

# Bedende-Oluş Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine\*

Bojana Pejic

Çeviri:

Nahide YILMAZ

## Politik Beden

Marina Abramoviç, bir ara Ulay isimli erkek bir sanatçıyla birlikte çalışmıştır. Aynı günde doğan iki sanatçı, başlangıçta doğum günlerine dikkat çeken performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu işlerden biri 'Komünist Beden/Kapitalist Beden' (1979) adını taşımaktadır. Performans gereği, 30 Kasım'da geceyarısına on beş dakika kala Amsterdam'da bir adrese on bir kişi çağrılmıştır. Misafirler geldiğinde, sanatçıları odanın zemininde uyurken bulurlar (sanatçılar bütün gece boyunca da orada uyuyacaklardır). Sanatçıların yataklarının önüne iki masa konmuştur. Üzerlerinde misafirler için yiyecek içecek vardır. Abramoviç'in tarafındaki masanın üzerindeki sosyalist, Ulay'ın tarafındaki de kapitalist ülkelere özgüdür. Sanatçıların doğup büyüdükleri sosyal yapılar arasındaki farklılık, burada sadece bilindik Doğu/fakirlik-Batı/zenginlik karşıtlığı ile ilişkilendirilmemiştir; yiyeceklere erişebilirlikteki farklılığın da işlendiği görülür. 1970'lerde Doğu'daki dükkanlarda Batı'ya özgü yiyecekler (hatta çoğu zaman Doğu'ya özgü olanlarını bile) bulmak çok zordu. Batıda ise, Doğu'dan gelen yiyecekler çok ucuzdu. Bu çalışmada politik sistemleri simgeleyen (bedeni besleyen) yiyeceklerin yanında, bir başka görsel eleman daha yer almaktadır. Bu da, sanatçıların duvara asılı olan doğum belgeleridir. 1946'da Yugoslavya'da doğan Abramoviç'in belgesinin damgasında kızıl bir yıldız vardır. Bu amblem, bölünmüş anayurdunun amblemi değildir artık. 1943'te

\* Bu yazı, derginin 13. sayısında aynı isimle yer alan yazının devamıdır. Çeviriye esas alınan metin için bkz. Abramoviç 33 - 4.11.1993, Neuen Nationalgalerie, Berlin: Edition Cantz, 1993; s.25-38.

Almanya'da doğan Ulay'ın belgesinde ise, bir gamalı haç bulunmaktadır. Bugün, gamalı haç kamu alanlarında ve anıtlarda sıkça kullanılan bir 'grafiti' haline gelmiştir ve ülkesi de tekrar 'tek vücut' olmuştur. Marina Abramoviç birçok gösterisinde yıldızı bedenine 'yazmıştır'. (Duchamp yıldız kafasında yer açsa da, yıldız Abramoviç'in karnında bulmuştur yerini.)

Bu işin isminde bulunan ve bütünü oluşturan öğeler –beden ve komünist/kapitalist– hiç şüphesiz sanatçıların her ikisinin de "politik beden" in bilincinde olduklarını imlemektedir. "Politik beden" Mary Douglas'ın büyük çapta uğraştığı bir kavramdır. Beden, politika ve "sosyal beden" üzerine yazılarında şöyle söylemektedir: "Toplumsal katmanlar tarafından sürekli değiştirilen, ve aynı zamanda onlar tarafından ortaya konan bedenin fiziksel deneyimi, toplumun belli bir görüşünü ayakta tutar. Her biri diğerinin sınıfını güçlendirsün diye, bedensel deneyimin iki türü arasında anlamların sürekli bir değişimi vardır."<sup>22</sup>

Birlikte çalışmaya başlamadan çok önceleri, Abramoviç ve Ulay sosyal olarak biçimlendirilmiş cinsiyetleri ile zaten ilgilenmişlerdi. Daha önce sözü edilen "Ben bir nesneyim" dediği gösterisinde, Abramoviç kendisini 'gören özne'nin bakışına bir 'suskun nesne' olarak sunmuş ve aynı öznelere aynı şeyi yapması için kışkırtmıştır: bedenlerini kamulaştırmaları ve belki de onları özel yaşamlarında kullandıkları gibi kullanmaları için. 'Rol Değişimi' (Amsterdam, 1975) adlı işinde ise, bir fahişeye dört saatliğine işlerini değiştirmişlerdir. Kadın 'imge'sini çözüldürmeyi, çürütmeyi amaçlamıştır bu işinde. 'Dişilik'in yapıbozumu, burada, 'şerefli' ve 'şerefsiz' mesleklerle ve kadının işindeki başarısıyla ilişkilendirilmiştir. Abramoviç fahişe olarak kaldığı dört saat boyunca hiç para kazanamadı; çünkü, bu meslekteki kadınlardan beklenen beden dilini, yani 'arka oda'ya geçmeden önce yapılan konuşmaları bilmiyordu. Yüzündeki ifade, pencere kenarındaki oturuş biçimi, fiyatta pazarlık yapış tarzı bir fahişede olması gerektiği gibi değildi. Çalışma, belirlenmiş yer öğesini de içerir. Bu türden bir rol değişimi ancak Amsterdam'da yapılabilirdi; çünkü fahişelik mesleği başka hiçbir yerde bu kadar halkın arasında değildir. Ulay da Marina'yla çalışmaya başlamadan önce, yıllar boyunca bir travesti gibi giyinerek erkeklik yapısını bozmaya çabaladı. Ulay Yugoslavya'da yaşamış olsaydı, böylesi bir iş yapamazdı; çünkü, Yugoslavya'nın politik 'belirlenmişlik'i buna izin vermezdi.

Yugoslav Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1949-1991) yaşamış olanlar için 'politik beden' sözü, sadece sokak argosuna ait değil, aynı zamanda komünizm yolunda ilerleyen politik sistemin resmî diline ait bir terimdi. Bu ilerleme, 'politik bir organ' olan Komünist Parti tarafından kontrol ediliyordu.

---

<sup>22</sup> Mary Douglas, a.g.e., s:65.

Sistemin resmî dili "kurumun gövdesi", "devlet organları", "adaletin eli" gibi birçok 'biyolojik' metafor içeriyordu.

Komünist organlar ile Yugoslavya'da yaşayan erkek ve kadın özneler arasında birçok farklı çatışma vardı. Komünizm ve beden konusu ile bedende komünizm konusunu birbirine karıştırmamak lazım. Bana annemin anlattığı böyle bir karışıklığı aktarayım. 1945 yılında Belgrat'ta bir miting yapılmış. Büyük bir sinemada yapılan bu miting, sivil hakları ilgilendirdiği için o bölgede yaşayan tüm vatandaşların katılması zorunluymuş. Kadının birinin durumu millete dert olmuş. Hiç kimse doğrudan şahit olmadığı halde, İkinci Dünya Savaşı'nda bu kadının birçok kez Alman askerlerle (gönüllü ve ücretsiz) cinsel ilişkiye girdiği sanılıyormuş. Kendi bedenini 'kullanışı' üzerine yapılan bu uzun tartışmaya sınırlanan kadın kalkmış ve şöyle demiş: "Yoldaşlar, amım politik değildir."

### **Komünist Bedenler**

Toplumumuzun ortak bir beden olarak imgesi sosyalist ritüellerle de sahneye konulmuştu. 1970'lerin ortalarına kadar bu tür ayinlere şahit olduk: 1 Mayıs yürüyüşlerinde bedenler sıraya dizilir ve hizaya sokulurdu. Önde ilerleyen ordu, arkasında işçiler ve son olarak da gençler. İkinci ortak ritüel, başkan Tito'nun doğum gününü kutladığımız 25 Mayıs günü Belgrat'ta bir stadyumda yapılırdı. Buna "Gençlik Günü" denirdi. Bu kutlama aşırı titiz koreografiler içerir ve düzenli toplum imgesi üretti. Yaşamımızın her anında gördüğümüz kıvılcık yıldızın yanısıra, (ister fotoğraf, ister resim ya da heykel yoluyla olsun) 'gücün bedeni'nin, başkan Tito'nun temsili görsel kültürümüzün bir parçasıydı. Yugoslavya'daki her kamu kurumu, manav, lokanta, ya da kres için bu bedenin resmini sergilemek zorunlu idi.

Önceki Yugoslavya'da kadınlar ve erkekler aynı vatandaşlık ve çalışma haklarına sahipti. Bu da, insanî haklarının cinsiyete bakılmaksızın ellerinden alınabileceği (ve alındığı) anlamına gelirdi. Kadın ve erkek ailede eşit değildi; 'ilerlemeci' politik 'gerçeklik'e aldırmayarak, aile ataerki kalmak için kendisini korudu. Yugoslavya'da erkeği ve kadını 'eşitleştirme'nin yolu, tarihsel olarak istediği kadar ilerlemeci olsun, 'bölge'nin somut karmaşıklığını inkar etti. Kadınlara 'eşit' olma hakkı verilmiş olsa da, muhtelif ulus ve etnik grupların din, kültür ve eğitim farklılıkları görmezden gelindiği için 1991'e kadar az ya da çok çatışma yaşanmış ama bir savaş ortaya çıkmamıştı. Verebileceğim birçok örnek içinden biri, 'devletin bedeni' ve bir kadının bedeni arasındaki ilişkiyi kurması bakımından yerine iyi oturuyor. 1970'lerde Kosova'da Yugoslav Federal parlamentosunda üye olan arkadaşımın annesi müslüman bir aileden geliyordu. Bu dinin gerekliliklerini yerine getirmek için İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve öncesinde peçeyle örtünmüştü. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kadın ve

erkeğin durumunu 'eşitleştirmek' amacıyla yeni hükümet peçeyle örtünmeyi yasakladı. Kadının (komünist olmayan) babası doğdukları kasabada sözü geçen bir adam olduğu için, kızının diğerlerine 'örnek teşkil etmesi' gerektiğini düşünüyordu. Kadının kendisinin gerçekleştireceği kararı, onun yerine babası aldı. Kadın sokağa peçesiz ve 'baştan aşağı çıplak olduğu' duygusuyla çıkmak zorunda kaldı.

Marina Abramoviç'in ailesi komünizm düşüncesine inanıyordu. Babasının hikayesi daha az karışık olduğu için önce anlatılabilir: İkinci Dünya Savaşından önce Hıristiyan Ortodoks inancına mensup Karadağlı bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Bir komünist olarak partizan orduya katılmıştır. Annesi ise, dinine bağlı bir burjuva ailenin kızıdır. Komünist partinin bir üyesi olmasaydı, Belgrat'taki Devrim Müzesi'nin müdürlüğünü yapamayacağı gibi, ülkedeki herhangi başka bir kurumda müdür olmasına da izin verilmezdi. Babası (Marina'nın dedesi) krallık Yugoslavya'sında Sırp Ortodoks Kilisesi'nin patrikliği yapmıştır. Marina'nın büyükannesi ise, torununu kiliseye götüren dindar bir kadındı ve hep öyle kaldı. Yugoslavya'da çoğumuz kaçınılmaz olarak Marx ve Tanrı arasında yaşadık (en azından ben böyle hissediyordum). Marx 'kamu'ya, Tanrı ise 'özel' yaşama dairdi. Buna benzer bir şeyi ortaokulda Plehanov'un görüşleriyle öğrendik: "Sanat, nesnel bir gerçekliğin öznel yansımasıdır." Kiliseye giderek yaşadığımız, ya da daha sonraları öğrencilerin Hıristiyan Ortodoks manastırlarında alan çalışması yaparak deneyimlediği başka bir şey olabilirdi sanat. Marina Abramoviç de güzel sanatlardaki öğrencilik yıllarında manastır fresklerinin restorasyonunda çalışmıştır. Kiliseye girmek için 'nesnel gerçeklik'i terkedince, görme, duyma, tatma, koklama ve dokunma duyularını kullanmaya dayanan Hıristiyan Ortodoks ayinlerine tanık olduk. 1919'da Rus düşünürü papaz Pavel Florenski (1933'te Sibirya'ya gönderilmiş ve on yıl sonra orada ölmüştür), gündelik yaşamdan kopuk oldukları için, bu ayinleri "sanat sentezi" olarak tanımlamış ve bunlara "sanatsal olaylar" demiştir.<sup>23</sup>

Abramoviç'in sanatını ve onun 'bedende-oluş' yoluna birbirinden farklı çıkışlarını düşünürken, içine doğduğu ve eğitildiği bağlamı oluşturan tüm öğeleri aklımızda tutmalıyız. Maddi ve manevi olanın, saçma ve komik olanın birbirine geçtiği bu bağlamın yanısıra, Yugoslav sanatının karmaşıklığı da önemli bir faktör olarak karşımızda. 1948'den sonra 'demir perde'nin buharlaşmaya başladığı, zamanla yarı geçirgen bir zar biçimini aldığı bir ülkede, sosyalizmin 'hızla ilerleme' düşüncesi modernist estetik tarafından tanımlanan ilerlemeci görüşlerle çakışmıştı. Yaklaşık 1952'den itibaren sosyalist gerçeklik estetiği (koro resmi) ne resmî dogmaydı, ne de

<sup>23</sup> Nicoletta Misler, "The Religious Ritual as Social Event." Stephen C. Foster (ed.), *Event Arts and Art Events*, London: UMI Press, 1988, s.159-174

ülkedeki baskın estetik inançtı. Devrimi ve özgürlüğü anmak için dikilen neredeyse bütün anıtlar, o güçlü işçi ve partizan savaşçının temsil edildiği sosyalist heykellerden değil, modernist sanat yapıtlarından oluşuyordu. Modernizm ve soyutlama, aslında küçük burjuva zihniyetini taşıyan resmî Yugoslav sanatının bir parçası olmuştu.

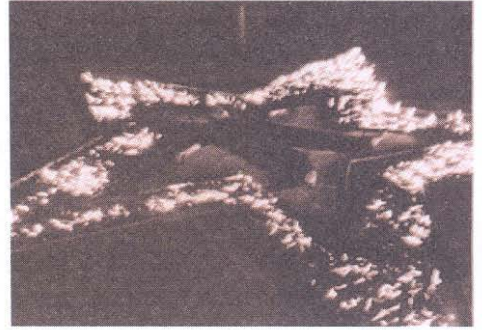
1970'lerde –Yugoslav sanat eleştirisi ve teorisi tarafından 'yeni sanatsal pratik' olarak tanımlanan– yeni ve farklı bir bağlama dahil olan Yugoslav sanatçıları şu gibi eylem ve fikirlerle uğraşıyorlardı: sanatın temsil olarak reddi; modernist olduğu düşünülen sanat eserinin reddi; kendilerini sanatçı olarak tayin edebilmek için sadece sanatsal nesnelere üretme zorunluluğunun olumsuzlanması; ve Yugoslavya'da varolan geleneksel sanatçı kavramı mitinin yıkılması. Sanatçı ya politik sistem yüzünden acı çeken bir 'şehit', ya 'yaratım'ın gizemleriyle uğraşan asosyal bir deha, ya da 'başkaldıran' (ve genellikle sarhoş) bir bohem olarak görülürdü. 1968 kuşağı, sosyalist toplum içinde yaratılan bu sanatçı imgelerine karşı çıkmıştı. 1970'lerde Lubliana, Zagreb, Saraybosna, Novi Sad ve Belgrad'taki Güzel Sanatlar Akademileri'nde çalışan sanatçılar modernizmin dayattığı sanat eserinden 'sıçradılar'. 1945'ten önce bile, özellikle de 1950'den bu yana Yugoslav sanatında Modernizmden öteye sıçrama çabalarını görmek mümkündür –bu 'çizgi'ye daha önce 'paralel sanat' adını vermiştim.<sup>24</sup>

Tüm bu sanatçıların kendi çevrelerinde 'bulduğu' sanatsal gelenek de farklılık gösteriyordu. Lubliana ve Zagreb'de konstrüktivizm ve tarihsel avangardın izleği, Belgrad'ta (1930'larda Andre Breton'un temaslarıyla şekillenen) gerçeküstücü gelenek göze çarpıyordu.

Grup oluşturmalarına rağmen Belgrad'ta birlikte sergiler düzenleyen altı sanatçı (Nesa Paripoviç, Rasa Todosiyeviç, Slobodan Milivojeviç, Gergeli Urkom) arasında tek kadın olanı Marina Abramoviç'ti. Her biri resim eğitimi almıştı ve nesne-sonrası sanatlarını genellikle Belgrad Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi'nde sergilemişlerdi.<sup>25</sup> 1970'lerin sanatı için belirleyici olan 'araç göçmenliği (media nomadism)' erkek sanatçıların işlerinde farkedilmesine karşın,

Abramoviç bu türden bir (Derrida terimiyle) kararsızlık göstermemiştir. Resmi bıraktığında, bir süre sesli işler yapmış ve Edinburgh'deki 'Ritim 10' adlı ilk gösterisinden itibaren hep beden temelli işler gerçekleştirmiştir.

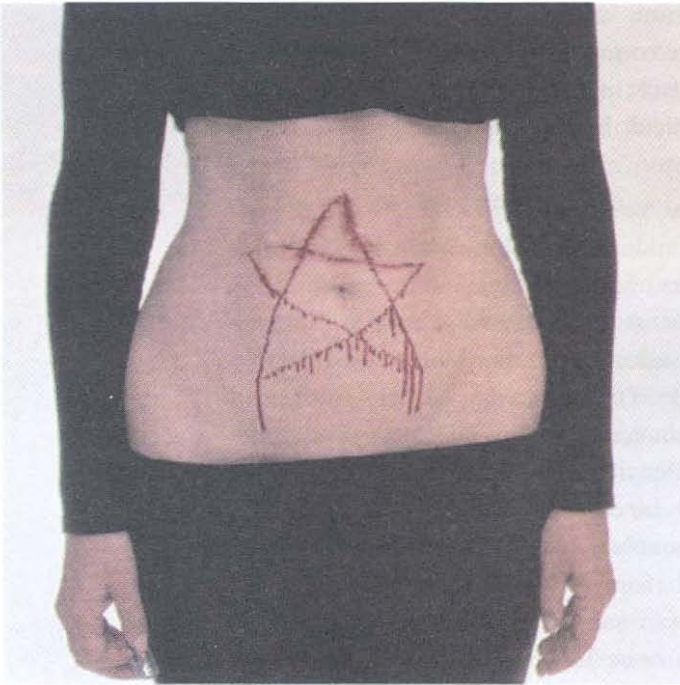
'Ritim 5' (1974) kendisinden önce ve sonra gelen gösterilerde olduğu gibi, Yugoslav sanatında ve bu sanatın İkinci Dünya Savaşı sonrası söyleminde



Ritim 5  
1974

24 Bojana Pejic, "L'art parallele yougoslave.", Artistes no.12, Aout-Septembre, Paris 1982, s.7-11.

25 Friedemann Malsch, "Das Studentski kulturni centar, Belgrad." Kunstforum, 117, s.194-200.



*Thomas'ın Dudakları*  
1975.  
Performans



*Biografi*  
1993.  
Amsterdam.  
Performans

daydı. 'Ritim 5'te birçok anlam tabakası birbiri üzerine yerleştirildi: öncelikle Toprak Ana'yla bağlantısı kurulduğunda, esrareniz bir geleneğe sahip olan beş köşeli yıldız 'yaşam' ve 'sağlık' şeklinde okunabilir; İnsan'la ilişkilendirildiğinde de, 'mikrokozmos' anlamını taşıyabilir. Ancak, aynı işaret farklı bir bağlamda, politika bağlamında başka bir anlama gelir. Kızıl yıldız Abramoviç'in doğduğu ve bu gösterinin gerçekleştirildiği 'komünist' devletin resmî amblemidir. Arınma (turnakları ve saçları kesme) içeren ayinin ardından, Abramoviç kızıl alevlerden oluşan bir nesnenin içine girer ve ortasına uzanır. Bedenini beş köşeli bir yıldız içine 'yazdığı' bu işten farklı olarak, 'Thomas'ın Dudakları' (1975) adlı gösterisinde aynı yıldız işaretini göbeği çevresindeki deri üzerine (bir jilet bıçağı ile) 'yazmıştır'. Bu eylemini 1992'deki Kassel ve Viyana ile 1993'teki Berlin gösterilerinde 'Biyografi' adı altında 'yeniden düzenlemiştir'.

### **Çiftleşen Bedenler, Farklılık**

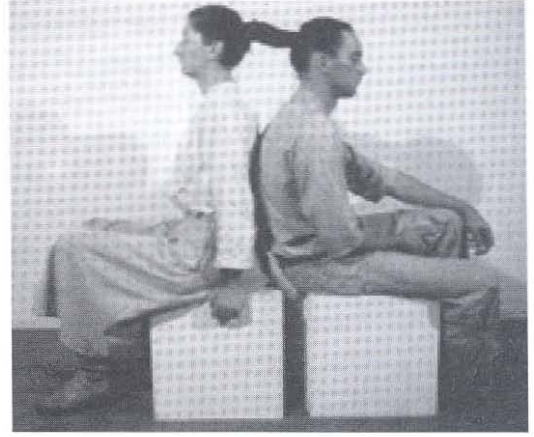
Marina Abramoviç ve Ulay (F. Uwe Laysiepen)'in ortak çalışmasından doğan imge 'benzerlik imgesi'dir. Öte yandan, Marina Abramoviç bunun gördüğümüz ya da görmek istediğimiz bir imge olmadığını vurgulamıştır. İzleyicinin göremediği şey 'görünmez farklılık'tır: "Senkronize olmuş bir

ilk kez görülen bir unsur içeriyordu: ayinsel unsur. Meletinski'nin vurguladığı üzere, ayin mitin "etkili" ya da "pratik" yönüdür.<sup>26</sup> Yirminci yüzyıl edebiyatında (daha çok Joyce, Mann veya Kafka tarafından) geliştirilen efsanevi düşüncenin yeniden değer kazanması, Joyce'un deyişiyle "tarih kabusu"ndan bir 'sıyrılma' girişimiydi. Ayin kesinlikle beden varolduğuna işaret ettiği için, video ve gösterinin ortaya çıkışıyla birlikte sanatın yeniden ritüelleştirilmesi süreci üzerine ciddi bir biçimde kafa yorulur oldu. Bu süreç ilk olarak bedenin temsili, sonra da sunumu ile uğraşmak durumun-

<sup>26</sup> E. M. Meletinski, Poetika mita, Belgrad: Nolit, 1978, s.39

çeşit benzerlik ile başlıyoruz... sonra, her ikimizin de tek başına işlediği bir aşamaya geliyoruz. O anda, başka bir temas kalmıyor artık; 'Saç' performansında [Zamanda İlişki, 1977] bile, yedi veya on saatten sonra saçla kurulan bağlantı plastik olarak varlığını sürdürüyor; aynı şeyi yapan ama bir ayrılma gerçekleştiren iki beden."<sup>27</sup>

1976'dan 1988'e kadar süren ortak çalışmalarının başlangıcında sık sık kendilerinden bir 'iki-kafalı beden'in simyevî imgesi olan bir androjen<sup>28</sup> olarak bahsettiler. Sanatsal eylemlerinin kaynağında aynı zamanda, aynı yerde bulunan, bedenleri birlikte varolan iki kişi vardır. Bu yüzden Marina Abramoviç ve Ulay ortak, birleşmiş bir işe girişmişler ve bunu sürdürmüşlerdir. 1977'de yapılan bir röportajda Ulay şöyle der: "Bizim kadın ve erkek olmamızın hiçbir önemi yok. Kendimizden sadece beden olarak bahsediyoruz biz."<sup>29</sup> Gösterilerinde bedenlerini ortadan kaldırarak temsile dayalı sanatla yapmanın mümkün olmadığı bir 'şimdi' ve 'burada' diyalogu gerçekleştirmişlerdir. Ressam olsalardı, on iki yıl boyunca birlikte resim yapmaları pek mümkün olmazdı herhalde. (Sanatın tarihinde bu türden örnekler belki rastlanabilir ama Sanat Tarihi'ne kaydedilmemiştir.) 'İlişki İşleri'nde (1976-1980) erkek ve dişi cinsiyetine bağlanan karşıtlıkları bozuma uğratarak iki bedeni çözerler. Bu karşıtlıklar dişi/pasif/bilinçdışı/sezgisel/kendiliğinden ve erkek/aktif/bilinçli/akılcı/kontrollü olmak şeklinde kurgulanır. Çalışmalarında biri 'erkeklik', diğeri de 'dişilik' olan iki imgeyi bozuma uğratarak, sanatçılar kendilerini Avrupa kültürünün bedene 'yazdığı' erkek ve kadın olma koşullarından kurtarırlar. Bu beş yıl boyunca gösterilerinde kesin bir cinsiyet değişimi meydana gelmiştir: her ikisi de etkin ve edilgin olmuş, her ikisi de konuşmuş ve konuşmamıştır. 'Benzerlik Hakkında Konuşmak' (1976) çalışmasında Ulay, Konuşan Özne kimliğini reddederek bir 'suskun özne' olmak için ağzını dikmesi ile konuşma yeteneğini engeller. Genelde 'suskun olan' olarak bilinen Abramoviç ise, sadece konuşamayanın yerine konuşan Konuşan Özne işini üstlendiğini ilan eder ve Ulay'ın yerini alır. Bu değişim bir yana, burada bir 'değişen' daha vardır; 'Ben' kişi zamiri, anlama görevlendirilen dilbilimsel gösterge, Jakobson'un vurguladığı gibi "boşalmıştır".<sup>30</sup> 'Ben' sadece özne konuştuğu



Saç  
Zamanda İlişki,  
1977

<sup>27</sup> Marina Abramoviç ve Ulay'ın İledi Grundmann'la söyleşisi (1978), Sur la Voie, Musée national d'art moderne, Center Georges Pompidou, Paris, 1990, s.68.

<sup>28</sup> Hem eril, hem dişi özellikleri taşıyan, hermafrodit. (çev. notu)

<sup>29</sup> "Marina Abramoviç ve Ulay, Bir Röportaj." European Dialogue: Sydney Biennial, Sydney: Gallery of New South Wales, 1979, s.19

<sup>30</sup> Roman Jakobson, "Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb." Russian Language Project, Harvard: Harvard University Press, 1957.

zaman konuşan özneye aittir. Bir başkası konuştuğunda 'Ben' ona ait olur. Gerek bireysel işlerinde olsun, gerekse Ulay'la ortak çalışmalarında, Abramoviç dili ve konuşmayı çok az kullanmıştır. 'Harekette İlişki' (1977)'de konuşur, 'Git...Dur...Geri'de(1979) ses banttan gelir; 'AAA-AAA' (1978)'da konuşma bir sese indirgenmiştir. 'Melekler Şehri' (1983) ismini taşıyan video çalışmasında dili, 'dil olmayan' olarak yapıbozumuna uğratmıştır. Lacan'ın İmgesel dediği 'dil sonrası' evresi, onların durumu sözkonusu olduğunda 'dil öncesi' evresidir. Lacan, Sembolik adını verdiği evreden önce çocuğun (on sekiz ay-altı yaş arası) kendi benzeri, yani yansıyan kendi imgesiyle yüz yüze gelmesiyle başlayan 'ayna evresi'ni yaşadığını öne sürer. Kendisini kendisinden ayrılmış gibi, kendi imgesi gibi hissetmeye başlar: "Kimlik (kendini tanımlama) esasen özdeşleşim (bir başkasına karşı hissedilen bağlantı) ile kaynaşmıştır. Bu, İmgesel'in kökeninde yatan yabancılaşma durumuna –fiziksel anlamda uzak olan kendiyile örtüşme çabasına– gider. Ve Lacan'ın deyimiyle, İmgesel evre geçici-olmayan şeklinde belirlenen hayal dünyasıdır. Çünkü, tarihin koşullarıyla bağını koparmıştır. Çocuk için, kendisinden tamamıyla bağımsız olan, hem kendisinin hem de diğerlerinin tarih duygusu sadece dile tam bir hakimiyetle gelir".<sup>31</sup>

Yaptıkları bu çalışmalarda, bedenleri arasında bir birleştirici vardır. Bu birleştirici uzay olabilir, saç ya da fiziksel bir engel olabilir, bir ayna ya da bir eylem olabilir. Gösterilerinin provası hiç yapılmadı, tekrarı da. Beden deneyiminin tekrarlanırlığı/tekrarlanılmazlığı –'sadece bir kez' ve 'asla yeniden'– ile ilgisi olan bu ayrıcalık yüzünden, hâlâ, bu dönemin gösterileri peş peşe gelen olaylar olarak kabul edilebilir. 'Sanat olayı' tarihsel bir olayı taklit eden bir iştir. Tarihsel bir olay asla kendini yinelemez ve düzlemsel tarih bu tür olayların ardışıklığına dayanır. 1920'lerin avangardi, sanat olayını kendisini halihazırda hazır eden bir strateji olarak kullanmıştır:



*Akşamdenizi Geçirdi  
1982, Performans*

"Başlangıçtan itibaren, modernizmin kendini tanımlamasında ve sunuşunda can alıcı bir rol oynadı olay. Aslında, hem dar (hizmet) hem de geniş (sosyal ve kültürel) anlamda, olay, bu dönemde seyircinin karşına çıkmanın en önemli yollarından biri olarak görülebilir. Olay, sanatçıları ve izleyicileri, gerçek veya yanılsama olsun, saldırgan ve kendi kendini yıkan dünyada bir konum elde etmeye yarayan ve değişimin gizil gücü olan bir araç olarak hizmet etti sanatçılara."<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America." October, The First Decade, 1976-1986, Annette Michelson ve diğerleri (ed.), Cambridge: MIT Press, 1987, s.3.

<sup>32</sup> Stephen C. Foster, "Event Structures and Art Situations." Event Arts and Art Events, a.g.e., s.3



İki sanatçı, sonraları, ortak işler ürettikleri bu döneme Savaşçılar dönemi adını verdiler. Bunu izleyen Azizler dönemi boyunca, efsanevi, tarihi olmayan ve düzlemsel olmayan zaman kavramını öne çıkardılar. Bu dönem 'Akşamdenizi Geçidi' (1981-1986) gösterisi ve Büyük Çin Seddi boyunca yürümelerinden (1988) önce yaptıkları tüm çalışmaları içerir. İşlerine tekrarlanırlık, süre ve sakinlik kattılar. Bu iki çalışma evresi arasında (birinin kendi yaşam/çalışmasını safhalarla kavraması efsanevi düşüncenin özelliklerinden biridir), sanatçıların doğada (Avustralya çöllerinde) olarak bedende-olmayı öğrendikleri bir geçiş devresi (1980-1981) oldu. Bu nedenle, 'kültür hali'nden 'doğa hali'ne geçiş falan yoktu; ama, bedenın Batılı kavranış yolundan Avrupa dışı kültürlerde bulunan anlakta-ve-bedende-olmanın farklı yollarına doğru bir yolculuk vardı. Bedeni aklın 'öteki'si olarak anlayan, doğayı da kültüre bir 'ötekilik' olarak algılayan Batı düşüncesi o kültürleri 'ilkel', 'yabancı', 'kültürsüz' olarak tanımlamıştır (ve hala tanımlamaktadır). Paul Ricoeur aynılık ve 'ötekilik' üretiminin kökeninde tek olmadığımız/eşsiz olmadığımız korkusunun yattığını belirtmektedir: "Bir tek yerine birçok kültür olduğunu keşfettiğimizde ve bu nedenle de aynı zamanda bir tür kültürel tekelin sona erdiğini kabul ettiğimizde, gerçek ya da yanılısama olsun, kendi keşfimizin yıkımıyla tehdit edilirdi. Birdenbire, sadece diğerlerinin var olduğu, kendimizin diğerleri arasında bir 'diğer' olduğu imkanı hale gelir."<sup>33</sup>

'Akşamdenizi Geçidi' gösterisi (düzensiz aralıklarla) doksan gün sürdü. Bu işlerde günde yedi saat bir 'sahnelenmiş resim'i canlandırdılar. Dünyevileşen/dünyevileştiren Batı geleneğinde dinginlik, sakinlik ve suskunluk, oluşmamış beden durumlarıdır. Bizim kültürümüzde, antik Yunan düşüncesinde de görüldüğü üzere, oturmak ya ölüme mahkum edilen ya da üyeliğe yeni kabul edilen bir adamın beden hareketini simgeler. Platon Fedon'un son diyalogunda, sık sık Sokrates'in oturuşundan, hatta zehri içerken de oturduğundan bahseder.<sup>34</sup> Abramoviç ve Ulay performansı gerçekleştirdikleri günlerde yanlarına yiyecek almadılar ve sessizliklerini korudular. Örneğin, Foucault şöyle demişti: "Bence sessizlik bizim kültürümüzde vazgeçilen şeylerden biri maalesef. Bir sessizlik kültürüne sahip değiliz."<sup>35</sup>

İkisinin de yürüdüğü 'Kenar' (1979) ve beden hareketlerinin iyice yavaşlayıp görünmez olduğu 'Anima Mundi' (Bangkok, 1983) performanslarında Abramoviç ve Ulay insan bedeninden ya da aklından kaç-

<sup>33</sup> Paul Ricoeur, "Civilisation and National Cultures." History and Truth, Evanston: Northwestern University Press, 1965, s.278

<sup>34</sup> bkz. Nicole Loraux, "Therefore, Socrates is Immortal." The Fragments for a History of the Human Body, Part Two, a.g.e., s.13-45.

<sup>35</sup> Michel Foucault, "The Minimalist self." L. D. Kritzman (ed.), Michel Foucault, Politics, Philosophy, Culture and Other Writings 1977-1984, London: Routledge, 1988, s.4.

Okyanus  
Manzaralı Ev  
2002



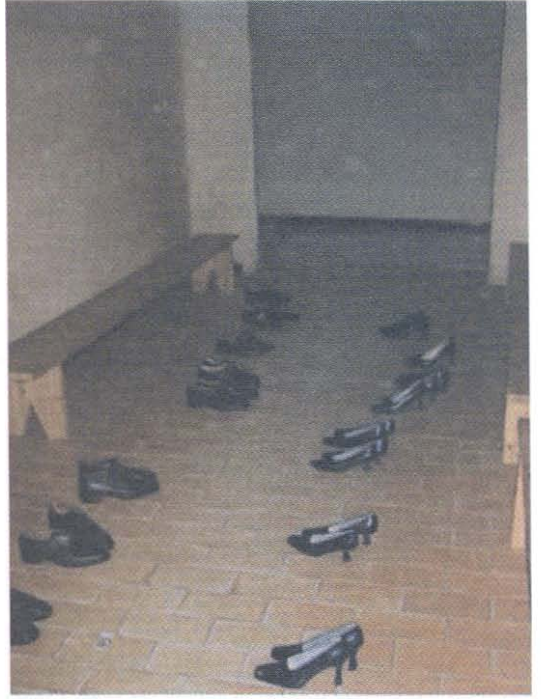
mayacağımız yeni bir temaya olanak sağlayan bir öğeyi ayrıntılı bir şekilde işlerine kattılar. Bu öğe, gölgeydi. Her iki çalışmada da gün ışığı gölgeyi üretiyordu. İlk işte Abramoviç, Ulay'ın yürüdüğü duvarın gölgesinin kenarında yürümeye çalışıyordu ve zaman zaman Ulay'ın gölgesine basıyordu. Gelecekteki Sanat Tarihi'ni yıkma çabası insan bedeni gölgesinin bir 'tarih'ini yazmak olabilir; bu da, eşzamanlı bir tinsellik tarihi olurdu. Gölge, bedenin var olduğunun işaretidir. Bedenin 'burada' ve 'şimdilik'ini imler. Bizans ve Ortodoks ruhani gelenekte ikonaların ve fresklerin üzerindeki figürlerin gölgeleri yoktur. 'İç görüş' ve bedensizlik temeline dayanan bu gelenekte, gölgenin yokluğu tinselliğin varlığını kanıtlar. Orta Çağ'ın dinî sanatındaki Batılı bedenler gölgeye sahip değillerdir. Gölgenin sanata 'giriş'i, dünyevî 'gerçeklik'in sanata girişiyle aynı zamandadır. 'Denge Delili' (1977) gösterisinde kullanılan ayna gibi, gölge de, Peirce'ün işaretler teorisine göre bir göstergedir: bir gösterenin varlığına bağlı olarak doğan bir işaret. Ayna ve gölge, bir insan çiftinin iki örneğidir. İnsan bedeninin yokluğunda varolamayacak olan beden betimlemeleridirler. Ayna imgesi durumunda, betimleme benzerliğe dayanır ve mevcut beden ve mevcut benzeri arasında bir mesafe varsayar. Gölge durumunda ise, temas, (bedenin varlığına işaret eden) iz vasıtasıyla bir betimleme meydana gelir.<sup>36</sup>

### **Kullanıcının Bedeni**

Betimlemeye dayansın ya da dayanmasın, bir sanat eseri yapma süreci

<sup>36</sup> Philippe Dubois, "L'ombre, le mirror, l'index." Parachute, no.26, Printemps 1982, Montreal, s.16-28.

Morris'in vurguladığı üzere sanatçının bedeninin iki parçasını, gözü ve eli kullanmasını gerektirir. Sanat eserinin algılanması süreci ise, çoğunlukla izleyicinin bir organını, gözünü kullanmasıyla ilgilidir. Kültürün ve insanın doğadan ayrılma/korunmasında ilk adımın 'başlangıç'ı olarak düşünülen eylem alanında, yani beden mimarisinde neler yaşanmaktadır? Kapılar ve pencereler her binada (ya da herhangi bir doğal veya insan yapımı barınakta) insan bedeninin başrol oyuncusu olduğu 'olay' (giriş/çıkış) için bırakılmış 'boşluklar'dır. Mimarî gözlerle de kavranabilmesine rağmen, mimarîyi kullanan onu tüm bedene mal eder, özellikle de içinde ikamet ediyorsa. "İkamet," Heidegger'in belirttiği gibi, "ölümlülerin yeryüzünde bulunma tarzıdır."<sup>37</sup> Mimarî boşluğu "us piramidi"<sup>38</sup> olarak nitelendiren mimar Bernard Tschumi, mimarîdeki hümanist-idealist yaklaşımı yapıbozar: mimarî boşluk insan bedenini ihlal eder ve insan bedeni de mimarî boşluğa şiddetle cevap verir. Ona göre, her mimarî boşluk insan bedeninin 'davetsiz varlığını ima eder (ve arzular)'. Buna karşın, mimarîde Hakikat Olmayan'ı (Non-Truth) da öne sürmektedir: "Öncelikle tüm bireylerin kendi varlıklarıyla, mimarînin kontrollü düzenine zorla dahil olmalarıyla boşluğa uyguladıkları şiddet var. Bir binaya girmek nazik bir edim de olabilir belki, ama titizlikle düzene sokulmuş bir geometrinin dengesini bozmuş olur (mimarî fotoğraflarda koşanlar, dövüşenler, aşıklar olur mu hiç?). Bedenler akışkan veya dengesiz devinimlerle her çeşit yeni ve beklenmedik boşluk oyarlar. Öyleyse, mimarî kendi felsefesinin kurulu düzenine hücum eden kullanıcılarıyla sürekli ilişki içinde bulunan bir organizmadır sadece. İnsan bedeninin mimarî içinde her zaman sakıncalı olduğuna hiç kuşku yok: en aşırı mimarî tutkulara bile sınırlar koymuştur hep. Beden,



*Çıkış İçin Ayakkabılar,  
Enstelasyon  
(Çıkış Serisinden)*



<sup>37</sup> Martin Heidegger, "Building Dwelling Thinking." D. F. Krell (ed.), Martin Heidegger, Basic Writings, London: Routledge, 1978, s.326.

<sup>38</sup> Bernard Tschumi, "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox), Studio International, vol. 190, September/October 1975, no.977, s.138-139

mimarî düzenin saflığını bulandırır."<sup>39</sup>

Ses yerleştirmelerinden bu yana Marina Abramoviç çeşitli yollarla halkı 'değiştirmek' istedi ve sanat yapıtı (gösteri) izleyicisini 'nesne' ile bir şey yapan bir özneye dönüştürmeye çabaladı. ('Ritim 0'da kendisini bir nesne olarak sunmuştu.) Ortak performanslarının bazılarında işe alıcısının katılımını da dahil etmiştir. 'Büyük Duvar Projesi'ni (1988) gerçekleştirdikten ve Ulay'la birlikte yaptığı çalışmaların son evresi olan 'Sevenler'den sonra, sanat yapıtı izleyicisini bir sanat yapıtı kullanıcıya dönüştürmeye gayret etti.

'Boşalan Tekne, Dolan Dere' (1988-1990) bakırdan ve kuvarsdan yapılmış nesnelere verilen genel isimdir. Kullanıcının bedeni bu nesnelere içinde dikilir, oturur ya da yatar bir pozisyonudadır. Uzun yıllar kullanıldıktan sonra, bakır levhanın patinesi aşınacak ve kullanan bedenlerin doğrudan temasına maruz kalan yerler parlayacaktır. İşin üzerindeki bu yerler beden varlığına işaret eden göstergeler haline gelecektir. Bu işlerde olduğu gibi, 'Geçişli Nesnelere' de (ayakkabılar, kasketler, yataklar veya sandalyeler) halk tarafından kullanılana kadar 'sanat yapıtı' olarak tanımlanmaz: kullanıcı ayakkabıyı 'giydiğinde' ya da kasketi 'taktığında' bir sanat yapıtı olur.

Marina Abramoviç nesneyi yapan bir sanatçıdır. Kullanan, işin 'yazarı'dır (author). Son zamanlarda yaptığı tüm heykeller, 'Gidiş İçin Ayakkabılar' (1992) gibi, beden hareketini 'donduran' nesnelere; bu durgun bedenin uğradığı değişiklik bir bedende-ve-akılda-oluş durumunu, 'burada' ve 'şimdi'yi mümkün kılar. Bu burada ve şimdi üzerine Marina Abramoviç şunları söylemiştir: "Bir Rothko resmi gördüğünüzde, hangi renklerin kullanıldığını bile bilmeyebilirsiniz; ama, siz karşısına dikilir dikilmez resim öyle bir davranır ki, mantıkla tanımlayamazsınız. İyi bir sanat yapıtı, ona bakmasanız da sizi çevresinde döndürebilmeli; tıpkı restoranda otururken birinin size baktığını hissetmeniz gibi. Emin olamazsınız; ama, döndüğünüzde orada gerçekten de size bakan biri vardır. Kültürler arasında gerçekten varolan işte bu enerjidir..."<sup>40</sup>

---

39 Bernard Tschumi, "Violence of Architecture." Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine, s.238 (İlk basımı: Artforum, vol. XX, no.1, September 1981).

40 Bernard Goy'un Marina Abramoviç ile röportajı, Journal of Contemporary Art, vol.3, no.2, Fall/Winter 1990, s.51.