

LACANCI PSİKANALİZ VE QUEER TEORİ KESİŞİMSELLİĞİNDE BEDEN: MARİNA ABRAMOVİC'İN PERFORMANS SANATI VE "RHYTHM 0" ÖRNEĞİ*

Atakan YORULMAZ¹

Özet

Performans sanatçısı Marina Abramovic, kendisine has olan bedene yönelik metoduyla başta sanat, kültürel çalışmalar ve psikoloji olmak üzere birçok disiplinin ilgi odağı olmuştur. "Body Art" akımının önemli bir temsilcisi olan Abramovic, birçok ülkede sergilediği sayısız performanslarıyla hem kendisinin ve katılımcıların zihin ve beden sınırlarını zorlamış hem de beden üzerinde yeni bir deneyim alanının yaratılmasına olanak sağlamıştır. Lacancı psikanaliz ve queer teorisinin keşişimselliğinde yer alan en önemli kavramlardan birisi olan beden kavramı, Abramovic metodu ile birlikte düşünüldüğünde, varoluş-beden-sınır birlikteliğinin teorik ve pratik ilişkisi üzerine yeni çalışmaların yapılmasına imkân yaratmıştır. İnsan bedeninin kendisine yabancı olduğunu ve başkaları tarafından gelen gösterenlere maruz bırakılarak organize edildiğini belirten Fransız psikanalist Jacques Lacan, bedenin ancak zevk (*jouissance*) üzerinden gösteren statüsünde cisimleştiğini ifade edip Simgesel alanda sahneye konulduğunu vurgulamıştır. Queer teorisinin önde gelen kuramcılarında olan Judith Butler ve Sara Ahmed ise bedenin bir neden değil, sonuç olduğunu ve bedeni belirleyen durumların başında söylemsel inşa süreçleri ve gösterenler bulunduğunu belirtmiştir. Marina Abramovic'in 1974 yılında sergilediği "Rhythm 0" başlıklı performansı da hem Lacan'ın hem de Butler ve Ahmed'in beden hakkındaki düşünceleriyle ilgili önemli bir örnek teşkil etmektedir. 72 objenin kullanıldığı performansta katılımcıların Abramovic'in bedeni üzerinde yaptıkları manipülatif eylemler, bedenin ister performans sanatı içerisinde isterse de gündelik hayatta bir sahneleme aracı olarak kullanılmasını ve beden-sınır ilişkisinin ihlalini açıkça göstermektedir. Abramovic'in "Rhythm 0" performansına ilişkin kullandığı "Ben nesneyim, bu süreçte sorumluluk tamamen bana ait" ifadeleri ise beden-zihin-sınır ilişkilenmesinde öznel ya da kolektif arzuların ve kurguların, performatif bir şekilde beden üzerinde yeni bir deneyim alanı yaratılmasına zemin hazırladığını göstermektedir. Bu çalışmada da bedenin ve sınırın öznel ve kolektif kullanımı ile Marina Abramovic'in "Rhythm 0" performansı, Lacancı psikanaliz ve queer teori keşişimselliğinde yer alan beden, sınır ve arzu kavramlarıyla birlikte aktarılması ve tartışmaya açılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lacancı Psikanaliz, Queer Teori, Performans Sanatı, Marina Abramovic, Beden
JEL Sınıflaması: I0, Z0, Z1

BODY IN THE INTERSECTIONALITY OF LACANIAN PSYCHOANALYSIS AND QUEER THEORY: MARINA ABRAMOVIC'S PERFORMANCE ART AND THE EXAMPLE OF "RHYTHM 0"

Abstract

Performance artist Marina Abramovic has been the center of attention in many disciplines, especially art, gender studies, cultural studies, and psychology, with her unique approach to the body. As an important representative of the "Body Art" movement, Abramovic has pushed the boundaries of the mind and body, both her own and those of the participants, through numerous performances in many countries, creating a new realm of bodily experience. The concept of the "body," one of the most crucial notions at the crossroads of Lacanian psychoanalysis and queer theory, gains new dimensions when examined in conjunction with Abramovic's approach, offering opportunities for novel studies on the experiential and conceptual relationship between existence, the body, and boundaries. French psychoanalyst Jacques Lacan, who posited that the human body is estranged from itself and organized by others through signifiers, emphasized that the body is embodied solely within the realm of the signifier through pleasure (*jouissance*) and is staged in the symbolic field. Judith Butler and Sara Ahmed, two prominent theorists of queer theory, contended that the body is not a cause but an effect, and that discursive construction processes

* Bu makale Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi tarafından 4-5 Mayıs 2023 tarihlerinde "Sınır/sız: Dünya yapmak & ötesi" başlığıyla düzenlenen 1. Disiplinlerarası Sanat, Tasarım ve Sosyal Bilimler Uluslararası Sempozyumunda sunulan bildiriden türetilmiştir.

¹ Araştırmacı, The College of Psychoanalysts, yorulmazatakan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9529-7921

and signifiers are the primary determinants shaping the body. Marina Abramovic's 1974 performance "Rhythm 0" is an important example of both Lacan's, Butler's and Ahmed's ideas about the body. 72 objects were used in the performance, and the manipulative actions of the participants on Abramovic's body clearly demonstrate the use of the body as a staging tool in performance art or in everyday life, as well as the violation of the body-boundary relationship. Abramovic's statement, "I am the object, the responsibility in this process belongs entirely to me," regarding the performance "Rhythm 0," shows that subjective and collective desires and fictions within the body-mind-boundary relationship pave the way for the creation of a new realm of bodily experience in a performative manner. In this article aims to convey and discuss Marina Abramovic's "Rhythm 0" performance, which involves the subjective and collective utilization of the body and the boundary, along with the concepts of body, boundary, and desire intersecting with Lacanian psychoanalysis and queer theory.

Keywords: Lacanian Psychoanalysis, Queer Theory, Performance Art, Marina Abramovic, Body

JEL Classification: I0, Z0, Z1.

1. Giriş

Sanatçının kendi bedeni başta olmak üzere bir veya birçok materyali kullanarak canlı olarak sergilediği sanata “performans sanatı” denilmektedir (Şenel, 2015). Performans terimi Latince “perfunger”, Almanca “leistung”, İngilizce ve Fransızca da ise “performance” olarak adlandırılmıştır. Terim, kavramsal olarak “yapmak” ve “başarmak” anlamını taşımaktadır (Kılıç, 2023). Schechner (2009) de performans, “biçimsel ritüellerin, kamusal bir araya gelişlerin ve bilgi, mal ve gelenek değiş tokuşunun çeşitli biçimlerinin bir parçası olan ya da onlarla devamlılık içerisinde olan bir çeşit iletişimsel davranış” olarak aktarmaktadır.

Toplumsal ve bireysel işleyişleri, fiziksel ve ruhsal sınırları ele alan ve bu konulara ait durumları ve sorunları aktarmak için genellikle bedeni kullanan bir sanat biçimi olan performans sanatı, sanat eseri algısını değiştiren popüler bir çağdaş sanat türü olarak bilinmektedir. İzleyiciyi aktif olarak etkileyen veya performans sırasında onlarla etkileşime girmeyi amaçlayan performans sanatı, sanatın odağını sadece sanatçıda konumlandırmamakta izleyiciye doğru da kaydırmaktadır. Bu haliyle performans sanatı, varoluş biçimlerinin bedenle ilişkisini kolektif alana aktararak sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırarak sanatla ilgili geleneksel fikirlere de meydan okumaktadır (Giombini, 2019).

Performans sanatı, bedenleri, etkileşimi ve birlikte-varolan düşüncesi üzerinden varlığı incelemektedir (Stern, 2011). Özneleri ve nesnelere sanat eserinde buluşturan performans, yaşamı ve varlığı anlama ve nesnelere anlamlandırma yoluyla bedeni dışarıya bağlamakta ve beden aracılığıyla iletişimi, anlamların içeriğini ve ortak bir alanda performans göstermeyi içermektedir.

Performans sanatı diğer gösteri sanatlarındaki gibi bir gösteri ya da olayların düzenlenmesinin yanında başarı ile sonuçlandırılan, bir işin gerçekleştirilmesi, yani sahnelenmesi ya da başka biçimlerle aktarılması olarak ifade edilmiştir (Aydoğan, 2008). Performans sanatı belli bir

perspektiften değerlendirilmeyi ve her türlü baskıyı reddetmesi, özgürlük ve özgünlük açısından etkileyici bir sanat olarak ele alınmaktadır (Özinan, 2017). Performansın temelinde genellikle karşı çıkış, performansın özgünlüğüne vurgu ve her türlü sabitliğe karşı çıkış, öznel varoluşu görmezden gelen değerleri yıkma arzusu ve direniş pratikleri olduğu görülmektedir (Batur ve Kuyucuk, 2022).

Bu çalışmanın konusunu, performans sanatçısı Marina Abramovic'in "Rhythm" serisi içerisinde yer alan "Rhythm 0" performansı oluşturmaktadır. Çalışmada Lacancı psikanaliz ve queer teori içerisinde önemli bir yere sahip olan "beden" kavramı üzerinden Rhythm 0 performansını analiz etmek, tartışmaya açmak ve sosyal bilimler alanına bu konuda katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

2. Performans Sanatı ve Beden

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve günümüze kadar çeşitli biçimlendirmeler alan performans sanatının kökeni avangart sanatın başlangıcına kadar dayanmaktadır. Performans sanatı, tarihselliği içerisinde özellikle de 1960'lı yıllardan itibaren geleneksel sanat formlarına meydan okuyan ve sanatı etkileşim odaklı ve deneysel hale getiren Dadaizm, Fütürizm ve Fluxus başta olmak üzere birçok akımdan etkilenmiştir. Örneğin 1915 tarihli Fütürist Sentetik Tiyatro Manifestosu'nda bedenin sanatsal olarak kullanımı, insanın ve toplumun dert edindiği olayları simgelerle, bedensel hareketlerle aktarılabilmesi belirtilmiştir. Fütüristler de makyajlar yaparak, çeşitli giysiler giyerek ve farklı bedensel hareketlerde bulunarak performans sanatlarının ilk örneklerini ortaya koymuşlardır (Batur ve Kuyucuk, 2022).

1960'lardan itibaren performans sanatına yönelik ilgi oldukça artmıştır (Kavrakoğlu, 2015). Bu yıllarda performans sanatı bedenin farklı biçimlerini önemsemiş ve bedenin bütünüyle kontrol altına alınamayacağını ortaya çıkarmıştır. 1970'lerden itibaren ise genellikle feminizm ve queer gibi kavramlar üzerinden cinsiyet teorileri hakkında çalışan sanatçılar performans sanatını benimsemeye başlamıştır. Bu tarihten itibaren sanat ile birlikte beden, ruhsal işleyiş, cinsiyet, cinsel kimlik, cinsel yönelim ve kültür gibi konular performans sanatlarının merkezinde yer almaya başlamıştır. Tarihsel serüveni içerisinde performans sanatı hiçbir şarta ve sabitliğe dayanmaksızın, iktidar pratiklerinin nüfuz ettiği alanları sorgulayan, toplum ve sanat arasındaki sınırlara karşı gelen bir alan haline gelmiştir (Şangüder, 2017). Sanat akımlarının, kurumların ve sanatçıların katı geleneksel değerlerine meydan okuyarak kendi tarihini oluşturan performans sanatı, sanatçıların eleştirilerini aktarmaları için bir platform sağlarken yaşam ve sanat ilişkisini ele alarak sanatın "yüceliğini", "entelektüel uğraşlığını" ve standart oluşunu

tartışmaya açmıştır. Performans sanatı belli bir sınıfın ya da yönetimin elinde olmadığı için, herkesin ulaşabildiği bir sanat anlayışını benimsemektedir ve dolayısıyla bir salon, müze veya galeri gibi mekânlara ihtiyaç duymamaktadır. Bu nedenle performans sanatçıları, sanat galerileri ve müzelerin işleyişlerinin ötesine geçerek izleyici ile doğrudan ilişkide olan ve sanatını akışkan ve anlık halde sunan sanatçılar olarak anılmaya başlanmıştır.

Postmodern dönemden itibaren sanatın odak noktasını, öznel eylemler ve toplumsal konular oluşturmaktadır. Konular değiştikçe, sanatçıların kullandığı malzemeler de değişikliğe uğramıştır. Postmodern dönemde sanatçıların en büyük malzemesi beden ve katılımcılarla birlikte gerçekleşen interaktif etkileşimler olmuştur. Bu dönemden itibaren yaygınlaşmaya ve çeşitlenmeye başlayan performans sanatında sanatçılar, cinsiyet, arzu, beden, iletişim ve etkileşim gibi öznel meseleler ile yıkım, yas, savaş ve barış gibi toplumsal konuları ele almış ve bu konuları bedensel performanslar aracılığıyla işlemişlerdir. Bu hareketler sanatçının sanatını özgün bir biçimde aktarmasına, izleyiciyle aktif bir etkileşim kurmasına ve sanatının yani bedeninin sınırlarını zorlamasına olanak sağlamıştır.

Genellikle temelinde öznel ve toplumsal eleştiri barındıran performans sanatının ana odak noktasını da bedenin kullanımı oluşturmaktadır. Sanatçılar performansları içerisinde bedeni hem özne hem de nesne, hem amaçsal hem de araçsal açıdan kullanmaktadır. Performansta söz konusu olan şey sanatçının bedenini bağlı bulunduğu tüm anlam zincirlerinden kurtarmak ve farklı bir biçimde bedeni ve konuyu ele almaktır. Beden performans sanatçıları için kalıplardan çıkaran, sınır kabul etmeyen, toplum içindeki kavramları ve uygulanan politikaları sorgulayan, yeni bakış açıları ortaya koyan bir araç olmuştur (Şahin, 2017). Dolayısıyla performans sırasında sanatçı, bedeninin öznesi ve nesnesi haline gelmektedir. Performans, sanatçı-katılımcı ilişkisini dönüştürmekte ve performansın yani bedenin sınırlarına ilişkin aktarımlarda bulunmaktadır. Antmen (2008), performans sanatı ve bedenin sınırlarıyla ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bedene yönelik sınırları zorlayıcı tavır, izleyicinin olayı bir 'gösteri' değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau Ponty'nin dediği gibi "insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği" gerçeği üzerine kuruludur.

Performans sırasında akıl, beden ve ruh üstünlüğü dahil her türlü üstünlük yani hiyerarşi reddedilmektedir. Beden aracılığıyla performans sanatçıları mekânı, zamanı ve izleyicinin

konumu ile işleyişini sorgulayarak yeni ve yaratıcı performanslar ortaya çıkarmaktadır. Bu durumlar nedeniyle de bazı performanslar, içerisinde sınırları zorlayıcı aktarımları ve izleyici açısından provokatif unsurları barındırmaktadır. Günümüzde de performans sırasında beden sınırlarını keşfetmek için acı, haz ve dayanıklılık gibi unsurları ön plana çıkaran, bedensel ve toplumsal normları sorgulayan ve izleyicilere yeni bakış açıları sunan performans sanatçıları denilince akla ilk olarak Marina Abramovic gelmektedir.

3. Marina Abramovic'in Bedeni ve "Rhythm 0" Performansı

1946 yılında Yugoslavya'da dünyaya gelen Sırp performans sanatçısı Marina Abramovic, performans sanatı açısından dünya genelinde en çok bilinen ve en çok takip edilen sanatçılar arasında yer almıştır. Bedenini sanatının merkezine koyan Abramovic'in bu bilinirliğinin nedeni ise sınırları zorlayan, provokatif performanslarıdır. Performanslarında özellikle doğduğu toprakları, yani Yugoslavya'nın baskıcı politikalarını ve bu politikalara karşı başkaldırıyı işleyen Abramovic, Belgrad ve Zagreb'de bulunan Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almıştır. Özellikle 1970'lerin ardından performans sanatına ağırlık veren, bedeninin ve zihninin sınırlarını sorgulayan, beden bir kısıtlama aracı olduğunu ve bunun işlenmesi, ortadan kaldırılması gerektiğini belirten Abramovic, "Ulay" olarak bilinen Alman performans sanatçısı Frank Uwe Laysiepen ile savaş, yas, yıkım, beden, cinsellik ve insan etkileşimi üzerine ortak performanslar sergilemiştir. Abramovic bedensel ve duygusal yoğunluğu yükseltmek amacıyla sergilediği "Rest Energy", "Imponderabilia" performansları ve "Rhythm" serisi ile de tüm dünyada adından söz ettirmiştir.

1980'ler ve 1990'larda performans çalışmalarını sürdüren Abramovic, 1988 yılında "The Great Wall Walk" performansında, Ulay ile Çin Seddi'nin iki ucundan birbirlerine karşı yürümüş ve bu performans sonrasında ilişkilerini sonlandırmıştır. Genellikle New York'taki Museum of Modern Art (MoMA) aracılığıyla çalışmalarını sürdüren Abramovic, erken dönem sanatında daha çok bedeni ön plana çıkarırken günümüzde bedene ilave olarak kimlik, cinsiyet çeşitliliği ve güncel politik eylemler gibi birçok durumu ve işleyişi performanslarına katmıştır (Guinness ve Bollmer, 2015).

Abramovic, sanatı içerisinde bedenini bir basamak gibi kullanmaktadır (Kılıç, 2023). Abramovic bir profesyonel olarak aktardığı sanatında, bedenin öznel ve toplumsal işleyişini ifşa ederken sanatının özgünlüğünü ve kendi cesur tavrını da kanıtlamaktadır (Ayteş, 2014). Sanatçı, bedeni üzerinden izleyicilere, sosyal hayattan siyasi konulara, öznel deneyimlerden toplumsal dönüşümlere kadar acı ve haz gibi birçok durumu barındıran konuları aktarmaya

çalışmıştır. Abramovic için beden, çok güçlü bir niteliktedir ve olumlu ya da olumsuz durumlara karşı direnç göstermesiyle veya dirence boyun eğmesiyle birlikte aktarılan bir metin halini almaktadır (Abramovic, 2020).

Görsel 1: Marina Abramovic ve Ulay. “Rest Energy”. 1980



Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>

Performans sanatçısı Marina Abramovic, bir röportajında sanatıyla ilgili şu aktarımlarda bulunmaktadır:

Performans sanatçının belli zamanda kendi mental bünyesi ve fikriyle bulunmasıdır. Bu bir tiyatro değildir. Tiyatroda tekrar vardır, birini canlandırma ve rol vardır. Tiyatro siyah bir kutu, performans gerçektir. Tiyatroda kan ve bıçak gerçek değil ancak performans sanatında gerçektir, sanatçının bedeni gerçektir. Performans sanatı, sanatın eşsiz ve geçici türüdür. Gelir gider. [...] Gösteriler izleyiciler için yapılıyor, onlar olmadan bu eserin bir anlamı yoktur (Khan Academy, 2015).

Marina Abramovic'in en etkileyici performanslarının başında, “Rhythm” serisi bulunmaktadır. Abramovic,1973 yılında “Rhythm 10” ve “Rhythm 5”ı, 1974 yılında ise “Rhythm 2”, “Rhythm 4” ve Rhythm 0”yu sergilemiştir. Bu serilerin en önemlisini, serinin son performansı ve bu makalenin de konusu olan “Rhythm 0” oluşturmaktadır. Abramovic bu performansları halka açık bir şekilde gerçekleştirmiş, sanatsal faaliyetleri açısından da olumlu karşılanmıştır (Özınan, 2017).

Abramovic'in 1974 yılında İtalya'nın Napoli kentinde bulunan Galleria Studio Mora'da sergilemiş olduğu "Rhythym 0" performansı, bir masa üzerinde yer alan ve üzerinde gül, tüy, kalem, parfüm, tırnak, iğne, makas, çekiç, testere, gazete, zeytinyağı, hayvan kemiği, bıçak, zincir, bant, çiçek, balta ve silah gibi çeşitli eşyalar bulunan 72 adet nesneden ve 9 slayttan oluşmaktadır. Kariyerinin ilk performanslarından biri olarak sayılan "Rhythym 0"da yer alan slaytlar Abramovic'in sergilediği performanslarının aktarılması amacıyla, nesnelere ziyaretçilerin kullanması için sergi mekânında yer almıştır. Performansla ilgili "Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum" notunu aktaran Abramovic, katılımcılara herhangi bir talimat olmadan zevk ve acı veren nesnelere bedeninde özgürce kullanabileceklerini, bedenini manipüle edebileceklerini ifade etmiştir (Abramovic, 2020). Performansın devamında katılımcılar, sessizce ve hareketsiz bir şekilde duran Abramovic ile oynamaya ve masadaki nesnelere birlikte onu şekilden şekle sokmaya başlamışlardır. İlerleyen saatlerde performans Abramovic için yoğun ve tehditkâr hale gelmiştir, çünkü izleyiciler ona zarar vermiş, cinsel tacizde bulunmuş ve hatta masadaki silahı performans aracı olarak kullanılmıştır. Katılımcıların saldırganlığı daha da artınca Abramovic performansı sonlandırmıştır.

Görsel 2: "Rhythm 0"da Kullanılan Nesnelere, Museum of Parallel Narratives Sergisi, 2011



Kaynak: <https://saltonline.org/en/738/rhythm-0-marina-abramovic>

Marina Abramovic, *Duvarlardan Geçmek* isimli otobiyografisinde "Rhythm 0" performansı ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

Performansın özü, yapılan işi sanatçı ile seyircinin birlikte yapmasıdır. Hiçbir şey yapmadığımda, insanların ne kadar ileri gidebileceğinin sınırlarını sınamak istiyordum. Bu, o gece Studio Morra'ya gelen insanlar için yepyeni bir kavramdı. Ayrıca katılanların hem

performans sırasında hem de sonrasında büyük bir heyecan yaşaması da son derece doğaldı. İnsanlar çok basit şeylerden korkar: Bizi acı çekmek korkutur, bizi ölüm korkutur. Benim Rhythm 0’da yaptığın şey –diğer performanslarımda da olduğu gibi- bu korkuları seyirciler için sahneye koymaktı: Onların enerjisini kullanarak kendi bedenimi mümkün olduğunca zorluyordum. Bu süreçte ben de kendi korkularımdan kurtuluyordum. Ve bunlar yaşanırken seyirci için bir ayna haline geliyordum – ben bunu yapabiliyorsam, onlar da yapabilirlerdi (Abramovic, 2022; 93).

Yaklaşık 6 saat boyunca performansına odaklanan Abramovic’e göre "Rhythm 0" insan doğasının karanlık yönünü, travmatik duyguların işleyişini, bedenin sorgulanmayan gücünü, bedenin sınırının ne kadar değişken ve akışkan olduğunu açığa çıkarmıştır. Abramovic performans sırasında katılımcıların pasif pozisyonunu ortadan kaldırıp orda bulunan herkesin kendi deneyimini yaşayabileceği bir ritüel ortaya koyma amacı gütmüştür (Erkök, 2011). Performans ayrıca Abramovic’in yapmış olduğu performansları arasında sınırları zorlayan en etkili performanslarından biri olmuştur (Batur ve Kuyucuk, 2022). “Rhythm 0”da Abramovic’in performansının devamlılığını sağlayan durum meydana gelen olaylar değil, onun beden, ruhsal işleyiş ve akıl bütünlüğünü malzeme haline getirdiği ve sergilediği varoluşudur (Özınan, 2017).

Görsel 3: Marina Abramovic. “Rhythm 0”, 1974



Kaynak: <https://harjas.net.in/2021/10/07/human-instincts-and-rhythm-0/>

4. Lacancı Psikanaliz ve Queer Teoride Beden

Fransız Psikanalist Jacques Lacan, Sigmund Freud’dan sonra en çok bilinen ve psikanaliz disiplini içerisinde adından tartışmalı bir biçimde en çok söz ettiren bir isim olmuştur. 1901 yılında Paris’te dünyaya gelen Lacan, “Öğretimim” dediği düşünce serüveni boyunca felsefeden psikolojiye, sosyolojiden sanata kadar birçok konuyla ilgilenmiş ve bu konuları

psikanaliz üzerinden ele almaya çalışmıştır. 1950’li yıllarda başlayıp 1981 yılına kadar verdiği seminerleri ise ilgiyle takip edilmiştir. Halka açık olarak düzenlenen bu seminerlerinde Lacan, kendi öğretisini sürekli sorgulamış ve “Freud’a dönüş” dediği hareketiyle birlikte psikanaliz içerisinde yeni bir işleyiş ve söylem oluşturmuştur. Bu yeni söylemler içerisinde ele aldığı en önemli kavramlardan birisi de beden kavramıdır (Lacan, 2013).

Psikanalizin ortaya çıktığı andan bugüne bilinçdışının beden üzerinde etkisi olduğu bilinmektedir. Psikanalizin en temel sorularından birisini de insanın kendi bedeniyle neler yaptığı ve bu bedeni diğer insanların olduğu, yani ötekilerin olduğu ortamlarda nasıl aktardığı meseleleri oluşturmaktadır. Psikanalize göre insan bir bedenle doğmaz, çünkü beden “organizma” ve “canlı varlık” kavramlarına indirgenemez (Lacan, 2019). Bir bedenin ele alınması ve aktarılması için gösterene, imgeye ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla bu noktada beden, psikanaliz için birincil bir öneme sahip değildir, ikincil bir durumdur. Beden, dil tarafından bize bahsedilen ve inşa edilen bir mefhumdur, simgesel ile ilişkilidir (Lacan, 2019). Beden, simgeselde bir anlamı olduğu ölçüde bedendir.

Bedenin kendisiyle birlikte cinsel olanla ilişkisi de psikanaliz için sorgulanması gereken bir durumdur. Freud, kadın ve erkek arasındaki anatomik ayırmadan bahsederken ve “anatomi kaderdir” ifadesini kullanacak kadar ileri götürüp bu durumun ruhsal sonuçlarından bahsederken Lacan, Freud’un belirlenimci tavrına karşı çıkararak beden ve cinselliği, cinsiyetlenme kavramı üzerinden tartışmaya açmıştır (Lacan, 1973). Lacan için anatomi kader değildir, çünkü kader belirlenimi sağlayan, insanın varoluşunu sabitleyen bir söylemdir. Lacan’a göre bir bedenin cinsiyetli olması demek biyolojik bir durum değildir, başkalarının söyleminde bulunması, diğer insanlara göre konum alması ve işleyişte bulunmasıdır. Lacan’a göre özneyi cinsiyetli kılan ve bedenini kullanmasına imkân tanıyan durum, erkek ya da kadın olması değil, jouissance (*öznel zevk*) seçimi ve bu seçimin bedenle ilişkisidir. Lacan bedenin jouissance’ını bir töz olarak yorumlamaktadır. *Encore* başlıklı 20. seminerinde, “bedenin kendisinden zevk alması bir yana bırakılırsa, canlı olmanın ne demek olduğu bilemeyeceğimizi ve bedenin ancak bedeni gösteren biçiminde cisimleştirildiği zaman kendisinden zevk alındığını” ifade etmektedir (Lacan, 2019). Lacan için beden başka insanlar tarafından gelen dil, aktarımı da kapsayan gösterenler tarafından organize edilmektedir. Bu organize etme biçimi kişinin doğumundan ölümüne kadar olan bir durumdur ve varoluşsal bir eksikliğe atıf yapmaktadır. Bu nedenle Lacan’a göre beden gerçekliktir, önceden verili değildir. İnsan

varoluşu içerisinde oluşturulan, inşa edilen bir beden, Judith Butler'ın (2020) ifadesiyle kendimizin elde ettiği, eksikliğini göz önünde bulundurduğumuz bir beden söz konusudur.

20. yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkan ve cinsiyet, cinsellik, cinsel kimlik, cinsel yönelim ve cinsel normları sorgulayan bir kavram olan queer, varoluşun akışkanlığına vurgu yapan ve dönüştürücü potansiyel barındıran akademik ve sosyal hareket olarak bilinmektedir. Queer ortaya çıktığı ilk zamanlar, garip, farklı, tekinsiz ve tuhaf anlamlarını taşıyan, kötü ve değersiz gibi olumsuz çağrışımlar içeren bir kelime olarak kullanılmıştır (Somerville, 2015). Ancak bu kelime daha sonra teorisyenler ve aktivistler tarafından olumsuz çağrışımlarının ters söyleme maruz bırakılmasının ardından üstlenilen bir kavram olarak gündelik hayata dahil olmuştur. Özellikle Feminist mücadele ve LGBTİQ+ hareketinin etkisiyle şekillenen ve 1969 yılındaki Stonewall direnişiyle de ilişkili olan queer kavramı, LGBTİQ+'ların görünürlükleri ve yaşam, barınma, sağlık gibi birçok temel hakların kazanımları konusunda da etkisini göstermiştir.

Queer teorisinin önemli düşünürlerinden biri olan Eve Kosofsky Sedgwick (1993), queer'i "bir kimsenin cinsiyetinin, herhangi birinin cinselliğinin kurucu unsurları gerçekleşmediğinde; olasılıkların, boşlukların, örtüşmelerin, uyumsuzlukların ve rezonansların, sapmaların ve aşırılıkların açık ağı" olarak tanımlamaktadır. Queer teorisinin günümüzdeki en önemli düşünürlerinden biri olan Judith Butler (2014) ise bu kavramı performatifliğin işleyişi üzerinden iktidar ilişkilerine dair sorunları gündeme getiren bir terim olarak aktarmaktadır.

Judith Butler'ın *Gender Trouble* (1990) kitabı queer teorisinin tarihselliği açısından bir dönüm noktası oluşturmuştur. Cinsiyet Belası'nda Butler, cinsiyeti bir performans olarak ele almış ve cinsiyet kimliğinin doğuştan değil, toplumsal olarak inşa edildiğini iddiasını ortaya atmıştır (Butler, 2014). Butler'a göre insanlar gündelik hayat içerisinde cinsiyet rollerini performans olarak aktardıkları için toplumsal normlara uymaya çalışmaktadır. Butler için bu normları ve hiyerarşik işleyişleri sorgulamak, yerinden etmek ve dönüştürmek queer teorisinin temel konularından birisidir; özellikle de cinsel ve cinsiyet temelli hiyerarşiler, toplumsal yapılar ve normlar eleştirel bir bakış açısıyla incelenmesi ve dönüşüme uğratılması gerekmektedir. Bu nedenle queer teori sadece bir akademik faaliyet değil öznel ve toplumsal da bir harekettir. Heteronormatif değerleri ve normları sorgulayarak hak ve özgürlük mücadelesi yürüten bu hareket, HIV/AIDS krizi, LGBTİQ+'ların hakları, ayrımcılığa karşı mücadele gibi pek çok önemli toplumsal konuda etkili olmuştur.

Bedeni bir inşa ve performans alanı olarak gören queer teori, toplumsal olarak kabul gören beden ve cinsel kimlik normlarına ve heteronormativiteye karşı çıkmaktadır. Butler, bu karşı çıkmayı psikanalizi de hesaba katarak yapmaktadır. Psikanalizdeki cinsel ve cinsiyet aktarımları ile beden görüşlerini heteroseksüel ilişkilere dayandırıldığını belirten ve bu durumu eleştiren Butler, Fransız filozof ve aktivist Michel Foucault'nun söylem düşüncesiyle birlikte cinsiyetin ve bedenin ruhsal ve toplumsal söylemlerle inşa edildiğini vurgular (Butler, 2019). Butler'ın söylem olarak itiraz ettiği noktada, psikanalizin fallus iddiasıdır. Butler, psikanalizdeki gibi bedenin dil ile şekillendiğini, gösteren ile organize edildiği fikrini önemsemektedir. Ayrıca Butler fallus kavramını eleştirmemektedir, bu kavramın psikanalizde yani insan ruhsallığındaki merkezi yerini ve ayrıcalıklı statüsünü eleştirmektedir. Butler için fallus, bir beden parçası değildir, sabit değildir ve değişkendir; bu nedenle de bedeni, “olmuş” bir şey olarak kavrayamayız (Butler, 2014). Fallusun gösterenle ilişkiye girdiği andan itibaren performatif bir duruma geldiğini belirten Butler, fallusu bir nesne ile ele almak yerine bedenin hazzı ve acısı bedenin akışkan duygularına önem verilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Feminizm ve queer teorisinin en önemli düşünürlerinden biri olan Sara Ahmed'e göre bedenler, güç ve otorite nedeniyle sürekli tekrarlanan normların şeklini almaktadır. *Duyguların Kültürel Politikası* (2015) kitabının “Queer, Beden ve Haz” bölümünde beden kavramını işleyen Ahmed, psikanalizin görüşüne yakın bir şekilde normların, heteronormatif işleyişlerin ötekilerin bıraktığı izlerle bedene aktarıldığını belirtmektedir. Ahmed için “zorunlu heteroseksüellik, bir bedenin farklılık fantazisiyle ideal olarak güvence altına alınmış nesnelere bazılarının yönelmesinin ve bazılarının yönelmemesinin bir zorunluluk olduğu varsayımıyla” bedenleri şekillendirmektedir (Ahmed, 2015). Ahmed'e göre queer varoluşlarda bulunan bedenler ve hisler, normatif düzene sızarak, özellikle de normatif tekrarlamanın başarısız olduğu noktalarda işlemektedir. Dolayısıyla burada bedenin hissi ve hazzı, ötekiyle karşılaşmanın bir göstereni olarak konumlanmaktadır. Haz, gösterenler tarafından organize olmuş bedeni açığa çıkarmaktadır. Ahmed'e göre haz, bedeni ötekine açarak aslında dünyaya açılmaktadır, yani beden haz aracılığıyla başka bir dünyada da varoluş mümkün kılınmaktadır. Ahmed için bedenler, temas kurmaları yasaklanan bedenlere dokunduklarında bu bedenler yeniden şekillenirler. Ahmed, “queer umudu, yasaklanan kişi ya da nesnenin hazzının bedenleri yeniden şekillendirmesinin sosyal alanı farklı bir şekilde etkilemesi ve böylece heteroseksüel çiftleşme tarafından kısıtlanmayan sosyal formlar olasılığı yaratması” açısından önemli bulmaktadır (Ahmed, 2015).

5. İhlal ve İşgale Uğrayan Beden ve Sınır

Bedenin organize edilmesi, kurgulanması, bir topluluğun sıkıntılarını ve arzularını ortaya koyan yeni bir dünya yaratmaktadır (Corbin vd., 2021). Marina Abramovic'e göre "Rhythm" serisi başta olmak üzere birçok performansının amacı, bilinç ve bilinçdışı olarak iki farklı bedeni aktarmak ve bedenini bir malzeme olarak kullanmanın yeni yollarını keşfetmek ve insanların arzularını beden aracılığıyla yeni dünyalar keşfetmesini sağlamaktır (Abramovic, 2020). Onun için performansın özünü, sanatçı ile seyircinin ortak işleyişi oluşturmaktadır. Bu yüzden Abramovic (2020) için "Rhythm 0" performansının amacını, insanların ne kadar ileri gidebileceğinin sınırlarını sınamaktır.

Bedenin sınırı kavramı, Abramovic'in de deneyimlediği ölçüde bulanık bir alandır. Lacancı psikanalizde yer alan yapılarla birlikte düşünüldüğünde sınır, nevrozda (histeri, obsesyon ve fobi) aşılması gereken bir durum, psikozda (şizofreni gibi) ise olmayan bir alan, sapkında ise (sadizm ve mazoşizm) ihlal ve işgal edilmesi gereken bir yerdir. "Rhythm 0" performansı da hem nevrozun hem de sapkının sınır düşünceleri üzerinden ele alınmaktadır. Nevroz genellikle beden sınırlarına ilişkin bir deneyim arzularken, sapkın ise beden sınırlarını düşünmeksizin daha ileri bir beden pratiğini tahayyül etmektedir. Yeni olan bir deneyime ilişkin eyleme geçişin en radikal örneğini ise "Rhythm 0" performansı oluşturmaktadır. Psikanalizin ve queer teorisinin iddiası olan ve bedeni yapısöküme uğratmak için "aracı" olarak kullanılan "boşluk", "eksiklik" düşüncesi, "Rhythm 0" performansının temelini oluşturmaktadır. Bu boşluk, eksiklik durumu performansta beden-insan ve beden-söylem ikililiğinin sabitliğini sarsmaktadır. Performanslarında bu durumu, yani 'içinde yaşadığı boşluğun güvenli alan' olduğunu ifade eden Abramovic için "Rhythm 0" performansı kendi bedenini nesne kılarak hem kendi bedenindeki hem de insanların beden ile olan ilişkisindeki normatif değerleri yıkmayı başarmıştır. Abramovic'e göre bu performansta onun başarısını gösteren durum, "Rhythm 0" performansına katılan ve ona zarar veren insanların geri dönüşleriydi. Abramovic'in aktardığına göre (2020), insanlar performansta "gerçekten ne olduğunu anlamamış ve kanlarına neyin girdiğini bilmediklerini" söylemişlerdir.

6. Sonuç

Sanatçının bedenini ve çeşitli materyalleri kullanarak canlı bir şekilde sergilediği, geleneksel sanat normlarına meydan okuyan etkileyici bir sanat türü olan performans sanatının temelinde yeni bedenlerin inşası ve aktarılmasıyla birlikte öznel ve toplumsal normlara karşı direniş yatmaktadır. Öznel eylemlerin ve toplumsal konuların ön plana çıkarılması, performans

sanatının yükselişine ve çeşitlenmesine yol açmıştır. Bu çeşitlenmenin en büyük aracısı ise beden olmuştur. Performans sanatı, sanatçının bedenini hem araç hem de amaç olarak kullanarak sınırları zorlamasına ve özgün ifade biçimleri sunmasına imkân tanımıştır. Sanatçılar izleyicilerle aktif bir etkileşim kurarak, bedenin ve sanatın sınırlarını sorgulamaya, yeni deneyimler yaratmaya olanak sağlamıştır.

Sırp sanatçı Marina Abramovic sergilediği performans sanatını, bedenin sınırlarını keşfetmek, toplumsal arzuları ve sıkıntıları ifade etmek ve yeni dünyaların kapılarını aralamak için kullanmaktadır. Bilinç ve bilinçdışının bedendeki etkilerini keşfetme, bedeni malzeme olarak kullanma ve insanların arzularını beden aracılığıyla ifade etme amacını taşıyan performansı “Rhythm 0”da Abramovic, bedenin ve insan iletişiminin karanlık yönünü ifşa etmeye ve hem şiddetin uygulayıcısı hem de şiddete uğraması bakımından özne-nesne düalitesini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Lacancı psikanaliz ve queer teorinin beden ile ilgili düşünceleri açısından “Rhythm 0” performansı, normların buyruğu altındaki bedeni açığa çıkarmaya, seyirci ve sanatçı arasındaki etkileşimle katılımcıların, akışkan ve normatif olmayan bir beden tahayyülü üzerine düşünmelerini sağlamıştır.

Kaynakça

- Abramovic, M. (2020). *Duvarlardan geçmek*. (çev. Dila Altındil Balcı). Everest Yayınları.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. (çev. Sultan Komut). Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2018). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Aydoğan, K.B. (2009). *Sanatta disiplinlerarası bir yaklaşım: Performans sanatı*. Art-e Sanat Dergisi, 1(1), 1-17. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20720/221484>.
- Ayteş, E. (2014). *Kavram ve eylem boyutuyla performans sanatı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi
- Batur, M. ve Kuyucuk, E. (2022). *Performans sanatı ve bedenin sınırları*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 8 (1), 44-53. DOI:10.22252/ijca.1085332.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası feminizm ve kimliğin alt üst edilmesi*. (çev. Başak Ertür). Metis Yayıncılık.
- Butler, J. (2020). *Çözülen cinsiyet*. (çev. Barış Engin Aksoy). MonoKL Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J.-J., Vegarello, G. (2021). *Bedenin tarihi*. (çev. Saadet Özen). Alfa Yayıncılık.
- Erkök, Ö. (2011). *Performans sanatı ve aktivizm* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi
- Giombini, L. (2019). *Nel gesto, nell'atto. L'arte della performance tra opera e evento*. Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience, 13, 129-142. <https://doi.org/10.13130/2240-9599/11116>
- Guinness, K., Bollmer, G. D. (2015). Marina Abramovic doesn't feel like you. Feral Feminisms 3 (Winter) 40-55.
- Kavrakoğlu, F. (2015). *Performansa sanatı*. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-195-performans-sanati-1/> E. T. 25.12.2021.

- KhanAcademy. (2015). *Sanat tarihi*. Khan Academy. <http://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi-/global-cagdas-sanat/kavramsal-sanat-ve-performans-sanati/marina-abramovic-performans-sanati-nedir-/8991> E. T. 12.02.2021.
- Kılıç, A. G. (2023). *Sanatta beden üzerine bir çalışma: Performans sanatı 'Marina Abramovic'*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (1), 135-161. DOI: 10.56206/husbd.1230621.
- Lacan, J. (1973). *L'Étourdit*, Scilicet 4, Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı*. (çev. Nilüfer Erdem), Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2019). *Yine / Hâlâ*. (çev. M. Erşen). Metis Yayınları.
- Özınan, E. (2017). *Erika Fischer-Lichte'nin performans anlayışı ile marina abramovic'in rhythm serisine bakmak*. Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi, 1 (1), 11-26. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/umssd/issue/35794/401888>.
- Schechner, R. (2009). *Performans ve sosyal bilimlere giriş*. (çev. Pınar Gümüş), Mimesis. 16, 81-84.
- Sedgwick, E. K. (1993). *Tendencies*. Duke University Press.
- Somerville, S. B. (2015). *Queer*. Bruce Burgett & Glenn Hendler (Ed.). Keywords For American Cultural Studies. 187-191. New York University Press.
- Stern, N. (2011). *The implicit body as performance: Analyzing interactive art*. Leonardo, 44, 233-238. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00168.
- Şahin, D. (2017). *Sanatta toplumsal cinsellik bağlamında olağanüstü performanslarıyla 'Orlan'*. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 1(2), 68-77. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijshs/issue/32924/365800>.
- Şangüder, K. M. (2017). *Yeni medya sanatı ortamında performans ve görüntü ilişkisi*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlilik eser çalışması]. Yıldız Teknik Üniversitesi
- Şenel, E. (2015). *Performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden*. İdil Uluslararası Sanat ve Dil Dergisi. Cilt 4, Sayı 16, 161-182.