış bedeninin türevleridir.” (2017, s. 167). Nitekim bu cezalandırılan beden veya katledilen beden imgeleri bir yandan da bedene



Caravaggio'nun *Salome with The Head of John the Baptist* adlı eserinde görüldüğü üzere vaftizci John'un kafasının kesilmesi, bu konuda çarpıcı bir örnektir (Görsel 7). Bu çalışma, bir yandan bütünlüklü beden ile parçalanmış beden arasındaki ilişkiyi gözler önüne sererken, diğer yandan yaşamın ve ölümün gerçekliğini de vurgular.



**Görsel 7.** Michelangelo Caravaggio, 1607, Salome ile Baptist Aziz John'un Başı/ Salome with the Head of John the Baptist..

İstanbulsanatevi. Erişim:02.06.2020. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c/caravaggio-michelangelo/michelangelo-caravaggio-salome-ile-baptist-aziz-johnun-basi-4210/>

Denilebilir ki Rönesans döneminin Barok döneme miras bıraktığı anatomi çalışmaları ve bu çalışmalar ile ortaya çıkan bedenin parçalanma durumu ve bilgisi, -Caravaggio'da olduğu gibi ölüm teması ya da şiddet ve cinayet hikâyesi içermese de- kendinden sonraki dönemlere etki etmiştir. Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar olan süreçte Romantizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm gibi sanat akımlarında beden farklı imalar ile ele alınmış ve sanat sosyolojik, politik vb. konuları kendi içerisine dâhil etmeye başlamıştır. Öte yandan beden acının ve ölümün dışavurumu olduğu kadar sanat tarihinde en çok da kadın bedeni üzerinden bir arzu nesnesi olarak betimlenmiştir. John Berger'in *Görme Biçimleri* adlı kitabında bahsettiği üzere bunun nedeni her şeyin erkekler için üretilmiş olmasıdır. Nitekim;

---

uygulanan şiddetin göstergesidir. Çünkü şiddet, bir nevi gücün sembolüdür. "Ne kadar çok şiddet uygularsa, kişinin iktidarı bir o kadar güçlenir" (Han, 2017, s. 22).

Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibi görünmelidir. Resimdeki vücutların nüleşmesi onun içindir. Ama o, tanımlı gereği bir yabancıdır -giysileri üstünde olan birisidir (2009, s. 54).

Bedenin dışılık üzerinden inşa edilmesi aynı zamanda onun sosyo-politik inşası anlamına da gelir. Gerçekçilikten İzlenimciliğe geçişteki önemli sanatçılardan biri olan Edouard Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı eseri sanat tarihinde bir arzu nesnesine dönüştürülen kadın bedeninin meydan okuyuşuna verilebilecek ilk örneklerdendir (Görsel 8). Manet'nin bu eserinde, dönemin giyim kuşam tarzıyla oldukça modern bir şekilde resmedilen erkek figürlerin yanında kadın figürü çıplak resmedilmiştir. Fakat bir arzu nesnesi olarak resmedilen kadın figürü, nesneleştirildiğinin farkındadır ve kendisini izleyenlere meydan okurcasına bakışlarını izleyiciye çevirmiştir. Bu durumda kadının bedeni bilinçli bir bedendir; izlendiğinin farkında olan izleyen bedendir. Öte yandan henüz deformasyona uğramamıştır ve bütünlüğünü korumaktadır.



**Görsel 8.** Edouard Manet, 1863, Kırda Öğle Yemeği/ Le Déjeuner sur l'herbe.

Pivada. Erişim:03.06.2020. <https://www.pivada.com/edouard-manet-kirda-ogle-yemeği>

Doğacı sanat anlayışında, dolayısıyla bedenin doğasında köklü bir değişim yaratan Kübizm bütünlüğünün deforme edilip bedenin parçalanması ve parçaların yeniden inşası açısından sanat tarihinde adeta bir dönüm noktasıdır. Bedeni geometrik bir şekilde parçalayan Kübizmle birlikte sanat artık sadece görüneni değil, tek bir bakış açısı yerine birçok bakış açısıyla görünmeyeni de göstermeye başlamıştır. Kübizm akımının önemli isimlerinden biri

olan Pablo Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar* adlı çalışması beden biçiminin bozumuna, parçalanması ve yeniden inşasına verilebilecek ilk örneklerdendir (Görsel 9).



**Görsel 9.** Pablo Picasso, 1907, Avignonlu Kadınlar/ Les Demoiselles d'Avignon.

Pivada. Erişim: 09.08.2020. <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar>

Böylece Kübizmle birlikte bütünlüklü beden anlayışı değişmiş ve tıpkı nesnenin parçalanması gibi beden de parçalanabilir, deforme edilebilir, yeniden inşa edilebilir ve yorumlanabilir hale gelmiştir.

Modernizmin değiştirici/dönüştürücü etkisiyle gerek teknik, gerekse ifade düzeyinde olmak üzere başlayan bu dönüşüm, giderek beden sanatta ele alınmış biçiminin alışlagelen yöntemlerle bağlarının kopmasına yol açmıştır. Başlangıçta büyük ölçüde dinsel normlara göre anlamlandırılan ve daha çok felsefenin konusu olan insan bedeninin modernleşme süreciyle birlikte sosyolojinin, psikolojinin, antropolojinin konusu haline gelmesi ve çok boyutlu içeriğiyle tartışılmaya başlanması modern sanat akımları üzerinde etkili olmuş, dolayısıyla Antik Yunan'da güzellik ilkeleri dâhilinde idealize edilen, Orta Çağ'da İsa ile birlikte acı çeken, Rönesans'ın bilimsel ve sanatsal gelişmeleri eşliğinde evrenselleşen beden, modern sanat akımlarının birbirinden farklı tavır ve anlatım biçimleriyle yeniden yorumlanmıştır.

Öte yandan modern hayatın etkisiyle “Toplumsal yapıda ve kültürel değerlerde ortaya çıkan değişimler, bedenin görünümüne ilişkin algılara da” yansımış ve giderek daha çok görünür olmaya başlayan beden, modern toplumlarda “üzerinde her türlü faaliyetin yürütüleceği bir proje olarak” görülmeye başlanmıştır (Timurturkan, 2013, s. 238). Buysa Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi modern toplumlarda bedenin ruhun yerini almasına yol açmış ve “Bedenin etrafı sağlık, perhiz, tedavi, arzu gibi söylemlerce kuşatılmış, çeşitli emirleri yerine getiren bir nesneye dönüşmüştür...” (Baudrillard, 2008, 163). Dolayısıyla ruhun denetimi bedenin dış görünüşünün denetimine evrilmiş ve tüketim kültürüyle birlikte “bir proje, bir taslak olarak ele alınarak yeniden yapılandırılmaya” çalışılan beden şekillendirilebilecek, dönüştürülebilecek, değiştirilebilecek, yeniden yapılandırılabilir bir tüketim nesnesine dönüşmüştür (Timurturkan, 2013, s. 238). Tüm bunlar aslında bedeni denetim altına almaya ya da üzerindeki denetimi kaybetmemeye yönelik yeni türden bir iktidar kurma biçimidir. Modern toplumlarda beden üzerinde iktidar kurulmasını ve denetimini sağlayan pek çok araç mevcuttur. “Tıp, eğitim, siyaset, din, hukuk, medya gibi birçok kurum birbiriyle işbirliği içinde bedenleri şekillendiren söylemleri üretmekte, bedenle ilgili formları yönlendirmektedir” (Timurturkan, 2013, s. 238). Modernizmden sonrasına uzanan süreçte iktidarın beden söylemine karşı ırk, cinsiyet, sosyal sınıf, kimlik vb odaklı toplumsal hareketler, giderek uzmanlık alanları arasındaki sınırları yıkan sanatçıları da etkisinde bırakmış ve bedeni temsil etmek yerine beden odaklı yeni sanat hareketleri söz konusu olmuştur. Bu hareketlerden en önemlisi kuşkusuz sanatın tarihsel sürecinde “hep bir şekilde temsil edilen” bedeni doğrudan sanatın öznesi kılan Performans Sanatı’dır.

## 2. BÖLÜM: PERFORMANS SANATI

*Performans sanatı kısaca dünya nereye  
dönerse dönsün, artık oradaydı.  
En akışkan ve devingen sanat biçimi olarak  
beslendiği zemin, başından beri aynı  
kalmıştı; estetize edilmemiş yaşam (Gürcan,  
2015, s. 45).*

Performans sanatı, 1960'larda ortaya çıkan ve günümüz sanatını da etkileyen bir sanat yapma biçimidir. Klasik sanat yapma biçimini yıkıma uğratan Performans Sanatı; 'o an', 'anın içerisinde' gerçekleştirilen eylemlerdir ve fotoğraf, video gibi teknolojik araçlarla belgelenip kayıt altına alınır. Sanatçı tarafından çoğunlukla izleyici karşısında gerçekleştirilen bu eylemler, an içerisinde 'o an'da, 'orada' icra edildiğinden tekrarı söz konusu değildir ve izleyiciyle birlikte gerçekleştirilen bir eylem olarak izleyiciden bağımsız kendisini var edemez. İzleyici burada hem performansın bir parçası hem de tanıklık edenidir. Bu yüzden performans sanatında sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici-ilişkisi bir bütünlük içinde var olabilir. Performansın izleyicileri dâhil eden yapısı bir anlamda sanatı organikleştirir. Bu organik yapısıyla performans kendi etki alanını genişletir. Çünkü performansı gerçekleştiren sanatçılar için farklı deneyim alanları sunduğu kadar izleyiciler için de yeni deneyim alanları yaratır. Sanat tarihinde-hep bir şekilde temsil edilen beden; ilk kez Performans Sanatıyla birlikte bizatihi sanat eserinin kendisi olur. Performans, bedenin salt varlığı dâhilinde sanatsal üretimleri gerçekleştirmede önemli bir rol oynayarak bedenin sınırlarını zorlar ve anlamını çoğaltır. Bu noktada beden, performans sanatıyla birlikte alışlagelen 'resim' ve 'heykel'in ötesinde başka türden bir anlatım-üretim pratiği sunar. Bu bağlamda önemli bir kırılma yaratan ve bedenin sanatta kullanımını açısından bir dönüm noktası olan Performans Sanatının geçmişteki izini sürmek hem performansın 'ne' olduğunu hem de doğasını anlamak için gereklidir.

## 2.1. PERFORMANS SANATI'NIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Performans Sanatı'nın kökleri 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Fütürizm, Dada gibi avangart sanat hareketlerine dayanmaktadır. Bu hareketlerin doğuşunda 20. yüzyılda yaşanan bazı önemli gelişmeler etkindir; I. Dünya Savaşı, gelişen teknoloji ve yenilikler, endüstriyalizm gibi... Bu etkenler toplumların sosyolojik, kültürel yapılarını şekillendirirken, sanatı da etkilemiş ve gelenekleri yıkan öncü sanat hareketleriyle sanatta ileriye dönük köklü dönüşümler söz konusu olmuştur.

1909 yılında *Le Figaro* gazetesinde kaleme aldığı bir manifesto ile Filippo Marinetti, Fütürizmin 20. yüzyılın başlıca sanat akımlarından biri olarak hayata geçirilmesine öncülük etmiştir (Antmen, 2008, s. 65). Marinetti, manifestosunda özetle geçmişin reddinden, hızdan, hareketten, şiddet ve makineden, gençlik ve endüstrinin gelişiminden bahseder. Bu söylemleriyle anti-gelenekselci bir yaklaşım içinde 'geleceği' önceleyen Marinetti, geleneksel olanı yıkıma uğratıp geleceğin imlemesi olarak karşısına hızı, hareketi ve devinimi koymuştur. Fütürizm, Batı'dan miras kalan üretim pratiklerine karşı eleştirel bir tutum ortaya sermiştir. Sanat üretiminin yanında özellikle manifestoları ile de manifesto geleneğine öncülük eden Fütürizm, performans sanatının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Marvin Carlson'un *Performans Eleştirel Bir Giriş* adlı kitabında belirttiği üzere;

Fütüristlerin harekete ve değişime dönük ilgisi onları durağan sanat yapıtlarından uzaklaştırmış, ressamı ve heykeltıraşı bile performans sanatçılarına dönüştüren, üründense sürece yönlendiren modern sanatsal eğilimin belirmesini sağlayan önemli bir itici güç olmuştur (2013, s. 139).

Fütürizm'in böyle bir itici güç sergilemesinin nedeni olarak resim ve heykelin ötesinde yeni bir ifade yöntemi araması ve bu yöndeki deneysel yaklaşımları gösterilebilir. Fütürist Akşamlar kuşkusuz bu anlamda önemli gösteriler için uygun ortamlardır. Polisin de eksik olmadığı "Fütürist Akşamlar", sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir" (Antmen, 2008, s. 69). Çoğu zaman izleyiciyi işin içine dâhil eden, izleyici ile etkileşime geçen bu performanslar, sanatçıların sokağa çıkması, doğrudan halkla karşılaşması açısından önemlidir (Antmen, 2008, s. 69). Fütürizm gelecek tasvirini hız, devinim gibi kavramlar ile ilişkilendirirken, gelenekselin her türlü sınırlandırmalarından bağımsızlaşmayı amaçlar. 1913 tarihli "Varyete Tiyatrosu" manifestosu bunun bir örneği olarak gösterilebilir.

Marinetti bu manifestosunda psikolojiye karşı *Fisicofollia* olarak adlandırdığı “Bedensel Delilik”ten bahseder (Carlson, 2013, s. 139-140). Geleneksel tiyatrunun psikoloji ile kurduğu ilişkiye karşı çıkararak bedeni ve beden hareketlerini ön plana çıkarır.

Çoğu fütürist performans, kısa performans materyallerinden parçalarla üretilmiş sekanslarla –skeçler, akrobasi numaraları, mekanik, ışık gösterisi, ses efektleri, devinim ve nesnelerin hızlı gösterimi- varyete formatı izler (Carlson, 2013, s. 140).

Varyete formatında sunulan fütürist performanslarda izleyici aktif bir tarafa çekilerek işin içine dâhil edilir. Fakat, bu performansların izleyici ile kurduğu ilişki gerek sözel gerek fiziksel olmasıyla kışkırtıcı, provoke edici niteliktedir. Nitekim Fütürizm’in manifestolarında görüldüğü üzere politik tutumunun sanatsal ifadeye dönüşmesi daha çok performanslar aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Performans Sanatı’nın gelişimine katkı sağlayan bir başka hareket ise Dada hareketidir. Dada, I. Dünya Savaşı devam ederken ilk olarak İsviçre’de kendini gösteren bir sanat hareketidir. Savaşın yarattığı yıkıma ve etkilerine tepki mahiyetinde ortaya çıkan Dada, sadece savaşa değil, aynı zamanda sanata, sanatın alınıp satılabilir bir meta olmasına ve sanatın burjuvazi, akademi vb kurumlarla olan ilişkisine de tepki göstermiştir. Dada hareketinin böyle bir tepki gösterme nedeni ise “sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir” (Antmen, 2008, s. 124). Savaşın insan aklının bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşüncesinde olan Dada, akıl-dışı görüşüne yönelmiştir ve böylece her şeye bir anlam katmanı oluşturan insan aklının karşısına anlamsızlık-anlamsızlaştırma görüşünü savunmuştur. Dada, sanatın olağan yapısına karşı yeni bir sanat anlayışı getirmeyi amaçlamıştır. Fakat bu yeni sanat anlayışı, yeni kavramlar veya yeni üretim biçimleri olarak değil; geleneksel, akademik olan sanat anlayışına ve sanat üretimlerine karşı sunulmuş bir karşı anlayıştır. Kimi zaman absürt olarak nitelendirilen üretim biçimlerinde doğaçlamaya yer veren Dada’nın bu yaklaşımı sanatta kırılma yaratmıştır. Bu yaklaşım da ilerleyen yıllarda kendini gösterecek olan Performans Sanatı’nın oluşumuna ve gelişimine katkı sağlamıştır.

(...) Dada olayı, başka bir gerçeği daha ortaya çıkarıyordu; gösterilerin ve öteki olayların kendileri de sanat olabilirlerdi. Sanat terimi burada kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır (Lynton, 2015, s. 127).



Dada'nın yarattığı bu etki sanatın sunulduğu mekanları da etkileyip genişleterek, anlatım-üretim pratiğine yönelik yeni bir kırılma noktası yaratmıştır. Sophie Teauber'in Galeri Dada'nın açılışında gerçekleştirdiği dans gösterisi bu duruma örnek gösterilebilir. Teauber, geleneksel dans kuramlarını yıkıma uğratarak, dansı kendi performatif alanının dışına taşımış ve dans ile bedenini bir ifade aracı haline dönüştürmüştür (Görsel 10). Teauber, beden hareketlerini kısıtlayacak nitelikte giydiği kostüm ile bir yandan kendisini kimliksizleştirirken diğer yandan primitif bir ritüeli imler. Olağan dans öğretilerinin aksine doğaçlama ve içgüdüsel olarak gerçekleştirilen bu dans performansı, anlatı ve anlamdan bağımsızlaştırılarak, salt bir şekilde beden hareketlerine yoğunlaşır. Bedenin ve beden hareketlerinin izleyicilere sunulduğu bu performansta; "Beden, keşfeden ve keşfedilendi"r (Gürcan, 2015, s. 19).



**Görsel 10.** Sophie Taeuber, 1917, Galeri Dada'nın açılış gecesinde, Marcel Janco'nun yaptığı mask ve muhtemelen Hans Arp'ın hazırladığı kostümlerle dans ederken.

E-skop. Erişim: 20.10.2020. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-galeri-dada/2855>



Dansın bedene içkin olma durumu; bedeni, bedenın parçalarını ve bedenın hareketını salt biçimde sunmasına olanak tanır. Eylem, bedenın kendisinde can bulur. Çünkü “Beden, iletilebilirliğin bir aracıdır” (Soykan, 2020, s. 290).

Fütürizm ve Dada'nın bedeni de dahil ederek eylem ve süreci sanatın üretim metoduna dönüştürmesi kuşkusuz sanatın sınırlarını genişletmiş ve öncü hareketlerin açtığı yolda sanat alanında yaşanan tüm değişimler sanatçıların üretimlerini daha farklı bir boyuta taşımıştır. Bu duruma örnek olarak Soyut Dışavurumcu akım içerisinde anılan Jackson Pollock gösterilebilir.

Pollock, tuval bezleri üzere alışlagelmiş fırça uygulamalarının dışında boyayı damlatarak, fırlatarak gerçekleştirdiği resimler ile *action painting* (*happening art*) denilen eylem ve hareketin ön plana çıktığı çalışmalar üretmiştir (Görsel 11). Norbert Lynton'nın *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında bahsettiği üzere;

Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil edilen şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu (2015, s. 230).



Görsel 11. Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken.

Pinterest. Erişim: 23.10.2020. <https://tr.pinterest.com/pin/65654107046695512/>

Pollock, bedeninin hareketleri doğrultusunda gerçekleştirdiği sanatsal üretimleriyle eylemi önelemiştir. Pollock'un performansa dönüştürdüğü bu çalışmalarında beden, sanatın bir konusu olarak "temsil edilen şey" değil, aynı zamanda sanatın bir aracı, bir malzemesidir. Nitekim bu noktadan sonra sanatçı, sanatçının-bedeni, beden, sanat yapıtı ilişkisi geri dönülmez bir şekilde değişim göstermiştir.

Sanatsal üretimde eylemin ön plana çıkma durumunu *Happeningler*, farklı bir boyuta taşımıştır. Sadece eylemin sunulmasının yanı sıra izleyiciyi de işin içine dâhil eden *Happeningler*, sanatı gösteriye dönüştürmüştür. "Toplumun izleyici ve çoğu zaman yönlendirici olduğu bu dil, sanatın devrimiydi. İzleyici aynı zamanda üretici konumuna geçiyordu" (Gürcan, 2015, s. 31). *Happeningler* ile birlikte sanat, galerilerden git gide bağımsızlaşarak sokaklara inmeye başlamıştır. Bu durumda sanatın izleyici ile olan temasındaki sınırlar bulanıklaşırken, sanat ile yaşam arasındaki mesafe de yakınlaşmaya başlamıştır. Böylece sanatsal üretimin, hem sanatçının bedeniyle hem de izleyicinin bedeniyle bütünleşik hale gelmesi sanat yapma pratiklerinin değişime uğramasına yol açmıştır. Bu noktada en önemli değişim kuşkusuz sanatçının bedeni ve gerçekleştirdiği eylemin sanat eserine dönüşmesidir. Beden, geçmiş dönemlerde 'temsil', 'sembol' olarak somut bir sanat eserinin parçası iken *Happening*le birlikte hem sanatın öznesi hem de sanatın nesnesi konumuna taşınmıştır. Tüm bu değişim ve dönüşümler, sanatın sınırlarını zorlamış ve belli bir kesime hitap etmek yerine her kesimden insana ulaşabilir ve ulaşılabilir hale gelmesine yol açmıştır. Özellikle 1950 ve sonrası sanatın yaşam ile olan ilişkisi derinleşmiş ve bu durum sanat hareketlerinin çeşitlenmesine olanak tanımıştır. Postmodern çağın da bir getirisi olan yeni sanat yapma biçimleri/ yolları, sanatın disiplinler arası bir alana dönüşmesini sağlamıştır. Nitekim tarihsel olarak bakıldığında bu dönemde ortaya çıkan birbirine yakın sanat hareketlerini kategorize etmek bile güçleşmiştir. Performans Sanatı ilk zamanlarda Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilmiş sonrasında ise birçok hareketin içerisinde uygulanmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, "Beden Sanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sittüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2008, s. 219).

Disiplinler arası özelliğiyle farklı başlıklar altında gündeme gelen ve farklı akımlar dahilinde uygulanan Performans Sanatının tüm başlıklardan ve akımlardan bağımsız kendi başına bir tür olarak kabul edilmesi ve kendisine ait bir alan yaratmasında en önemli unsur kuşkusuz beden ile kurmuş olduğu ilişki ve bedeni incelemesidir. Çünkü performans ve beden birbirinden bağımsız düşünülemez. Burada varoluşsal bir ilişki söz konusudur. Gerek sanatçının bedeni, gerekse bir başkasının ya da izleyicinin bedeni bir bütün halindedir ve birbirinin tamamlayıcısıdır.

## **2.2. PERFORMANS SANATI VE BEDEN**

Performansın üretim ve anlatım aracı bedendir. Çünkü olay, durum, deneyim, eylem vs. Performans Sanatında beden aracılığıyla aktarılır. Bu aktarım sanatçı ve izleyiciye farklı türden bir deneyim alanı sunarken, öte yandan kimi performanslar tedirgin edebilecek kadar sınırları zorlayabilir. Her iki durumda da Performans Sanatı alışlagelen sanat yapıtlarında sunulan estetik ve hazzın ötesinde yaşamın kendisini yansıtır. Bu noktada sanat ile yaşam arasındaki sınırlar bulanıklaşır; yaşam sanattan beslendiği gibi sanat da yaşamdan beslenir. Dolayısıyla toplumsal olaylar, siyasal ayrışmalar, kültürel farklılıklar, cinsiyetçilik vb. gibi yaşamdan kaynaklanan her türlü temanın, bedene uygulanan şiddetin ve baskının performans sanatında sanatsal üretilere konu olması kaçınılmazdır. Nitekim ötekileştiren, tahakküm altına alan, kontrol eden, sınırlandıran bütün mekanizmalar açık veya örtük şekilde bedene uygulanan şiddetin göstergesidir. Bundan dolayı insanı ve bedenini çeşitli biçimlerde ayırtıran veya ötekileştirilen her türlü etkene karşı Performans Sanatı bir başkaldırı/tepki olarak bedenin kendisini ortaya koyar. Bu başkaldırı, gerek iktidar gerekse otorite tarafından beden üzerinden gerçekleştirilen ve bedeni etkisine alan durumları imlediği için Performans Sanatı aynı zamanda “politikayla en çok dirsek teması olan sanat biçimi” olarak kendini gösterir (Gürcan, 2015, s. 36). Gürcan’ın da ifade ettiği gibi “Her zaman isyan derecesinde olmayan bu başkaldırı, kimi zaman sadece izleyiciye gösteren bir role” bürünür ve “Performansın böyle bir gerekliliği veya görevi olmasa da tarihsel görünümü, onun ne’liğine, başkaldırısı” ekler: “Tarihe, politikaya, yaşama ya da her şeye ve hiç bir şeye...” (Gürcan, 2015, s. 36).

Performansın politik yapısını en etkili şekilde gözler önüne seren sanatçılar arasında feminist sanatçılar yer almıştır ve bu sanatçılar performans sanatının varlığına ve gelişimine önemli katkılar sağlamışlardır. Performansın başkaldıran yapısı 1960-1970’li yıllarda feminist sanatçılar için önemli bir alan yaratmıştır. Bundan dolayı feminist sanatçılar mesele edindikleri, söylemek istedikleri, karşı duruşlarını sergileyebildikleri en rahat alan olan performansa yönelmişler; kadının cinsiyeti nedeniyle ayrımcılığa maruz kalmasına, cinselliğinin ve kimliğinin baskılanmasına karşı bir duruş sergilemişlerdir (Demiral, 2020, s. 29). Burada bahsedilen cinsiyet, kimlik, cinsellik vb. kavramlar bedenın kendisine dairdir. Bedene uygulanan her türlü baskıya ve ötekileştirmeye karşı çıkan feminist sanatçılar, performansla birlikte söylemlerini yine kendi bedenleri üzerinden anlatmışlar ve performansın doğrudan izleyiciye temas eden dilini kullanıp ırk, cinsiyet, cinsellik üzerinden *eril* yapının kurguladığı ve baskıladığı dünya düzenine ve mekanizmalara karşı özgürlük ve özgürleşme düşüncesini güçlü biçimde savunmuşlardır.

Kadın bedeninin ‘özel alan’a erkek bedeninin ‘kamusal alan’a ait olduğu ve dolayısıyla kadının var olması gerektiği düşünülen özel alanlara kapatıldığı, baskılandığı bir sistemde, kadına ve kadın bedenine yönelik her türlü şiddete karşı çıkan feminist sanatçılar, kadın bedenini sosyolojik, psikolojik ve elbette politik olarak ele almışlardır.

1970’li yıllardaki feminist hareketin en önemli söylemi “kişisel olanın politik olduğu” vurgusudur (Donovan, 2014:266). Bu demektir ki feminist hareket, kadın özgürlüğünün toplumsal ve siyasal bir çerçeveden koparılamayacağı zemininde yol almaktadır. Kişisel olana yapılan gönderme özel olan, siyasal olana yapılan gönderme ise kamusal olan olarak ele alınmıştır (Alp, 2014, s. 342).

Hem özel alana hem de kamusal alana gönderme yapan önemli feminist sanatçılardan biri Carolee Schneemann’dır. Sözkonusu *Eril* sistemin sanat alanındaki baskı mekanizmalarına yönelik eleştiride bulunan Schneemann, *Interior Scroll* adlı performansında kendi bedenini kullanarak kadın bedeninin ait olduğu alanı veya ait olması düşünülen alanı sorgulamıştır (Görsel 12).



**Görsel 12.** Carolee Schneemann, 1975, İçteki Tomar/Interior Scroll.

Quizlet. Erişim: 28.10.2020. <https://quizlet.com/369297765/arth-314-2-flash-cards/>

Bu performansında Schneemann, bedeninden (vajinasından) çıkardığı tomar halindeki kâğıt parçasından okuduğu metinde *Cezanne*'dan kadınmış gibi bahsederek sanatın *eril* sistemine gönderme yapmıştır. Öte yandan vajinanın doğurganlığı sembolize etmesiyle Schneemann, aynı zamanda kadın sanatçıların kendi kendilerini doğurmaları gerektiğini vurgulamıştır (Gürcan, 2015, s. 60).

Feminist sanatçıların 1960'lı yıllarda özellikle performansa yönelmesinin ardında, bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir tarihinin olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenmek dürtüsü yatar. Performans yapan sanatçı, bu açıdan, kadın bedenine/kimliğine yönelik belli kültürel algıları/kodları yıkmaya yönelir (Antmen, 2008, s. 176).

Ahu Antmen'in de belirttiği üzere kadın bedeninin ötekileştirildiği *eril* sisteme tepki olarak Schneemann'ın bu performansında, kadın bedeni özne-beden haliyle varlığını ortaya koyar. Cinsel kimliğine yüklenen anlamların ötesinde kadın bedeninin aidiyet alanına karşı bir eleştiride bulunan sanatçı, bu eleştiriyi gerçekleştirirken aynı zamanda kendi bedenini de bir

sanat nesnesine dönüştürür. Performans sanatının bedeni hem özne hem de nesne konumuna taşınması Merleau-Ponty'nin felsefesinde bedenin ve bedenselliğin varoluşsal yapısıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Merleau-Ponty'nin felsefesinde beden, ne öznedir ne de nesnedir. Beden için özne ve nesne ayrı ayrı düşünülemez. Beden hem kendinin öznesidir hem de nesnesidir; bütünsel olarak kendisini ortaya koyar (Pektaş, 2013, s. 23).

Bedeniyle hem kendinin öznesi hem de nesnesi olan sanatçılar, 'o an', 'anın içerisinde' kendi bedensel varlıklarını ortaya koyarlar ve kendi bedenleri üzerinden dünyayla ilişki kurarak, dünyayı algırlar. Çünkü, "Algı, bedenin hem kendisiyle hem nesnelere hem de başkalarıyla iç içeliğinden ibarettir" (Pektaş, 2013, s. 28). Bu bakımdan performans sanatçıları, mesele edindikleri konuları bedenlerinden yola çıkarak, bedenlerini kullanarak, bedenleri üzerinden gerçekleştirdikleri söylemlerle izleyiciye aktarırlar ve izleyici ile doğrudan temas kurarlar. Burada sanatçının bedeni gerek algılayan gerekse algılanan olarak eylemi gerçekleştirir. Her iki durumda da sanatçılar, algılayan ve algılanan olarak izleyici ile kurdukları ilişkide etki ve etkileşime açıktır.

Bu etki ve etkileşimde kimi zaman izleyici performansın yönlendiricisi ve tamamlayıcısı olur. Bu duruma örnek olarak feminist sanatçı Yoko Ono'nun, *Cut Piece* adlı performansı gösterilebilir. Ono, *Cut Piece* adlı performansında yanında bir makas ile izleyiciler karşısında sabit bir şekilde oturur. Akabinde izleyicileri üstündeki giysileri kesmeye davet eder. Ono'nun giydiği siyah kıyafet savaşı imler ve makas da savaşı parçalamayla ilişkilendirilir (Görsel 13). İzleyicilerin etkin bir şekilde rol oynadığı Yoko Ono'nun performansı, her ne kadar savaş karşıtı bir söylem içerse de, bir yanıyla kadın bedenine örtük bir şekilde uygulanan şiddeti gözler önüne serer. İzleyiciler tarafından Ono'nun kıyafetlerinin kesilmesinin şiddete varan boyutu, öznenin varlık alanına ve kadın bedenine karşı yapılan bir müdahaleyi imler.

İnsanlar bende beğenmedikleri parçaları kesiyorlardı. Sonuç olarak beni temsil eden sadece benim içimde olan taş kalmıştı ama onlar hala tatmin olmuyorlardı ve taşın içinde olmanın ne demek olduğunu bilmek istediler -Yoko Ono. 1971 (Aktaran Martinez ve Demiral, 2014, s. 188).



**Görsel 13.** Yoko Ono, 1964, Kesik Parça/Cut Piece.

Pinterest. Erişim: 03.11.2020. <https://tr.pinterest.com/pin/214202526006252071/>

Yoko Ono'nun da belirttiği üzere izleyicilerin giderek dozu artan eylemiyle birlikte bedeni artık özne konumundan çıkarak neredeyse bir nesneye dönüşür. Sanatçı pasif bir şekilde performansını gerçekleştirirken, makasa sahip olan izleyici onun bedeni üstünde güç kurarak her şeyi yapabilme hakkını kendinde bulur. Çünkü “Şiddet uygulamak güç duygusunu artırır.” (Han, 2016, s. 25). Bu bakımdan Ono'nun performansında bedene uygulanan fiziksel şiddet aynı zamanda psikolojik bir şiddete dönüşür.

Ono'nun performansında görüldüğü üzere bazı performanslar duygusal veya fiziksel olarak sınırları zorlayan bir hal alabilir. Bu türden performanslar genellikle acı ve şiddet içerikli performanslardır. İzleyici tarafından uygulanan şiddetin yanı sıra bazı performanslarda sanatçılar, sözkonusu acıyı ve şiddeti kendi bedenlerinde, yine kendilerinin uyguladığı şiddetle deneyimlemişlerdir. Sanatçının bedenindeki acı, bu kez de izleyiciye farklı bir deneyim alanı sunmuştur.

Kendi bedeninize acı çektirdiğinizde, bu fiziksel ve görülebilir bir yerden başlıyor ise buna tanıklık eden kişi, acıyı yoğun bir şekilde paylaşır. Paylaşım herkes için farklı olabilir; tikslenme, üzülmeye, yerine koyma, hatırlama gibi (Gürcan, 2015, s. 46-47).

Performansın somut gerçekliği karşısında acı ve şiddete tanıklık eden izleyiciler farklı duygular yaşar ve deneyime ortak olurlar. Bundan dolayı “Sanatçıların acı ve şiddete yönelmesinin bireysel ve sosyal birçok sebebi olsa da izleyiciyi sarsmak onun kesin sonucudur” (Gürcan, 2015, s. 47). Nitekim acı ve şiddetin güçlü duygular olması ve bir o kadar da etkisinin yüksek olması nedeniyle bazı sanatçılar, üretimlerinde bu sarsıcı dili kullanmışlardır.

Kendi bedenine şiddet uygulayarak bedeninin sınırlarını zorlayan önemli sanatçılardan bir de Marina Abramoviç'tir. Abramoviç, *Rhythm 10* adlı performansında beyaz bir kâğıt üzerinde sıralanmış on farklı bıçak eşliğinde oturur ve her bir bıçağı parmaklarının arasına hızlı bir şekilde saplar. Saplama eylemini gerçekleştirirken bir yandan çıkan sesi teyp ile kayıt altına alır. On farklı bıçağı kullandıktan sonra teypteki kayıt altına alınan sesi de çalıştırarak, saplama eylemini tekrar eder. Abramoviç, parmakları arasına hızlı bir şekilde bıçakları saplarken ara ara bıçağın kontrolünü kaybedip parmaklarını keser ve beyaz kâğıda kanı bulaşır. Sanatçı, bu eylemiyle birlikte insanların yaptıkları hataları ve aynı hataları nasıl tekrar ettiklerini göstermeyi amaçlar (İtsliquid. <https://www.itsliquid.com/featured-artist-marina-abramovic-2.html>) (Görsel 14).



**Görsel 14.** Marina Abramoviç, 1973, Ritim 10 /Rhythm 10.

Lissongallery. Erişim: 08.11.2020. <https://www.lissongallery.com/about/confession>



Bu durum Byung Chul Han'ın *Şiddetin Topolojisi* adlı kitabında belirttiği üzere şiddet ile ilişki kurmayla ilişkilendirilebilir. “Ona rıza gösterdiğim ve onu kendi davranışlarıma kattığım, yani onunla bir *ilişki* inşa ettiğim anda şiddet olmaktan çıkar. Ona karşı özgürümdür. Onu kendime katar, kendi içeriğim olarak olumlarım” (2016, s. 71).

Abramoviç'in bu anlamda ilişki kurduğu şiddeti aynı hatalara rağmen tekrar tekrar deneyimlemesi acıya ilişkin algıda da kırılma yaratır. Bu durum Merleau-Ponty'nin bedene ve algıya bakış açısıyla açıklanabilir. Merleau-Ponty'nin düşüncesinde duyular yoluyla inşa edildiğinden dolayı algının aracı bedendir (Pektaş, 2013, s. 24-26). Bu yüzden algı bedeninin deneyimleriyle oluşur ve yine bedeninin deneyimleriyle şekillenir. Dolayısıyla acıyı kendi bedeninde deneyimleyen Abramoviç gerçekleştirdiği eylem ile acı kavramını sorgulanan bir alana taşımıştır.

Şiddet aracılığıyla acının içselleştirilmesi kimi performanslarda ‘katharsis’e ulaşma ve bir katharsis yaşatma yolu olarak da kullanılmıştır. Bu türden performanslarda sanatçılar eylemlerini genellikle bir ritüele dönüştürmüşlerdir. Ritüelleştirilen performanslara örnek olarak Hermann Nitsch'in *80. Aktion* adlı performansı gösterilebilir. Nitsch, dini bir ritüel havasında gerçekleştirdiği performansında beyaz bir giysi giyerek gözleri bağlı bir şekilde çarpmıha gerilme sahnesini canlandırır (Görsel 15). Nitsch'in hemen arkasında ters bir şekilde asılmış sığır durur. Performans esnasında sığır kesilerek organları dışarı çıkartılır ve akabinde sığırın kanı Nitsch'in üstüne dökülür. Böylece Nitsch'in bedeni ritüelistik bir bedene dönüşür.

Nitsch performanslarında kurban etme eylemi, hayvanlar ve insanlar üzerinden gerçekleşir. Sembolik olarak kurban edilen insanın karşısında vahşice kanlar içinde öldürülen hayvanlar durmaktadır. Genel kabul sınırlarının zorlandığı ritüelistik performanslarıyla sanatçı, şiddetin, kanın ve cinsel dürtülerin tüm ilkel tabulardan aşırılıkla arınmasını hedeflemiştir. Dini bir ayin gibi düzenlenen gösterilerinde sanatçı, çoğunlukla dini inançların kutsal sayılan sembollerini kullanmıştır. İnsan bedenine yapışan hayvan organları, bedenlerin içi, kan, müzik, acı, şehvet ve iğrenme duyguları kendi dünyalarında yaşayan insanlara arınmaları için sunulmaktadır (Ergin, 2015, s. 304-305).



**Görsel 15.** Hermann Nitsch, 1984, 80. Aktion.

Artnet. Erişim: 12.11.2020. [http://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/80-aktion-\\_HdNRYmFH2WIGL6h6X-\\_GQ2](http://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/80-aktion-_HdNRYmFH2WIGL6h6X-_GQ2)

İnsanlık tarihinde özellikle inançla birlikte şekillenen ritüeller önemli bir yere sahiptir. Bu ritüellerin bazıları bedene şiddet ve acı yoluyla uygulanan ritüellerdir. Kurban etme eylemi ise nerdeyse bütün inançlarda görülen ortak bir ritüeldir. Nitsch'in bu performansı da tıpkı kutsal törenlerde ve ritüellerde olduğu gibi arınma için uygulanan şiddet ve kurban etme eylemiyle gerçekleşmiştir. Performans Sanatının uç sınırlarında dolaşan Nitsch'in bu performansı aynı zamanda yaşam ve ölümü imleyen çağrışımlar içermektedir. Yaşam ve ölüm arasındaki gerçeklikte Nitsch, Francis Bacon'ın eserlerinde olduğu gibi et, kan ve organ parçalarını kullanarak insanın varoluşuna içkin şiddeti göstermiş ve şiddetin dışavurumunu performatif bir alana taşımıştır.

Adeta bir ritüel havasında gerçekleştirilen Marina Abramoviç'in *Balkan Baroque* adlı performansında ise şiddet, bir arınma yolu değil adeta bir utanç kaynağıdır. Bu performansıyla şiddetin kolektif boyutuna vurgu yapan sanatçı, Balkan Savaşından hareketle

savaşın getirdiği vahşeti sorgulamaktadır (Görsel 16). Bin beş yüz adet sığır kemiğini beş gün altı saat boyunca temizleyen Abramoviç, performansı sırasında bir yandan da Balkanlarda geçen çocukluğuna ait türkülerini söyler. Giydiği beyaz kıyafet ile kemikleri temizlemeye çalışırken, kemiklerin kanı üzerine bulaşır; kanlı kemiklere dokunur, giderek ısı artan ortamda kanın kokusu üstüne siner. Koku ve sıcaklık dayanılmayacak bir boyuta ulaşır. Ancak Abramoviç ne kadar uğraşsa da kanı temizleyemez, tıpkı savaştan gelen utancın temizlenemeyeceği ve bu utanca sahip ellerdeki kanın yıkanamayacağı gibi (Moma. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>) Abramoviç, bu eylemiyle kendi bedeni üzerinden insanı ‘ben’in ölüm ve yaşam arasındaki sınırlarında dolaştırır; “Bedenin aldığı bu tavır, gerçekliğin karşısında alınır ve “rol gereği” iyileştirici, arındırıcı ve temizleyicidir.” (Pektaş, 2013, s. 66).



**Görsel 16.** Marina Abramoviç, 1997, Balkan Baroque.

Staritimes. Erişim:13.11.2020. <https://www.straitstimes.com/lifestyle/art-gets-real-and-personal>

Vlasta Zanic’in *Maraschino Cherries* adlı performansı ise “ben”i tehdit eden unsurlara karşı bedeni iyileştirici ve arındırıcı kılmaktan çok kimliksizleştirmeye yöneliktir. Zanic, bu performansında çıplak bir vaziyette durarak, önceden hazırlanmış olan kek hamurunu ve kirazları bütün vücuduna sürer (Görsel 17). Bu eylemiyle Zanic, kadının ait olduğu düşünülen alanlara karşı çıkararak kadın bedenine atfedilen sorumluluk, anlam ve değer

katmanlarına eleştiride bulunur (Kontejner. <https://www.kontejner.org/en/projekti/k-032-narancasti-pas-i-druge-price-jos-bolje-od-stvarnosti/performansi-7/vlasta-zanic-hr-maraske>). Aynı zamanda sanatçı kendi bedenini abjectleştirerek, bedenine yüklenen anlamları bozguna uğratar ve bedenini tanımsızlaştırır. Böylece özne-beden olan sanatçı, bedenini hem özne hem de nesne konumundan çıkararak bir anlamda kimiksizleştirdiği bedenine ilişkin tüm anlam kalıplarını yıkıma uğratar.



**Görsel 17.** Vlasta Zanic, 2002, Maraschino Kirazı/Maraschino Cherries.

Kontejner. Erişim: 19.11.2020. <https://www.kontejner.org/en/projekti/k-032-narancasti-pas-i-druge-price-jos-bolje-od-stvarnosti/performansi-7/vlasta-zanic-hr-maraske>

Performans Sanatının bugün gelinen noktasında ise performans ve beden ilişkisi farklı boyutlarda tartışılmaya başlanmıştır. Hızla gelişen ve değişen teknolojik yeniliklerle birlikte sanatçıların üretim yöntemleri değişmiş, dijital çağa uygun biçimde her şeyin dijital karşılığı olduğu gibi bedenler de dijital dünyaya uyum sağlamaya başlamıştır. Dijital teknolojinin bu

denli gündelik hayatın içine girmesi ve önemli hale gelmesi, sanal ortamlar ve oluşturulan bu sanal ortamlara dâhil edilen bedenler, bedene ilişkin yeni tartışmalara ve sorgulamalara yol açmıştır. Tiffany Trendera'nın *Body Code* performansı bu türden tartışmalara örnek olarak gösterilebilir (Görsel 18).



**Görsel 18.** Tiffany Trendera, 2012, *Body Code*.

<https://www.tiffanytrendera.com/#/bodycode/>

Trendera bu performansında üzerine giydiği QR kodlu kıyafet ile sabit bir şekilde durarak izleyicilerin vücudundaki bölgelere ayırmış olduğu QR kodlarını taratmasını bekler. Taratılan QR kodlar belirli bir web sitesine bağlanır. Bu web sitesinde izleyicinin tarattığı bölgeye göre anahtar kelimeler değişse de temelde insan yapımı kimyasallar ve bedenin uzuvlarına dair bilgilere rastlanır. Böylece sanatçı bir yandan kendi bedenini dijitalleştirirken diğer yandan da sanal dünya içerisinde bedeni ve bedenin konumunu tartışır. Trendera'nın bu performansında görüldüğü üzere beden, hem gerçekliğin içerisinde hem de gerçeklikten öte sanal bir dünyada var olur.

Gerek bugün gelinen noktaya bakıldığında gerekse geçmişin izi sürüldüğünde ortaya çıkan tablo; Performans Sanatıyla birlikte bedenin sanatçılar için en önemli ifade aracına dönüşmüş olmasıdır. Bu dönüşümde sanatçılar bedenlerini kullanarak mesele edindikleri konuları anlatmış, sorgulamış veya eleştirmiştir. Her ne kadar konular bağlamında farklılık gösterse de sanatçıların bedenleri aracılığıyla gerçekleştirdikleri söylemler aslında bedenin

kendisine dairdir; bedene aittir. Bedense her zaman kimlikle, kültürle, aidiyetle, cinsiyetle, sınıfla, inançla vb ilişkilendirilmiş ve bu baēlamda adeta kendi ile öteki arasındaki geriliminin bir göstergesi haline gelmiştir. Performansın eleştirel yapısı da göz önüne alındığında sanatçılar ise kimi zaman insana içkin, kimi zaman toplumsal, kimi zamansa politik meseleleri irdelerken, bedene yüklenen her türlü anlama ve tabulaşmasına eleştiride bulunmuşlar; bazen örtük bazense açık biçimde uygulanan şiddeti farklı şekillerde bedenlerinde deneyimleyerek kendi ve öteki arasındaki gerilimi dışsallaştırmışlardır. Bundan dolayı kimi performanslar uç sınırlarda dolaşsa da aslında performans doēası gereēi “ben”in ve bedenin sınırlarını zorlayan bir sanat yapma biçimidir. Bedenin kullanıldıēı ve sınırlarının zorlandıēı bir diēer alan ise Performans Sanatı ile yakından ilişkisi olan Video Performans alanıdır.



### 3. BÖLÜM: VIDEO PERFORMANS

*Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağız boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina (Vertov'dan Aktaran Berger, 2009, s. 17).*

Video performans alanında beden kullanımı Performans Sanatının bedeni kullanmasıyla aynı görünse de aralarında temel farklar vardır. Bu fark her ne kadar ince bir çizgiyle ayrılıyor olsa da Video Performansın Performans Sanatından en belirgin farkı, beden araçsallaşması durumudur. Video Performans alanı hem yarattığı imgeler hem de sunum yöntemleri açısından Performans Sanatından ayrılır. Sanatçının orda olması, performansın o anda, orada gerçekleşmesi Video Performans alanı ile yıkılır. Bu noktadan bakıldığında performansın tanımı ve sınırları da değişmiş olur. Değişiminin net bir şekilde ortaya konabilmesi için Video Performans alanının ve sanata kattığı yöntemlerin temelini inilmesi gerekir.

#### 3.1. Video Teknolojisinin Ortaya Çıkışı ve Sanata Yansıması

19. yüzyılın keşifler çağı olması ve yeni icatların ortaya çıkması dünya düzeninde köklü bir değişim yaratmıştır. Tüm dünyada yankı bulacak bu değişimin temeli ise teknolojik icatlar ve bu teknolojik icatların hayatın bir parçası haline gelmeye başlamasıdır. Giderek gündelik hayatın içine sızan teknolojik gelişmeler sadece dünya düzenine etki etmekle kalmamış aynı zamanda sanatı ve sanat yapma biçimlerini de önemli ölçüde etkilemiştir. Baskı makinaları, fotoğraf, televizyon, video gibi icatlarla birlikte geleneksel sanat yapma yöntemleri değişime uğramış, sanatçılar bu yeni teknikler/imekanlar doğrultusunda üretimlerine şekil vermeye başlamışlardır. Sanatın alışlagelen üretim yöntemlerini değişime uğratan teknolojik keşifler ve yenilikler sanatın tanımını ve sınırlarını da genişleterek, kendine yeni alanlar açmasını sağlamıştır. Özellikle video teknolojisinin gündelik hayata girmesi ve 1960'lı yıllarda sanat alanında kendine yer bulması, alışlagelen üretim biçimlerini değişime uğratmış; bu

değişimle birlikte ortaya çıkan Video Sanatı sunduğu yeni olanaklarla sanatçıları etkilemiştir.

Video Sanatının ortaya çıkışına olanak sağlayan en önemli icat hem günümüz teknolojisinin temellerini oluşturan hem de sanat alanında bir kırılma yaratan fotoğraf makinasıdır. 1826 yılında ortaya çıkan fotoğraf makinası ile birlikte görüntü olduğu gibi alınıp, aktarılabilir hale gelmiştir. Sanatçının tuval başında harcadığı mesaiden daha kısa sürede görüntüyü elde edebilen ve aktaran bu teknolojik gelişim dünya genelinde yankı bulmuştur. Görüntünün olduğu gibi alınıp aktarılabilir hale gelmesiyle ‘görüntü’ hayatın içine girmeye başlamış, buysa günümüz imge ve imajlar dünyasının da temelini oluşturmuştur. John Berger’in de bahsettiği gibi; “Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı” (2009, s. 18).

Fotoğrafın tarihine bakıldığında ilk zamanlar fotoğraf makinalarının “Memento Mori (Ölümü Hatırla)” amacıyla kullanıldığı görülür (Bozkurt, 2005, s. 34). Başlangıçta pozlama süresinin uzun olmasından dolayı fotoğraf makinası ile ailelerine hatıra olarak kalması için ölen insanların çekimleri yapılabilmektedir. Fakat pozlama gibi teknik meseleler çözülmeye başlandıkça fotoğraf sadece ölen insanların hatırası olarak değil, sokakları, sokaktaki görüntüleri vb. elde etme amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar pozlama gibi teknik birtakım sorunlar giderilse de fotoğraf makinaları ilk zamanlar sabit bir görüntüyü aktarabilmektedir. Kısa süre içerisinde hareketli fotoğraf tekniğinin gelişmesiyle fotoğraf artık hareketli görüntüyü de aktarabilir hale gelmiştir. Hareketli görüntülerin aktarılmasını sağlayan video kameraların ortaya çıkışı ise hareketin en iyi şekilde yakalanmasına olanak vermiştir. Video kameraların ortaya çıkışı görüntünün hareketinden faydalanarak kayıt alma ve görüntünün hareketinden yararlanabilme imkânı tanımış, hem imge/imaj dünyasında hem endüstride hem de sanat alanında değişimlerin kapısını aralamıştır.

Video teknolojisi öncelikle imge/imaj dünyasında bir kitle iletişim aracı olarak kullanılırken daha sonra sinema alanında, akabinde televizyon gibi kitlelere hitap eden alanlarda kullanılmış ve giderek sanatın bir parçası haline gelmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi sanat alanında bu tekniğin kitle iletişim araçlarından daha farklı bir amaçla kullanılmasının mümkün olabileceği gerçeğidir. Nitekim, görüntüyü seyrettirme amacıyla



alınan-satılan ve üretilen-tüketilen bir hale dönüştüren ve bu haliyle endüstriyel çarkın bir dişlisi haline gelen sinemanın yanı sıra özellikle evlerin içine girerek neredeyse hayatın merkezine yerleşen televizyon daha çok bilgi edinme ya da eğlence aracı olarak yaygınlık kazansa da esas itibarıyla iktidara hizmet etmekte ve iktidarın kontrolündeki en güçlü kitle iletişim aracı olmasıyla ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla sanatçılar gösterilmeyeni, söylenmeyeni ya da iktidar tarafından seçilmeyeni ortaya koymak için video teknolojisini kitle iletişim araçlarından farklı biçimde kullanmanın etkisini keşfetmişler ve bu tekniğinin sanatçılar tarafından kullanılmasıyla Video Sanatı ortaya çıkmıştır.

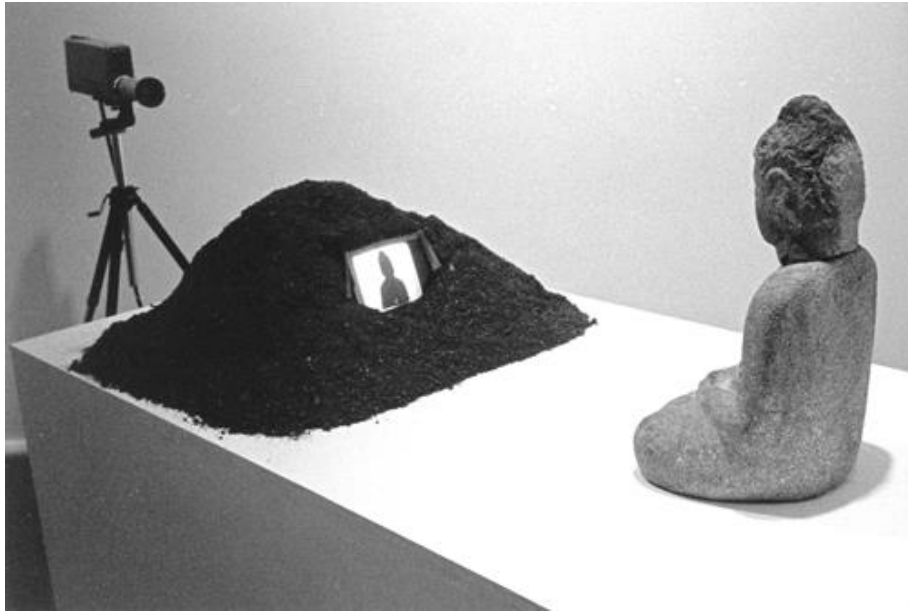
1960 yılında ortaya çıkan Video Sanatı, bu yeni medya teknolojisini kullanarak anlatılmak istenen *şeyleri* görüntü üzerinden gösterme isteği ile doğmuştur. Bu bakımdan sanatçılar için yeni bir düşünsel alan olan video, düşünce ve kavramı içine alarak kendi üretim dilini inşa etmeye başlamıştır. Bu üretim dilinde kullanılan ekran, monitör, televizyon, projeksiyon vs. yansıtılan yüzeyler, videonun malzemesi olarak yeni sanat ortamının birer aracı haline dönüşmüştür. Televizyon ve sinemanın kurgu, oyuncu, hikâye, akış gibi geleneksel yöntemlerinden kendini bağımsızlaştırabilen Video Sanatında anlatım ve üretim yöntemleri televizyon ve sinemaya göre sınırsızdır. Televizyonun ve sinemanın dayatmacı yapısına karşın video, görüntüyü özgürleştirerek izletme amacı yerine gösterme amacını ön plana çıkartmıştır. Bu bakımdan video sadece görüntüyü yansıtma amacından çıkmış, görüntü üzerinde düşünülen ve görüntüyle üretim yapılabilen bir ortama dönüşmüştür. Böylece “Görüntü yalnızca birer “yansıma” değil, yeniden “üretilen-tüketilen- üretilen” sanal gerçeklik dünyasında, “kayıt-sınırsız çoğaltım-zihinsellik” bağlamında sanatçıyla yeni bir ortamda” buluşmuştur (Bozkurt, 2005, s. 30).

Yeni bir ortam olan Video Sanatının en önemli temsilcisi Nam June Paik’tir. Paik, 1960’lı yıllarda gerçekleştirdiği video enstalasyonlar ile video sanatının gelişimindeki önemli bir isim haline gelmiştir. Paik, gerçekleştirdiği video enstalasyonlarında ses ve görüntü kaymaları ile imajları dönüştürerek sorgulatmıştır. Rıfat Şahiner’in *Sanatta Postmodern Kırılmalar* adlı kitabında belirtildiği üzere;

Nam June Paik’in çalışmalarındaki görüntüler, bu tuhaf bitişirmelerle yaratılan çağrışımlar ve anlamsal kaymalar üzerine kuruludur. Paik, farklı kaynaklardan elde

ettiği göstergeleri üst üste, yan yana ve ardışık olarak sıralayarak, çeşitli çağrışım kümeleri oluşturur (2013, s. 45).

Teknolojinin ve medyanın görüntüyü dayatmacı tavrına karşın Paik'in *Tv Buddha* adlı çalışması örnek gösterilebilir (Görsel 19). Paik, bu çalışmada kamera karşısında oturan bir Buda heykeli koyar. Buda'nın karşısındaki televizyonda da Buda'nın farklı bir yansımasını gösterir. Böylelikle Buda heykelleri karşılıklı olarak birbirini izlemektedir. Paik, bu çalışmasında televizyonun gündelik yaşamdaki önemini ve insanlar üzerindeki hakimiyetini göstermektedir.



**Görsel 19.** Nam June Paik, 1974, TV Buda/ TV Buddha.

Dailysonny. Erişim: 11.02.2021. <https://dailysonny.wordpress.com/2015/08/19/tv-buddha-by-nam-june-paik-1974/>

Böylelikle Paik'in imaj üretimleri ile birlikte video, üzerine düşünülen ve anlam katmanları oluşturulabilen bir alana dönüşmüştür. Bu bakımdan video sadece sanatçılar için değil, aynı zamanda izleyiciler için de yeni bir alan olmuştur. Nitekim videonun sunduğu yeni ortam, sadece sanatçı-video ilişkisi olmanın ötesinde izleyiciyle de kurduğu ilişki açısından önemlidir. Çünkü üretilen herhangi bir imgeyi veya imajı alımlayan yine izleyicidir. Kamera sanatçının gözüdür; bakış açıdır, düşüncesidir. Sanatçı her ne kadar kendi gözünden gösterim yapsa dahi görüntüyü alımlayan ve yorumlayan yine izleyicinin kendisidir. “Çünkü, video görüntüsünde “şey” imgeleri algılayış biçimimizle ve bunlara yüklediğimiz anlamlarla kurulmaktadır.” (Bozkurt, 2005, s. 96). Bu bakımdan düşünüldüğünde aslında

sanatçı-video-izleyici diyalektik bir ilişki içerisindedir; birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Diğer yandan video teknolojisinin gelişmesiyle birlikte başlayan kayıt altına alabilme özelliği, videonun diğer malzemelere göre daha hızlı ve pratik bir şekilde üretim yapabilme olanağını artırmıştır. Stephen Farthing *Sanatın Tüm Öyküsü* adlı kitabında bahsettiği üzere “Hızlı üretim yapabilme, üretim sürecinde diğer malzemelere göre nispeten daha kolay olan video teknolojisi, sanatçıların üretim pratikleri için önemli bir araç haline gelmiştir.” (2014, s. 528).

Bu sanatçılar içinde performans sanatçıları da yer almaktadır. Nitekim gelişen teknolojiyle birlikte her şeyi kayıt altına alabilmesi videoyu Video Sanatı için olduğu kadar Performans Sanatı için de önemli bir araç haline getirmiş ve başlangıçta daha çok belgelenme, arşivleme amacıyla kullanılsa da zamanla performans sanatçıları için yeni bir alan yaratmıştır. Artık bir performans seyirci önünde o an yapılmak zorunda değildir. Kurgusal bir teknik kullanılarak da anlık performanslardan daha farklı anlam ve görüntü sunabilme olanağı ortaya çıkmıştır.

Happening, Performans gibi yaratım biçimlerinin de anın yakalanmasına ve tekrarı olmayan jestlerin saptanmasına yönelik özellikleri göz önünde bulundurulursa, teknolojik bir yenilik olan videonun, eylemle tanıklık eden ve onun aktarımını sağlayan önemli bir sanatsal araca dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir (Şahiner, 2013, s. 66).

Rıfat Şahiner’in belirttiği üzere video teknolojisi sinemadan farklı olarak performansları kayıt altına alabilen sanatsal bir araca dönüşmüştür. Böylelikle sinema izleyiciye görüntüyü seyrettirirken; video izleyiciye gösterir hale gelmiştir. Özellikle 1970’li yılların feminist sanatçılarının performansları videonun sanatsal bir araca dönüşümünde önemli bir etken olmuştur. Nitekim Ulus Baker’in *Video Üstüne* başlıklı makalesinde de ifade ettiği gibi “Video onlar için sonunda "görüyorum" demektir: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla "görüyorum"” (2002, s. 15). Böylelikle feminist sanatçılar için video, kendi bedenlerini keşfeden veya keşfedilen olarak yeniden tanımlamalarına olanak tanımıştır.

Görüntüyü göstererek, kendi anlam katmanlarını inşa eden ve bu bakımdan yeni bir ortam sunan Video Sanatı, aynı zamanda disiplinler arası bir yapıdadır. Nitekim postmodern döneme tekabül eden Video Sanatı, farklı disiplinleri de içine aldığından kendi içerisinde alt başlıklara ayrılır. Bu alt başlıklar, “nesnelere düzeneği” değil, izleme-izlenme sürecini

yaşatan” (Bozkurt, 2005, s. 97) *Video Enstaslasyon*; sinemanın hikâye, oyuncu vb. gibi anlatım yöntemlerinden farklı olarak kavramın ön plana çıktığı *Video Film*; Performans Sanatı ve Video Sanatının kesişim alanı olarak *Video Performans*’tır. Özellikle Performans Sanatı ile benzerlik taşıyan fakat Performans Sanatının zamansallığından farklı olan Video Performans, bedene ilişkin anlatım yöntemlerini ve olanakları da çeşitlendirmiştir.

### **3.2. Video Performans ve Beden**

Video teknolojisinin sunduğu görüntüyü kaydetme özelliği, 1960’lı yıllardan itibaren sanatçılar için sanatsal üretimlerinde önemli bir araç haline dönüşmüştür. Özellikle performans sanatçıları tarafından sıkça kullanılan video teknolojisi ile birlikte performanslar kayıt altına alınabilir, tekrar izlenebilir ve yayılarak daha çok izleyiciye ulaşabilir hale gelmiştir. Gerçekleştirilen performansları kayıt altına alıp arşivlemek için kullanılan video, özellikle 1970’li yıllardan sonra performansların sunulmasını sağlayan bir ifade aracı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle video, anlık olarak gerçekleştirilen performanslardan ziyade, eylemlerin sunulduğu ‘Video Performans’ olarak sanatta kendine yeni bir alan açmıştır. Performans Sanatının ve Video Sanatının bir kesişim noktası olan Video Performans, yer yer Performans Sanatı ile benzerlik taşısa da kimi özellikleriyle ondan ayrılmaktadır.

Video Performans ve Performans Sanatı arasındaki en önemli ayrım; Performans Sanatında eylemin “o an, anın içinde gerçekleştirilme durumudur. Performans Sanatında sanatçılar, izleyici karşısında canlı bir şekilde eylemlerini gerçekleştirir. Bu nedenle “şimdi” veya “kendilik” durumu sözkonusudur. Video Performanslarda ise sanatçı, kamera karşısına geçer ve gerçekleştireceği eylemi izleyiciden bağımsız kamera karşısında gerçekleştirir. Bu bakımdan Performans Sanatında izleyici eyleme “o an” tanık olurken, Video Performanslarda izleyici kamera karşısına geçen sanatçının ekrandaki kaydını izlemektedir. Dolayısıyla Video Performans o an, anın içerisinde izlemek zorunda kalınmayan, her zaman izlenebilecek kayıtlar olarak sunulur. Nitekim Video Performanslarda gerçekleştirilen eylem kayıt altına almasından dolayı izleyiciye orada olmasa bile erişebilme imkânı tanır.

Video Performans ve Performans Sanatı arasındaki bir diğer ayrım ise zaman kavramıdır. Performans Sanatında belirli bir zaman dilimi gerekliyken, Video Performanslar belirli bir zaman diliminden kendisini bağımsızlaştırdığından, bir nevi zamansızlık durumu sözkonusudur. Çünkü Performans Sanatında eylem, belli bir süre zarfında gerçekleştirilir ve biter. Fakat Video Performanslarda, Performans Sanatında olduğu gibi belli bir zamana bağlı kalma durumu sözkonusu değildir. Eylemin gerçekleştirildiği süre ve zaman dilimi sanatçının kontrolü altındadır. Öte yandan sanatçılar, Video Performanslar aracılığıyla en iyi sonucu elde edene kadar eylemlerini tekrarlayabilir ve tekrar tekrar kayıt altına alabilir. Dolayısıyla Performans Sanatında sanatçı, eylem ve izleyici arasındaki mesafe yaklaşırken, Video Performanslarda bu türden yakın bir mesafeden söz edilemez. Çünkü Performans Sanatında gerek izleyicinin orada bulunmasından gerekse eyleme dâhil olmasından dolayı sanatçı-eylem-izleyici ilişkisi birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Video Performanslar ise hem izleyiciyi orada olma durumundan çıkarması hem de müdahil olunabilecek bir alan tanımamasından dolayı bahsedilen ilişkide sınırlar oluşturur; kamera, ekran vb. faktörlerle bu sınırlar ve mesafe pekişir.

Video Performanslar için kamera önemli bir faktördür. Sadece kayıt altına alması açısından değil, bir anlamda kameranın gözü, sanatçının gözüdür; bakış açısıdır. Gerçekleştirilen eylemlerde gösterilen kadraj aslında sanatçının göstermek veya vurgulamak istediği her ne ise onun yansımasıdır. Mekân ise Video Performans ile Performans Sanatı arasındaki bir başka farkı ortaya koyar. Performans Sanatında eylemin gerçekleştirildiği mekân, aynı zamanda izleyicinin de içinde olduğu ve izlediği yerken, Video Performanslarda eylemin gerçekleştirildiği mekân izleyicinin olmadığı, sadece kameranın gördüğü mekândır ve bu mekân galeri vs gibi izleyiciler tarafından izlenebileceği bir başka yere taşınır. Bu bakımdan Video Performanslarda eylemin gerçekleştirildiği mekân işin bir parçası olarak önemli bir konumadır. Zira Video Performanslarda hem eylemin gerçekleştirildiği ortam hem de seçilen bakış açısı birbirlerinin tamamlayıcısı, birbirinin bütünüdür. Bu noktada Ulus Baker'in sözünü ettiği “görme” durumu, videonun aracı olmasından dolayı Video Performanslarda da mevcuttur. Çünkü Video Performanslarda sanatçılar aslında kendisini görür ve gördüğü şeyi izleyiciye aktarmaya çalışır. Bu aktarım durumu videonun aracı olmasından dolayı üretim dilinde çeşitliliği sağlar. Çünkü Video Performanslar, Bozkurt'un da belirttiği üzere görüntünün kurgu dili, çoklu bakış açıları veya hareketin sonsuz ileri-geri tekrarı gibi teknik meseleler işin içerisine dâhil olarak, kendi anlam katmanlarını yaratır

(2005, s. 128). Performans Sanatında ise bu durum farklıdır. Performans Sanatında kamera canlı bir eylemi belgelemek veya arşivlemek için kullanılır. Bundan dolayı Performans Sanatında video eylemin tanıdığıdır. Video Performanslar ise doğrudan eylemi göstermek amacıyla çekilen, eylemselliğin vurgulandığı kayıtlardır. Bu nedenle Video Performanslarda video, eylemin bir parçasıdır.

“Performans videosu” ile “video performans” arasındaki fark, video performansı “eylem, oluşum” performans videosunu “film” bağlamında ele almakla açıklanabilir. Aynı gibi görünmekle birlikte, her iki alan birbirinden ayrılır (Bozkurt, 2005, s. 128).

Her ne kadar performans videosu ve video performans arasında ince bir ayrım olsa da performans videosunun ve video performansın en önemli aracı bedendir. Performans videosunda olduğu gibi video performansta da sanatsal üretim ve anlatım beden aracılığıyla gerçekleştiğinden beden önemli bir konumdadır. Bu noktada beden, sanatçının kendi bedeni olabileceği gibi bir başkasının bedeni/bedenleri de olabilir. Video performanslar gerek anın içerisinde eylemlerin deneyimlenmesi, gerekse kurgu dilini kullanması bakımından değişkenlik gösterebilir. Fakat bu kurgulama durumu hikâyeden ziyade eylem odaklı ve eylemi en iyi biçimde anlatmaya yönelik bir anlatım dilidir. Bu duruma Martha Rosler’in *Semiotics of the Kitchen* adlı çalışması örnek verilebilir (Görsel 20).



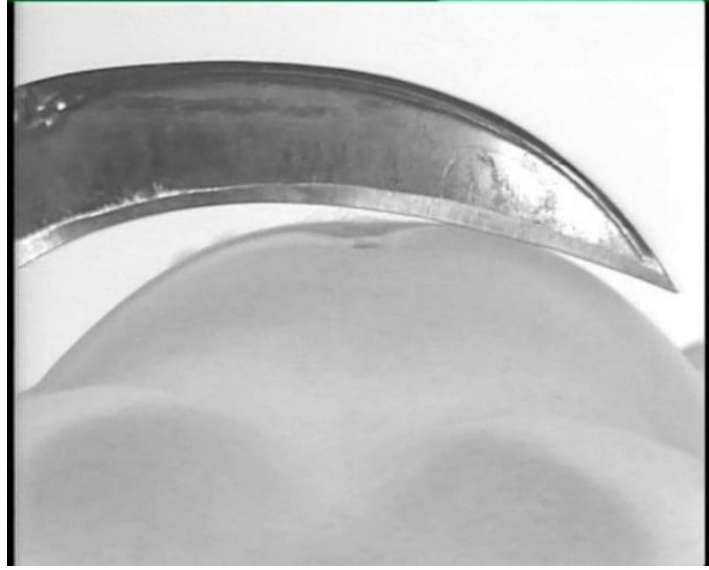
**Görsel 20.** Martha Rosler, 1975, Mutfağın Semiyotiği/Semiotics of the Kitchen.

Rachelcave2017. Erişim: 14.02.2021. <https://rachelcave2017.wordpress.com/2017/02/21/martha-rosler-semiotics-of-the-kitchen/>

Feminist bir sanatçı olan Rosler, gerçekleştirdiği video performansında kadın bedeninin ait olduğu düşünülen alanları sorgular ve bu sorgulamayı mekân üzerinden gerçekleştirir. Bir evin mutfağında tek bir kadrajdan çekilen bu video performans, eril sistemin kadının var olması gerektiğini düşündüğü alanı eleştirir. Rosler, bir yandan mutfakta kullanılan aletleri gösterirken, diğer yandan absürt jest ve mimikler ile kullanılan aletlerin anlamlarını sorgular ve dönüşüme uğratar. Rosler, aynı zamanda bir birey ve özne olma durumuna vurgu yapar. Bu vurguyu sistemin ondan beklediği gibi mekanikleşmiş bedensel hareketlerle gösterir. Video performansında hem cinsiyet rollerine hem de kültürel kimliğe beden vasıtasıyla eleştiride bulunan sanatçı, bir yandan kendi bedenini sanat nesnesi konumuna taşıırken bir yandan da videoyu sanatın ifade aracı olarak kullanır.

Performans Sanatında görüldüğü üzere kimi performanslar uç sınırlarda dolaşır. Bu durum video performanslarda da geçerlidir. Bazı video performanslarda sanatçıların eylemleri sınır zorlayıcı yapısıyla sanatçıyı da izleyiciyi de tedirgin edebilecek bir hale dönüşebilir. Bu bakımdan bazı video performanslar duygusal veya fiziksel olarak sınırları zorlayan bir yapıdadır. Sanatçılar, bedenleri aracılığıyla gerçekleştirdikleri eylemler üzerinden hem kendilerini özne olarak hem de sanat nesnesi olarak bedensel varlıkları ile ortaya koyarlar. Bu noktada kimi zaman bedenlerinin sınırlarını zorlayıp acı ve şiddeti fiziksel veya duygusal olarak kendi bedenlerinde deneyimler ve kamera aracılığıyla bu deneyimlerini izleyiciye sunarlar. Fiziksel veya duygusal olarak acının ve şiddetin sarsıcı bir etki yaratmasından yola çıkan sanatçılar, bu sarsıcı etkiyi kendi bedenlerinde deneyimlerken aynı zamanda izleyici üzerinde de bir gerilim yaratmayı amaçlarlar.

Böylesi bir gerilime Annegret Soltau'nun *Schwanger Sein* adlı video performansı örnek gösterilebilir (Görsel 21). Soltau, bu çalışmasında hamile haliyle bir masanın üzerinde yatar. Soltau'nun nefes alışverişiyle birlikte kamera karnın hareketine odaklanır. Nitekim videoda da duyulan nefes alışveriş sesi karnın hareketiyle eş ilerler. Daha sonrasında bir orak Soltau'nun karnının üstüne yaklaşır. Her nefes alışverişte orak sanatçının karnına değer.



**Görsel 21.** Annegret Soltau, 1986, Hamile Olmak/Schwanger Sein.  
Vimeo. Erişim: 15.02.2021. <https://vimeo.com/channels/865167/15390064>

Soltau'nun bu video performansı, bir yandan ölüm ile yaşam arasındaki ilişkiyi gözler önüne sererken, diğer yandan da aslında öznenin varlık alanına yapılan müdahaleyi imler (zkm.de. <https://zkm.de/en/annegret-soltau-schwanger-sein-being-pregnant-1986>). Nitekim Soltau, öznenin varlık alanına yapılan müdahaleyi izleyiciye gösterirken varoluşa ilişkin tehdit olarak yok oluşun gerilimini gözler önüne serer. Bu gerilim bedenin bütünsel ve varoluşsal yapısına karşı oluşan bir tehdidin gerilimidir. Çünkü bedenin bütünlüğünün parçalanması fikri ölüm korkusunu tetikler. Sanatçının hamile olması ise kendi bedeninde yaşattığı bir başka canlının varlığı nedeniyle bu korkuyu katlar. Kristeva'nın da belirttiği üzere “Ölümlerle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan bir varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır.” (2018, s. 16).

Kimi video performanslarda fiziksel veya duygusal olarak acı ve şiddet, tıpkı Marina Abramoviç'in *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* adlı çalışmasında olduğu gibi izleyiciye belirgin biçimde gösterilir (Görsel 22). Abramoviç, bu video performansında yakın bir kadraj ile eylemi vurgulayarak ekran karşısında saçlarını agresif bir biçimde tarar. Tarama eylemini gerçekleştirirken “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” cümlesini tekrar eder. “Sanatçıların kendi bedenine veya diğer bedenlere uygulamış olduğu şiddet, keşfetme ve özgürleşme çabası olarak görülebilir.” (Gürcan, 2015, s. 48). Agresif bir biçimde gerçekleştirdiği tarama eylemini ve acısını gözler önüne seren Abramoviç, bu



bağlamda denilebilir ki, bedeninin ve ruhunun sınırlarını zorlayarak acı ve korkudan arınıp özgürleşmeyi amaçlar.



**Görsel 22.** Marina Abramoviç, 1975, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı/Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful.

Stedelijk. Erişim: 15.02.2021. <https://www.stedelijk.nl/en/collection/10047-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful>

Şiddeti içselleştirerek özgürleşme amacı kimi video performanslarda “katharsis”e ulaşmak amaçlıdır. Bunun için bazı sanatçılar, eylemlerini ritüele dönüştürmüşlerdir. Ritüelleşen video performanslara örnek olarak Ana Mendieta’nın *Sweating Blood* adlı video performansı gösterilebilir (Görsel 23). Yüzüne yakın çekim kadraj ile kamera karşısına geçen Mendieta, gözleri kapalı bir şekilde durmaktadır. Trans halinde gibi gözükken Mendieta’nın başından aşağı kan damlaları düşmeye başlar. Akabinde düşen kan damlaları yavaşça yüzünden aşağı akar.



**Görsel 23.** Ana Mendieta, 1973, Kan Terlemesi/Sweating Blood.

Vice. Erişim: 19.02.2021. <https://www.vice.com/en/article/gym79y/ana-mendieta-fought-for-womens-rights-and-paid-with-blood>

İnsanlık tarihine bakıldığında ritüellerin çoğu kan dökülerek gerçekleştirilir. Nitekim Mendieta da, kanı kullanarak bedenini ritüelistik bir bedene dönüştürür. Kanı aracı olarak kullanması bakımından hem ölümü hem de yaşamı imleyen sanatçı, bu performansı bir yandan da cinsiyet ve jeopolitik kimliğe karşı bir eleştiri sunar (Thisistomorrow. <http://thisistomorrow.info/articles/covered-in-time-and-history-the-films-of-ana-mendieta>).

Genel bir bakışın da göstereceği gibi sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri video performanslar estetik ve haz kavramlarının ötesinde yaşamın kendisini sarsıcı açıdan gözler önüne serer niteliktedir. Özellikle kendi bedenini kullanan kadın sanatçılar için yaşamın kendisi bedene içkindir ve eylemleri çoğu zaman bedene ait veya bedene içkin her türlü şeyi içerebilir. Tıpkı Ulus Baker'in de ifade ettiği gibi kendi vücudunu "başka, kişisel bir bakışla" gören, "görüyorum" diyen kadın sanatçıların "kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak" isteği (2002, s. 15), onları kimi zaman eylemleri aracılığıyla Kristeva'nın abject (iğrenç) kavramını sorgulamaya yöneltir.

Vito Acconci'nin *Waterways: 4 Saliva Studies* adlı video performansı buna örnek olarak gösterilebilir (Görsel 24). Acconci'nin bu çalışmasında, kamera yakın kadrajdan Acconci'nin ağızına odaklanır. Acconci, ağızının içerisinde tükürük oluşturmaya başlar ve

oluşturduğu bu tükürüğü dışarı atarak avuçlarında biriktirir. Böylece sanatçı, bedensel sıvısını kullanarak gerçekleştirdiği video performansında kendi bedensel atığını izleyiciye sunar.



**Görsel 24.** Vito Acconci, 1971, Su Yolları: 4 Tükürük Çalışması/Waterways: 4 Saliva Studies.

Zkm. Erişim: 23.02. 2021. <https://zkm.de/en/artwork/waterways-four-saliva-studies>

Bedensel sıvılar, atıklar iğrenmenin hem içsel hem de dışsal olan bedensel yan ürünlerini oluşturur. Bedenin içindelerken, bedenin yeniden oluşumunun koşulu, yaşamı oluşturan maddelerdir. Dışarı atıldıklarında çıkartıldıklarında kirliyi, pis göstermeye başlarlar. Bununla birlikte, atıklar öznenin parçası olduklarından, özneye tamamen dışsal değillerdir. Bu nedenle özne, bedensel atıklarını dışarı çıkarırken, kendi parçasını da dışarı çıkarır (Çolak, 2011, s. 43).

Acconci, tükürüğü izleyiciye gösterirken, bedenini de abjectleştirir. Fakat her bir bedensel atık bedenin kendisini oluşturur ve bedene içkindir. Çünkü, abject olarak tanımlanan parça, öznenin kendisini oluşturan parçanın kendisidir. Dolayısıyla bütün bedensel atıklar bedeni diğer bir ifade ile 'ben'i oluşturur. Bu atıklar 'ben'i oluşturduğundan dolayı özne, kendisini dışarı atar; kendisinden iğrenir, kendisinden tiksindir. "İğrence varlık kazandıran kişi, özdeşleşmek, arzulamak, ait olmak ya da reddetmek yerine (kendisini) yerleştiren, (kendisini) ayıran, (kendisini) konumlandıran ve dolayısıyla da *gezip dolaşan* bir *dışlanmıştır*". (Kristeva, 2018, s. 20).

Nitekim bu türden iğrenme veya tikslenme hali aslında 'ben' ve 'öteki'nin arasında yaşanan gerilimi de gösterir. Söz konusu gerilim içerisi-dışarısı olan kendinde kabullendiği-kendinde

kabullenmediği, ölüm ve yaşam arasındaki gerilimdir ve insanı varoluşun sınırlarında dolaştırırken aynı zamanda kendisini inşa etmeye de mecbur kılar.

Günümüz sanatında her geçen gün gelişen teknolojiyi daha çok sanata dâhil etmeye çalışan sanatçılar kendilerini başka türlü inşa etme yolları denemekte; dijitalin devreye girmesiyle yapay zekâ, hologram, robotlar vb. yaratımlarla üretim alanlarını çeşitlendirmektedirler. Bu duruma Apotropia'nın *Echoes of A Forgotten Embrace* adlı çalışması örnek gösterilebilir (Görsel 25).



**Görsel 25.** Apotropia, 2016, *Echoes of a Forgotten Embrace*

Artsandculture. Erişim: 12.05.2021. [https://artsandculture.google.com/asset/echoes-of-a-forgotten-embrace-apotropia/BgHhVFczu1\\_Sw](https://artsandculture.google.com/asset/echoes-of-a-forgotten-embrace-apotropia/BgHhVFczu1_Sw)

Apotropia, bu çalışmasında sınır ve sonsuzluk kavramlarına odaklanarak görüntü üzerinde oynamalar yapmış ve iki bedeni birbiri içerisine sentezlemiştir. Böylelikle bedenin kendisini hem yıkıma uğratmış hem de yeniden inşa etmiştir. Apotropia'nın bir diğer çalışması olan *Entelechia Obscura* da hem varoluşsal sorgulamalar yapılmasıyla hem de beden, video ve dijital arasında ilişki kurmasıyla günümüz sanatının bir örneği olarak verilebilir (Görsel 26). Video, orman imgesinin içerisinde kafasına fare kostümü geçirmiş bir insanın görüntüsü ile başlar. Üzerinde laboratuvar önlüğü olan bu insan, orman imgesine bakarken mekân değişir ve kırmızı bir odaya dönüşür. Odanın içinde çeşitli bedensel hareketler gerçekleştirirken bir yandan da bedeninin görüntüsü parçalanmaya başlar. Akabinde orman imgesinin içerisine tekrar döner. Orman imgesinin içerisinde etrafa baktıktan sonra yeniden mekân değişir ve kırmızı odaya döner. Bu durum tekrar tekrar devam eder. Apotropia'nın bu çalışmasında

kamera karşısındaki insan, kendisini deney kobayı konumunda gösterip, mekânsal değişimler ile birlikte bu deney kobayının varlığına ilişkin sorgulamalar gerçekleştirir. Günümüz sanatında beden video ve dijital ile kurduğu ilişki bakımından örnek olabilecek bu çalışmada beden, dijital ortamda oynanabilir, yıkılabilir, değişim geçirebilir bir hale gelmiştir.



**Görsel 26.** Apotropia, 2021, Entelechia Obscura.

Facebook. Erişim: 13.05.2021. [facebook.com/apotropia/](https://www.facebook.com/apotropia/)

Video Performansın bugün geldiği noktada, performans, video, gerçeklik, sanal vb. kavramların git gide sınırlarının bulanıklaştığı görülür. Dolayısıyla gerek bu kavramların birbiri içine geçmesinden gerekse birbirinden pay almasından kaynaklı Video Performans alanının tanımı da muğlaklaşmaya başlar. Öte yandan günümüzde hızla değişen ve dönüşüm geçiren paradigmalarda birlikte söz konusu teknolojik yenilikler ön görülemeyeceği gibi beden de bu yenilikler karşısında nasıl konumlanacağı ve kendisine hangi anlamlar yükleneceği bir muammadır. Fakat bu durum her ne kadar bilinmezlik içerse ve üretim metotları çeşitlense de “beden” ontolojik olarak tartışılmaya devam edecektir. Çünkü, insan söz konusu olduğu sürece varlığın yegane parçası olan beden de bu tartışmalara konu olacaktır.

#### 4. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Performatif eylemlerde videonun aracı olduğu dolayısıyla görünmeyen gösterildiği bir alan olan Video Performans ile birlikte özne-bedenin deneyimleri, nesne-bedene yapılan müdahaleler üzerinden izleyiciye yansıtılır. Bu bağlamda öznenin kendisine dayatılan tüm tanımların ve ebedi bir ötekiliğe mahkûm oluşun baskısı altında bedenin kendi varoluşunu anlamlandırma ve kendini sürekli yeniden tanımlayarak dönüştürme çabası, bizzat tüm deneyimin merkezindeki beden aracılığıyla gözler önüne serilir.

Sanat bir yanıyla bedenin her seferinde yeniden inşası, yeniden sorgulanması ve hatta tanımlanmasıdır. Bedeni yeniden inşa etmenin ve yeniden adlandırmanın yolu ise bedenin en son geldiği noktada tamamen yıkımını gerektirir. Bu yıkım bir yok oluş değil aksine bedenin saf varlığı ile yeniden inşasını imler. Çalışmaların genelinde görülebileceği gibi bedene ait olanın parçalanması, yok edilmeye çalışılması bu arzunun dışarı vurumudur.

“Video Performans Alanında Bedenin Kullanımı” başlıklı rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamalarda beden kavramından yola çıkarak, bedene uygulanan müdahaleler ve bu müdahalelerle birlikte öznenin kendini yıkma, yok etme, yeniden inşa etme süreci ele alınmaktadır. Bu müdahaleler, “şiddet ve öz saldırı, dönüştürme ve yeniden yapılandırma, iğrençleştirme yoluyla arındırma (katharsis)” (Alp, 2014, s. 349) gibi bedenin sınırlarını zorlayan edimlere dönüşerek, varoluşsal gerilim ve tehditlerin altında kendiliğın yeniden inşa sürecini gözler önüne serer. Görsel 27’de yer alan *Kimlik* adlı çalışma tek açıdan ve yakın kadraj ile çekilmiş bir video performans çalışmasıdır. Eylem, çekiç ile örsün üzerindeki saç yığınının dövülmesiyle başlamaktadır. Gerçekleştirilen dövme eylemi, saçın organik yapısı ve bütünlüğü bozulana ve hatta tanımsız olana kadar devam etmektedir.





**Görsel 27.** Candan Simay Gürsel, 2019, Kimlik / ID.  
Kişisel Arşiv.

Bedenin bir parçası, atığı olan saç uygulanan müdahaleyle öznenin kendini yok etme sürecini göstermeyi amaçlayan çalışmada, bedene ait bir parça olan saçın dövme eylemiyle birlikte parçalanması gösterilmektedir. Bedene ait bir parçaya uygulanan şiddet aynı zamanda bedene de uygulanan bir şiddettir ve bu şiddet eylemi ile birlikte saç, kendi özünden uzaklaşıp tanımsızlaşmaya başlamaktadır. Nitekim şiddetin bedeni kuşatarak onda geçici ya da kalıcı hasarlar bırakması gibi saç da artık hasarlı durumdadır. Bedeni tanımlayan, bedene ait, bedene içkin olan saç kimlik ve kişilik nosyonları ile ilişkilendirilmiştir. Böylece beden, kendi parçasına olduğu kadar kendi kimliğine de yabancılaşır. Nitekim önceki bölümlerde bahsedildiği üzere insanın kendisine karşı uyguladığı şiddet durumu aslında insanının kendisine yabancılaşmasıdır. Bununla ilgili olarak insanın kendi bedenine –veya kendi bedenine dair olana- öz saldırıda bulunması, bir yanıla bedenini kendisine yabancılaştırırken diğer yanıla bedenini yeniden tanıma imkânı sağlar (Alp, 2014, s. 350). Bu açıdan bakıldığında Marina Abramoviç'in çalışmalarında da olduğu gibi şiddet her zaman yıkıcı bir boyutta olmayabilir. Çünkü şiddeti içselleştirmek ve onu olumlamak, insanı özgürleştirebilir; kendisi olabilmesine yakınlaştırabilir. Burada bahsedilen kendilik durumu, aynı zamanda 'ben'i tanımlayan, 'ben'i önceleyen ve insanın var oluşuna ilişkin anlam yaratandır; kimlik ve kişilik özneyi tanımlayan ve öznenin varoluşuna anlam kazandıran bir

'ben'dir. Bu bakımdan öznenin kendini inşa etme süreci, varoluşuna ilişkin arayışın göstergesi olarak aslında 'ben'in arayışıdır.

"Ben"in doğ-ması için, "ben" ile "ben-olmayan" arasında bir ayrımın yapılması gerekir. Benliğin sınırları, benliğin ötesindeki, benlik olmayan her şeyden onu ayıran çizgilerdir. Benli-ğin oluşumunda ilk ve en temel adım, bölünmedir (Gutman, 2001, s. 87).

Bu bölünme, kendinde anlamlandırdığı-kabullendiği ve kendinde anlamlandır/a/madığı-kabullen/e/mediği durumdur. Bölünme durumu aynı zamanda özne olan 'ben'(beden), nesne olan 'ben'(beden) arasında bir gerilim yaratır. "Hangisi özne? Hangisi nesne?" gibi sorular birbirinin içine geçerek git gide tanımlamalar zorlaşır.

Görsel 28'de yer alan *Kimlik II* adlı çalışma, tıpkı *Kimlik* adlı çalışmada olduğu gibi, bedene uygulanan müdahale ile öznenin kendini parçalama sürecini ele almaktadır. Gerçekleştirilen bu video performansta saç, ekme tahtası üzerinde kesilir. Kesme ve parçalama eylemiyle birlikte saç yığını biçim değiştirir ve toz haline gelir. Kesilen ve parçalanan saçlar ise tekrar toplanarak gerçekleştirilen eylem devam eder. Kesme ve parçalama eyleminin sürekli tekrar edildiği bu çalışmada bedenin kendisine uygulanan şiddet gözler önüne serilmeye çalışılır.



**Görsel 28.** Candan Simay Gürsel, 2019, *Kimlik II / ID II*.

Kişisel Arşiv.



Sürekli kesme ve parçalama eylemiyle birlikte özne-beden, bedenini/kendisini her seferinde tekrar biçimlendirir. Bu bakımdan çalışma bir yandan öz'e gönderme yaparken diğer yandan da 'ben'i yeniden tanımlamaya, yıkmaya ve yeniden inşa etmeye çalışır. Gerçekleştirilen eylemin sürekli tekrar edilmesi, özne-bedenin kendine dair olanı yeniden tanımlama arayışının göstergesidir.

Bedene ait parçalar, aynı zamanda kimliğin imleyenidir. Bedene ait olan her şey yegâne olduğu gibi kimlik de yegânedir ve öznenin var olma kaygısıyla ilişkilidir. Özne, deneyimleri (yaşantıları, hissettikleri, algıladıkları vb.) ekseninde kendi kimlik arayışını gerçekleştirir. Bu arayış kimi zaman öznenin yaşamı boyunca devam eder. Çünkü öznenin kim olduğunu şekillendiren kendisine yüklediği veya yüklenmeye maruz kaldığı anlamlardır. Bu anlamlar sosyolojik, politik, psikolojik vb. birçok etkenle tanımlandığından aslında özne, hep bir şeyin 'ötekisi' olur. Bu bakımdan "Kimlik, öznenin kendi varolma deneyimleri sonucu oluşturduğu "öteki" olarak tanımlanan şeydir, "öteki"nin kendisidir; "öteki"nde kendisini görebilmektir (Aydoğdu, 2004, s. 127).

Görsel 29'da yer alan *Ben ve Öteki* adlı çalışma bedene dair ve bedene ait her bir tanımlama karşısında 'ben'in tepkisini ele almaktadır. Gerçekleştirilen bu video performansta bedenin bir atığı olan saç, ağza alınarak çiğnenmeye başlanır. Çiğneme eyleminden sonra saç, sertçe ağızdan çekilir ve tekrar ağzın içine sokularak çiğneme eylemi sürdürülür. Dışarı atılmış bir atığın tekrar bedenin içine alınmasından dolayı beden onu kabul etmez ve öğürme gibi tepkiler verir.



**Görsel 29.** Candan Simay Gürsel, 2020, Ben ve Öteki/Me and The Other.

Kişisel Arşiv.

Bedenin verdiği bu tepkiler aslında iğrenç olan karşında tikslenme dürtüsüdür. Kristeva'nın da belirttiği gibi "Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tikslenme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı" dır (2018, s. 15). Bedenin iğrenç karşısında aldığı bu tavır, aynı zamanda bedenin kendisine aldığı bir tavidir. Bedeninde taşırken iğrenmediğin ve bir parçanmış gibi hissettiğin şeyi dışarıya attığında artık sana ait değildir ya da Kristeva'nın deyimi ile; "Dışarıya atan artık ben değilim, "ben" dışarıya atılanım." (2018, s. 16). Bedensel atığın 'ben'e dair olduğu görüşünde olan Kristeva, diğer yandan ben'in oluşumuna etki eden unsurları da iğrenç kavramı içerisine alır. Çünkü ona göre bir şeyi iğrenç kılan "...bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir." (Kristeva, 2018, s.16). Her iki durumda da iğrenç olan 'ben'e dair olduğundan iğrenme dürtüsünün temelini benlikten iğrenme oluşturur. Çünkü, Kristeva'nın da belirttiği gibi bedensel atıklar, 'ben'i oluşturan unsurlardır ve aslında öteki tarafından sahiplenilmiş veya sahiplenmeye maruz bırakılmıştır. Bundan dolayı 'ben' ve 'öteki' kendi içerisinde bir çatışma halindedir. İkircikli yapının söz konusu olduğu bu çatışma hali bir gerilim yaratır.

Bedenin varlığını sürdürebilmesi için bedensel atıkların atılması gerekir. Ne var ki bedensel atıkların sürekli atılması aynı zamanda bedenin bütünselliğinin bozulmasına ilişkin korkuyu

da tetikler ve yok oluša gönderme yapar. Görsel 30’da yer alan *Tükürük* adlı çalışma bedensel atığın dışarı atılarak bedenın yok oluşunu göstermeyi amaçlamaktadır.



**Görsel 30.** Candan Simay Gürsel, 2021, *Tükürük/Saliva*.

Kişisel Arşiv.

Ağzın içinde oluşturulan tükürüklerin dışarı atılması eylemine dayanan bu çalışmada, atılan tükürükler bir birikinti haline gelene kadar gerçekleştirilen eylem devam eder. Bedensel atık olarak dışarı atılan tükürük miktarı çoğaldıkça bedenın görüntüsü giderek kaybolur.-Böylece beden kendi atığıyla giderek yok olur. Beden, yok oluša yaklaştığında canlılığın sınırlarında yer alır (Kristeva, 2018, s. 16). Diğer bir ifadeyle Kristeva’nın da belirttiği gibi atılan bu bedensel atıklar “atıla atıla bana hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği” bir durumu imler. Nitekim iğrenç olanla özdeşleşen özne-beden, git gide iğrençleştirme yoluyla bir arınma yaşamayı amaçlar.

Öznenin kendisini yok etme arzusunu taşıyan bir diğer çalışma Görsel 31’de yer alan *Katharsis* adlı video performanstır. Bu video performansta, beyaz bir arka plan önünde bağdaş kurarak oturulmuştur. Öndeki cam kâsenin içinde ise beyaz bir boya bulunmaktadır. Performans yavaş hareketlerle ellerin kâsenin içerisindeki boyaya batırılması ve ardından boyanın bedene sürülmesiyle başlar. Gerçekleştirilen bu eylem, neredeyse bedenın tamamı beyaz boyayla kaplanana kadar devam eder. Bedenın ritüelistik bedene dönüştürmesinin

amaçlandığı bu video performans, arınma eylemiyle öznenin kendisini hiçliğe taşıma arzunu imler. Böylelikle özne-beden kendisini hiçliğe taşıyarak, kendisine yüklenen anlam ve kalıplardan arınma isteğini eyleme taşır.



**Görsel 31.** Candan Simay Gürsel, 2021, Katharsis/Katharsis.

Kişisel Arşiv.

Bedene atfedilen anlam, sorumluluk, değer katmanlarından arınmayı amaçlayan bu çalışma, tıpkı Vlasta Zanic'in *Maraschino Cherries* adlı performansında olduğu gibi bedene yapılan bir müdahaledir ve bedene yüklenen anlamları bozguna uğratmayı amaçlamaktadır. Böylelikle özne-beden, ne özne ne de nesne konumunda kendisini tanımsız hale getirir. Beyaz zeminde beyaz boyayla kaplanmış beden artık tanınmaz haldedir, hatta neredeyse bir beden bile değildir.

Arınma arzusu kimi zaman fiziksel veya duygusal olarak acının sınırlarında dolaşır. Görsel 32'de yer alan *Benlik* adlı video performans, arınma isteği ile insanın kendi bedenine uyguladığı öz saldırıyı ele alır. Performans, ellerin yavaşça yüze sürülmesi ile başlar. Akabinde sürünme eylemi hızlanır ve eylem kişinin kendisine uyguladığı şiddete dönüşür.



**Görsel 32.** Candan Simay Gürsel, 2021, Benlik/Ego.

Kişisel Arşiv.

Kişinin kendi bedenine uyguladığı şiddeti gösteren bu performans aynı zamanda insanın kendisine karşı gerçekleştirdiği içsel şiddeti de vurgular. İçsel olarak hissedilen gerilim bedene aktarılır ve bedene aktarılan bu gerilim durumu dışsallaştırılır. Dolayısıyla bu performansta özne olan bedende hissedilen, algılanan her ne ise onu nesne olan bedene aktırır ve hisseden, algılayan bedene dönüşür.

Özne olan bedenin yaşadığı gerilimi nesne olan bedene aktarma durumuna Görsel 33’de yer alan *Aybaşı* adlı video performans çalışması örnek gösterilebilir. Bu video performans, bedenin kendi bedensel atığını atma sürecini nasıl deneyimlediğini ele almaktadır. Çoklu kadraj ile görüntülerin birbiri yerine geçmesiyle oluşturulmuş bu video performansta, kadınların her ay bedenlerinde deneyimledikleri acı, bu kez kamera karşısında yaşanır. Bedende hissedilen acı gerçektir ve hissedilen bu acı karşısında beden, kendi tepkilerini verir. Bedenin kendi sağlığı için her ay atması gereken bu bedensel atığın atılma sürecinde hissedilen ve deneyimlenen acı kamera karşısında kayıt altına alınarak bu durumun nesne olan beden tarafından algılanmasına odaklanılır. Dolayısıyla bedenin kendi varoluşuna ilişkin bir süreci gösteren bu performans, yine bedenin varoluşsal durumunda yaşanan gerilimli hali ortaya koyar.





**Görsel 33.** Candan Simay Gürsel, 2021, Aybaşı/Menstruation.

Kişisel Arşiv.

Görsel 34’te yer alan *Sadece Ben* adlı çalışma ise üç yıl boyunca biriktirilen saçlarla gerçekleştirilen bir performanstır. Yüzü kaplayan saçların sökülme sürecini gösteren bu video performans “ben” ve “kimlik” sınırlarında dolaşır. Tamamen saçla kaplanan yüz başlangıçta tanımsızdır. Eylem, yüze kaplanan ve yapııştırılan saçların yavaşça sökülmesiyle başlar. Yavaşça sökülen saçlar, kişi tanınabilir hale gelene kadar devam eder.



**Görsel 34.** Candan Simay Gürsel, 2021, Sadece Ben/Just Me.

Kişisel Arşiv.

Önceki performanslarda dövülen, kesilen, tükürülen bütün saçlar bu çalışmada tekrar kullanılmıştır. Dolayısıyla her ne kadar bahsi geçen saçlar deformasyona uğrasa da “bedenin”, “kimliğin” ve “ben”in bir parçası olmaya devam edeceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi ortaya koyan bu performans, insanın süreç içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümlerde geçmişin izlerini taşıdığını ve bu izlerin hiçbir zaman tam olarak yok olmayacağını ortaya koyar.

Bedene uygulanan bütün bu müdahaleler, bir yanıyla beden kendi salt varlığını ortaya koyarken bir yanıyla da salt varlığının ötesinde bedene yüklenen anlam ve tanımlamaları sorguladır. Her ne kadar sanat alanında bedenin sorgulanma yöntemleri çeşitlilik gösterse de doğrudan bedenin kullanımını içeren Video Performans ile bu sorgulamalar derinleşir. Bedene farklı bakış açıları sunan Video Performans görülmeyenin gösterildiği bir alan olarak bedeni tekrar keşfedebilir, inşa edebilir, tanımlayabilir. Dolayısıyla beden, ben, kimlik, varoluş, bedenin bütünlüğü, abjekt vb kavramlar eşliğinde gerçekleştirilen uygulamalarda, videonun sunduğu olanaklardan yararlanarak beden yeniden keşfedilmeye, inşa edilmeye ve tanımlanmaya çalışılır ve özne-beden nesne-beden konumuna taşınırken kamera karşısında gerçekleştirilen eylem izleyicinin tanıklığına sunulur. Dolayısıyla çeşitli kavramlar eşliğinde beden açıklanmaya çalışılsa da söz konusu beden olduğu sürece bu türden sorgulamalar var olmaya devam edecektir.

## SONUÇ

Tıp biliminin olduğu kadar felsefenin, sosyolojinin, psikolojinin, politikanın, inancın konusu olan beden aynı zamanda sanatın da en önemli ifade araçlarından biridir. Bedenin düşünsel olarak geçirdiği değişimler ve dönüşümler sanatı da etkilemiş ve özellikle sanat alanında söz konusu olan dönüşümlerle birlikte beden, temsil edilenden çıkıp kendisini sanatın nesnesine dönüştürmüştür. Özellikle Performans Sanatı ile birlikte salt varlığını ortaya koyarak meselenin kendisi haline gelen beden, sanatçıların karşı duruşlarını sergileyebilecekleri en önemli ifade aracına dönüşmüştür. Gerçekleştirdikleri performanslarda bedenlerini kullanan sanatçılar aynı zamanda bedenle ilgili meseleleri de tartışmışlar ve bedenin yeniden sorgulanmasının yolunu açmışlardır. Video teknolojisinin ortaya çıkışıyla video, performansın belgelenme veya arşivlenme amacının ötesinde sanatçılar için bir üretim diline dönüşmüştür. Böylelikle performansın ve videonun kesiştiği noktada Video kendisini var etmiştir. Video Performans alanında, videonun aracı olmasından dolayı kamera, kadraj vb. gibi meseleler, gerçekleştirilen eylemin bir parçası olarak üretim ve anlatım yöntemlerinde önemli hale gelmiş, bedene yönelik üretim ve anlatım yöntemlerini çeşitlendirmiştir.

Günümüz sanatında ise gelişen ve değişen teknolojik yenilikler doğrutusunda performans, video performans, dijital sanat gibi üretim alanlarının sınırları muğlaklaşmış ve bulanıklaşmış olsa da Video Performans görünmeyeni göstermeye devam edecektir.

Özellikle “Uygulamalar” başlığı altında ele alınan dördüncü bölümde Video Performans ve beden ilişkisi çeşitli kavramlar doğrutusunda irdelenmiştir. Gerçekleştirilen çalışmalarla Video Performanslar ile birlikte bedenin keşfedilebilir, irdelenebilir, yıkılabilir, yeniden inşa edilebilir veya tanımlanabilir olmasına dair sorgulamalar gerçekleştirilmiştir.



## KAYNAKLAR

- Acikders. Erişim: 24.03.2020  
[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/70898/mod\\_resource/content/0/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F%20Felsefe%20II%20-%20ders%207.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/70898/mod_resource/content/0/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F%20Felsefe%20II%20-%20ders%207.pdf)
- Akay, Ali. (2010). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Alp, Kafiye Özlem. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *Dergipark*, s. 338-365. Erişim: 14.11.2020. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193479>
- Antmen, Ahu. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atış, Naciye. (2012). Descartes Felsefesinde Bilgelik. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, s. 122-123.
- Aydoğdu, Hüseyin. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10, s. 115-147.
- Baker, Ulus. (2002). Video Üstüne. *Fotografya*. Erişim: 14.02.2021.  
<http://www.fotografya.gen.tr/TR,1344/video-ustune.html>
- Baudrillard, Jean. (2008). *Tüketim Toplumu*. (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, John. (2009). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bingöl, Orhan. (2019). Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü. *Asia Minor Studies*, 2, s. 327-334.
- Bozkurt, Muammer. (2005). *Video Sanatı*. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Carlson, Marvin. (2013). *Perfromans, Eleştirel Bir Giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2017). Felsefe Tarihi, *Academia*. Erişim: 24.03.2020.  
[https://www.academia.edu/28155641/Ahmet\\_Cevizci\\_-\\_Felsefe\\_Tarihi.pdf](https://www.academia.edu/28155641/Ahmet_Cevizci_-_Felsefe_Tarihi.pdf)
- Çolak, Banu. (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarısı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. *Fe Dergi*, 3/1, s. 38-46.

Demiral, Akın. (2020). Baskı ve Ayrımcılığa Karşı Bir Direniş Formu: Feminist Sanat. Selda Taşdemir Afşar (Ed.), Özge Sanem Özateş Gelmez (Ed.). *Dalgaları Aşmak, Toplumsal Cinsiyet Temelli Şiddetle Mücadelede Uğraklar*, s. 15-51. Ankara: Nika Yayınevi.

Direk, Zeynep. (2003). *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis Yayınları.

Düzgün, Oğuz. (2018). Bir Modernizm Eleştirisi İmkânı Olarak: Descartes. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 1, s. 51-65.

Ergin, H. Kübra. (2015). Performatif Eylemlerle Sanatsal Yıkım ve Şiddetin Araçları. *Dergipark*, s. 302-313. Erişim: 12.11.2020. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193494>

Farthing, Stephen. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, F. C. Çulçu Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Felsefe. Erişim: 25.03.2020 <https://www.felsefe.gen.tr/platonun-bilgi-anlayisi-bilgi-felsefesi/>

Foucault, Michel. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Tanrıöver, H. U. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M., Gutman, H., Hutton, P.H. (2001). *Kendini Bilmek*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.

Gürcan, A. Göknur. (2015). *Performans Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Han, Byung-Chul. (2017). *Şiddetin Topolojisi*. (D. Zaptçioğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Huntürk, Özi. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnce, Metin. (2019). *Resim, Beden ve Anlam*. Ankara: Gecekitaplığı Yayınları.

İtsliquid. Erişim: 08.09.2020 <https://www.itsliquid.com/featured-artist-marina-abramovic-2.html>

Kaya, Mustafa. (2013). Platon'un Ruh Kuramı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 15/1, 171-182.

Kaya, Mustafa. (2014). Aristoteles'in Ruh Anlayışı, *Academia*. Erişim: 24.03.2020.

[https://www.academia.edu/25605476/Aristotelesin\\_Ruh\\_Anlay%C4%B1%C5%9F%C4%B1](https://www.academia.edu/25605476/Aristotelesin_Ruh_Anlay%C4%B1%C5%9F%C4%B1)

Kontejner. Erişim: 04.03.2021 <https://www.kontejner.org/en/projekti/k-032-narancasti-pas-i-druge-price-jos-bolje-od-stvarnosti/performansi-7/vlasta-zanic-hr-maraske>

- Kristeva, Julia. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. ( N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leppert, Richard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, Norbert. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Martinez, Ezgi Hakan Verdu., Demiral, Akın. (2014). 20. Ve 21.yy.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım*. 6/6, s. 180-201.
- Moma. Erişim: 09.06.2021 <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>
- Pektaş, Nazlı. (2013). *Çağdaş Sanatta Beden Algısı, 1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty ile Bakmak*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Sartre, Jean-Paul. (1996). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Sayın, Zeynep. (1992). Ölüm Üzerine Düşünceler. *Defter*, 19, s. 85-93.
- Soykan, Ömer Naci. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Şahiner, Rifat. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- TDK Güncel Türkçe Sözlük (Töz) Erişim: 4.04.2020. <https://sozluk.gov.tr/>
- Thisistomorrow. Erişim: 23.03.2021 <http://thisistomorrow.info/articles/covered-in-time-and-history-the-films-of-ana-mendieta>
- Timurturkan, Meral. (2008). Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 1, s. 1-4.
- Timurturkan, Meral. (2013). Tıbbi Söylem ve İktidar: Medyada “Diyet-Zayıflık-Sağlık” İlişkisi Etrafında Bedenin Denetimi. *Mediterranean Journal of Humanities*, III/I, s. 237-252. Erişim: 12.01.2021. [http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/mjh/3-1/MJH-18-Meral\\_Timurturkan-Tibbi\\_Soylem\\_ve\\_iktidar\\_medyada\\_diyet-zayiflik\\_saglik\\_iliskisi\\_etrarinda\\_bedenin\\_denetimi.pdf](http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/mjh/3-1/MJH-18-Meral_Timurturkan-Tibbi_Soylem_ve_iktidar_medyada_diyet-zayiflik_saglik_iliskisi_etrarinda_bedenin_denetimi.pdf)
- Turani, Adnan. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Zkm.de. Erişim: 08.03.2021 <https://zkm.de/en/annegret-soltau-schwanger-sein-being-pregnant-1986>

## **Etik Beyanı**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

12/07/2021

Candan Simay GÜRSEL

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**  
**Orjinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: VİDEO PERFORMANS ALANINDA BEDENİN KULLANIMI

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
06/07/2021	81	116072	28/06/2021	% 15	1616355824

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (12/07/2021)

Candan Simay GÜRSEL

Öğrenci No: N18131692

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Ayşe Sibel KEDİK)

## Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : THE USE OF THE BODY IN THE FIELD OF VIDEO PERFORMANS

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options.

According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Charecter Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
06/07/2021	81	116072	28/06/2021	% 15	1616355824

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (12/07/2021)

Candan Simay GÜRSEL

Student No.: N18131692

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. Ayşe Sibel KEDİK)

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezimin/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

Candan Simay GÜRSEL

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

