



ERİKA FİSCHER-LICHTE'NİN PERFORMANS ANLAYIŞI İLE MARİNA ABRAMOVIĆ'İN *RHYTHM* SERİSİNE BAKMAK

Ece ÖZİNAN²

ÖZET

Bu çalışmada, Avrupa'da ortaya çıkmış olan performans sanatının önemli teorisyenlerinden olan Erika Fischer-Lichte'nin yaklaşımı özetlenecek ve performansın en önemli üretim alanlarından bir tanesi olan beden kullanımı üzerine tartışılacaktır. Performansın temel özellikleri arasında yer alan, sanat akımlarındaki biçimciliğe karşı muhalif ve yaşam-sanat sınırlarını ortadan kaldırma amacıyla alternatif malzeme ve yöntemler geliştiren anlayışından bahsedilecektir. Bu anlayış çerçevesinde, Marina Abramović'in Rhythm serileri performanslarının, icracı bedenini ve aslında her türden nesneyi dahil ederek, sanattaki klasik normları nasıl parçaladığına değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Performans Sanatı, Beden, Erika Fischer-Lichte, Marina Abramović, Seyirci

LOOKING AT MARINA ABRAMOVIĆ'S RHYTHYM SERIES WITH THE PERFORMANCE UNDERSTANDING OF ERIKA FISCHER-LICHTE

ABTRACT

In this work, the approach of Erika Fischer-Lichte, one of the important theoreticians of performance art which emerged in Europe, will be summarized and the use of body, one of the most important production areas of performance, will be discussed. It will talk about the concept of developing alternative materials and methods to remove the opposition and life-art boundaries against formalism in artistic movements, which are among the main characteristics of performance. Within this understanding, Marina Abramović's performance of the Rhythm series will be discussed from the perspective of breaking down the classical norms in the world, by including the performer body and indeed all kinds of objects.

Key Words: Performance Art, Body, Erika Fischer-Lichte, Marina Abramović, Audience

² Öğr. Gör. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Tiyatro Bölümü

GİRİŞ

1960'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan performans çalışmalarının özelliklerini genelleştirmek, savunmak istediği amaca uygun bir tutum sergilememek anlamına gelmektedir. Performans çalışmaları, belli bir kalıp çerçevesinde incelenmeyi ve bu kalıp tarafından baskılanmayı reddederek, özgür ve özgün bir anlam yaratması bakımından etkileyicidir. Bir performans için seyirciye yöneliktir denecek olursa, oyuncu ve seyirci birlikteliğini ön plana çıkararak performanslar göz ardı edilmiş olur. Herhangi bir rasyonel değerlendirmeden söz edilecek olursa da, performansın kayıt altına alınmayı reddeden doğasından uzaklaştığını ve yerleşik sanat biçimlerine karşı geliştirdiği kendi kabına sığmayan tavrına ters düştüğünü görürüz. Bu makalede, performans üzerine belli ortak özellikler betimleyen teorisyen Erika-Fischer Lichte'nin yaklaşımı ile uygulama alanından bir örnek olarak Marina Abramović'in performansları incelenecektir. Makalenin amacı, teori ile pratiğin kesişen noktalarını saptamak, aksayan yanlarını bulgulamak ve buradan hareketle, gerek performans sanatçısının gerek performans teorisinin karşılaştığı, kimi zaman hedeflenen yolun dışına çıkan yapısının arkasında yatan nedenleri incelemektir.

Performansın beslendiği zemin, sanat biçimi olarak genel hatlarıyla biçimlendirilemeyen, tekrarlanamayan ve öngörülemeyen bir yapıdır. Bu tahmin edilemeyen tarafının altında, seyirci ile birlikte olmayı hedeflediği canlı bir dil oluşturmak yatmaktadır. "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 davranıştır."³ Sanatsal dili canlı kılmak için performans sanatı, tek söz sahibi olunabilecek alan olarak oyuncu bedenini öne çıkarmıştır. Bu durum geleneksel tiyatro alışkanlıklarının dışına çıkmak anlamına gelmektedir. Bedene görünürlük kazandırmanın yolu olarak da öncelikle, fiziksel acının odağı olan beden ele alınmıştır. Sanatçının bedenine yöneltilen şiddet, seyirci tarafından anında geliştirilen bir reaksiyona sebep olması nedeniyle çok güçlüdür, seyircide özdeşlik, tiksinti, üzülmeye yol açmaktadır. Oyuncu bedeni başka bir metnin boyunduruğu altına girmektense, kendi bedeninin metnini oluşturmak istemektedir, bu yolla da kendi fizikselliğinin çarpıcılığına işaret etmektedir.

"Yazınsal metinlerin sahnelenmesi üzerine değil, hatta genelde mimesis üzerine de değil, ama etkin bedeninin ifşa edilmesi üzerine kurulu alternatif bir tarihsel tiyatro geleneği mümkün kılınmış oluyordu. Çağdaş dünyada, akademide performans çalışmalarının yükselişi, sanatta ve tiyatro dünyasında performansın tarihine bakışta olduğu gibi, vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada bulunan bedene kaydıran 'performans' ya da 'performans sanatı' olarak adlandırılmış yeni bir türün yükselişine paraleldir."⁴

Aslında tiyatrodaki da uzun bir süredir unutulmuş olan bu canlılık, yoğun ve iyi bir prova sürecinden geçilen, her şeyin sabitlenmiş olduğunun düşünüldüğü oyunlarda bile kaygan ve değişken yapısını hep sezdirmiştir.

³Schechner, R. (2009) "Performans ve Sosyal Bilimler Giriş". Çev: Pınar Gümüş, Mimesis. 16, s.81

⁴Carlson, M. (2014) Performans: Eleştirel Bir Giriş, Çev: Beliz Güçbilmez, İstanbul: Dost Kitabevi, s.122

Performans sanatında oyuncu canlılığının altını çizmek için, bedenine zarar vererek oluşturduğu yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelir ve bu sayede hem kendisiyle hem de performansa tanıklık eden seyircilerle bir yüzleşme yaşamaya başlar. Oyuncu, gönüllü bir şekilde bedenine şiddet uygulayarak kendi sınırlılıklarını keşfetmenin yanı sıra, kabul edilebilir risk oranlarını hesaplamaktadır ve böylece hem oyuncu hem de seyirci açısından aklın gidebileceği mesafeler ölçülmektedir.

“Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretilerine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir "gösteri" değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüsüyle ölüm içgüdüsü, 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.”⁵

Performans, tiyatrodan farklı olarak seyirci ve oyuncunun bedenlerinin bir arada oluşunun farkındalığını yaratmak istemektedir. 18. yüzyıla hakim olan görüş ise, oyuncunun konsantrasyonu dağıtmayacak bir şekilde seyir salonunu karanlıkta bırakarak dördüncü duvarı oluşturmaktı. Seyirciyi belli kurallarla kontrol altında tutmak ve prova yapılarak oluşturulan çerçeveyi dağıtacak bir değişikliğin önünü kesmek amaçlanmaktaydı. Ancak performansın bu davranışa karşı çıktığı nokta, seyircilerin varlığı ne kadar göz ardı edilirse edilsin, ister istemez oyuncunun oyunculuk skorlarının ve tepkilerinin, o gün performansı izlemeye gelen topluluğa göre şekillenmesidir. Oyuncu gösterim anında, bir yandan rol kişisini canlandırırken, diğer yandan seyircinin anlık geliştirdiği tepkileri hissederek veya görerek algılamaktadır. Oyuncuların yaptıklarına seyircilerin verdiği tepkiler, aynı zamanda seyircinin yaptıklarına oyuncunun verdiği tepkiler ve her ikisinin de her performansta farklı bir şekilde oluşmasına Erika Fischer-Lichte, özdevinimli (autopoietic) bir sistem biçimindeki *feedback* (geri bildirim) döngüsü adını vermektedir. Bu süreç, kendini sürekli yeniler, özgönderimlidir ve önceden tahmin edilemez, planlanamaz. Kısa ömürlü ve geçici oluşuyla birlikte gittikçe daralan, kendine özgü bir şekilde kendini üreten bir döngüye sahiptir. Tiyatroda ise bu sürecin gelişmesine, seyircinin varlığı unutulmuş engel olunur.

“Bir performans, bir sanattan ziyade bir olay olarak görülebilir çünkü aktörlerin ve izleyicilerin etkileşimi (autopoietic feedback döngüsü) aracılığıyla oluşturulur. Bu özgönderimsel süreç performans sürecidir. Süreç sona erdiğinde, performans da sona erer ve geri getirilemez bir şekilde

⁵Antmen, A. (2008) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, s.222

kaybolur. Diğer bir deyişle, bu feedback döngüsüne sahip olan süreç ve performans, bir sonuç veya bir sanat eseri değil gerçekleşen olayların kendisidir.”⁶

Tiyatroda, sahnelemeyle ilgili hazırlıklarını tamamlamış ve oyunun tüm bilgisine sahip olan oyuncu ile seyirci arasında kendiliğinden bir hiyerarşi yaratılmaktadır. Geleneksel tiyatronun mimari yapısının da ideolojik olduğunu belirten ve buradan hareketle çevresel tiyatro denemeleri yapan Richard Schechner bu durumu şöyle aktarmaktadır: “Teatral etkinliğin gerçekleştiği mekan, ‘çevre’” olarak tanımlanmalıdır çünkü çevrenin kelime anlamı “kuşatan, yükünü taşıyan, saran, içine alan ve yuva yapandır; aynı zamanda aktif ve katılımcıdır; yaşam sistemlerini birbirine bağlayandır.”⁷ Çevre ve onu oluşturulanlar hep birlikte sadece bir kez gerçekleşebilecek bir etkinliğin içindedirler. Batılı anlayışta tiyatro çalışmaları, oyuncunun rol kişisi olması için bazı teknikler geliştirir. Çevresel tiyatrodaki ise iki kişi vardır; biri rol kişisi diğeri de performans sanatçısıdır. Seyirci, oyuncunun rolüyle yüzleştiği bir ilişkiye tanıklık etmektedir.

Performans çalışmalarının belirli bir biçime sahip olmadığından söz etmiştik fakat Erika Fischer-Lichte, performansın bir deneme zemini veya araştırma aracı olarak kullanılırken, bazı sahneleme stratejileri başlıkları altında toplanabildiğini belirtmektedir. Bunlar; rollerin değişimi, topluluk, temas ve “liveness” (canlılık) olarak anılmaktadır. Hedeflenen şey, genellikle rollerin değişimi ile, aralarındaki mesafeye göre farklılık gösterebilen, seyirci/oyuncu ayırımı ortadan kaldıran ve bedenlerin özgül maddeselliğini dikkate alan bir topluluk oluşmaktadır. Şimdi bu hedeflenenlerin, Marina Abramović’in *Rhythm* serilerinde nasıl ele alındığına daha yakından bakacağız.

Kendisini performans sanatının “babaannesi” olarak tanımlayan Sırp asıllı Abramović, performans çalışmalarına 1960’larda başlamıştır ve halen devam etmektedir. Hem sosyal kimliği hem de sanatçı kişiliği bakımından geçirdiği değişimler, zaman içerisinde sergilediği işlerine de yansımıştır. Çalışmalarında Yugoslavya’nın savaş sonrası dönemi baskıcı kültürüne karşı isyankar tutumunu görmek mümkündür. Özellikle *Rhythm* serisini 1973-1974 yılları arasında diğer birçok Doğu Bloğu ülkesindeki aksine, tutuklanmadan halka açık mekanlarda sergileyebilmesi, özgürce düşüncelerini dile getirmesi bakımından şanslı olduğunun bir kanıtıdır.

Rhythm serisi, Marina Abramović’in erken dönem performansları arasında yer almaktadır. Kariyerinin ilk performans gösterileridir diyebiliriz. *Rhythm* serisinin ilki *Rhythm 10*’dir. İlk kez 1973 yılında Edinburg Festivalinde, sonra ise aynı yıl içinde Roma’daki bir çağdaş sanat müzesinde sergilenmiştir. Toplam bir saat süren bu performansta Abramović, avuç içini bir masanın üstüne koyar ve yirmi farklı bıçağı her birini iki kez kullanmak üzere parmaklarının arasından geçirerek hızlıca saplar. Kan lekelerinin daha belirgin olması için bunu beyaz bir masa örtüsünün üzerinde gerçekleştirir. Ayrıca performans sırasında yanında bulunan bir talimatlar listesi vardır.

⁶ Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Translated by Minou Arjomand, New York, s.43

⁷ Schechner, R. (1994) *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre&Cinema Books, s.xx

“Teybi açıyorum. İlk bıçağı alıp, mümkün olduğunca çabuk sol el parmaklarımın arasına sokuyorum. Ne zaman kendimi kessem, bıçağı değiştiriyorum. Tüm bıçakları (tüm ritimleri) kullandığımda, teybi geri sarıyorum. Performansın ilk bölümünde kaset kaydını dinliyorum. Konsantrasyonumu sağlıyorum.”⁸

Geçerli olan özne/nesne ilişkisinin dışına çıkarak, karşıtlıklar üzerinden tanımlanmaya karşı duran, birbirine karışan ve harmanlanan bir durum söz konusudur. Bir gösteren/gösterilen, yaşam/sanat, temsil/gerçek ayırımından söz etmek güçleşmiştir. Çünkü beden ve kullanılan nesnelere, belli anlamların taşıyıcıları olmaktan çıkmış ve başka bağlarla ilişki kurmadan kendi özgül maddeselliğine vurgu yapmaktadır. Marina Abramović'in yaptığı eylem, gerçekleştirdiği şeyin sadece kendisi olarak algılanmaya başlamıştır. Bu eylemin kendisi aslında, özgül varlığı betimleyen görüngüsel beden ile kendi fizikselliğinin anlamını yok sayan göstergesel beden anlayışlarının iç içe oluşunun altını çizmek istemektedir. Performans, tiyatrunun yaratmaya çalıştığı kurgusal dünyaya ve kurgusal bedenlere başkaldırmaktadır. Artık oyuncuların fiziksel niteliklerinin arkasında belirlemeye çalışan dramatik bir karakter kalmamıştır.

Semiyotik açıdan da, oyun metinleri ve performans metinleri farklı işaret sistemlerine sahiptir. Her ikisinin de, ifade tekniğine etki eden kendine özgü karakteristikleri ve sınırlılıkları vardır. Performansta metin, tiyatral işaretlere dönüşmelidir, böylece semiyotik açıdan anlam potansiyeli genişleyecektir. Dil bakımından, yüksek seviyede belirsizlik ve soyutlamalar içermektedir. Oysa tiyatral işaretler somuttur. Performansın her zaman metindeki “sanat” a bağlı olması beklenir, ancak bu imkansızdır.

Bedenine zarar veren performans sanatçısı, bunu izleterek seyreden de kendi sınırlarını keşfetmesini sağlamaktadır. Schechner'in belirttiği gibi, “oyun bir oyun olmaktan çıkmış ve artık sosyal bir olay haline gelmiştir.”⁹ Oyun metinlerinin giydirilip, bireyin kendine özgü farklılığını dikkate almadan onun canlılığını öldüren “oyun kişisi” kavramı can çekişmektedir. Oysa biraz daha yakından bakılacak olursa, akışkan, değişken ve bir türlü sabitlenemeyen bir yapıda olan ve hatta bu yüzden Fischer-Lichte'ye göre hiçbir zaman sanat eseri olarak değerlendirilemeyecek olan insan bedeni, bu görüşün ne kadar imkansız olduğunu fısıldamaktadır.

“Her göz kırpışında, her nefes alışında ve her hareketinde o kendini yeniden yaratır, başka bir şey haline gelir ve yeniden vücuda gelir. Bu yüzden bedene gerçek anlamda sahip olunamaz. “Olma” değil, “oluş” biçiminde anlaşılabilir dünyadaki bedensel varoluş, her türlü “yapıt” düşüncesiyle çelişir.”¹⁰

Performans sanatı, bedenin yapıt niteliğinin öne çıkarılarak araçsallaştırılmasına da karşı çıkmıştır. Herhangi bir teknolojik müdahale olmadan tiyatro ve performans sanatları, bedenin kendisine ve oyuncu olarak bu

⁸ https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10, Erişim Tarihi: 23.11.2016

⁹ Schechner, R. (1994) Environmental Theater. New York: Applause Theatre&Cinema Books,s.44

¹⁰ Fischer-Lichte, E. (2016) Performatif Estetik, Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.158

bedenlerin sahibi olanlara dikkat çekmektedir. *Rhythm* serisinde olduğu gibi, performans sanatçısı şiddetin hem uygulayıcısı, hem de bedenini bu şiddete maruz bırakan kişi olması bakımından özne konumuna yerleşir. Aslında *Rhythm 10* performansının çıkış noktası oldukça basittir. Bu performansı serinin geriye kalan örneklerinden ayıran özellik, performansı gerçekleştiren kişinin aksiyonu tekrarlayabilme kabiliyetinin öne çıkmasıdır, daha açık bir ifadeyle; tekrarlayarak öğrenilen aksiyonun ritminin aksamasına izin vermeyecek kadar kontrollü olmak veya ritim sekteye uğrasa bile konsantrasyonu asla dağıtmamaktır.

“Rus ve Yugoslav köylülerin içki içerken oynadıkları bir oyundur: El, tahta masanın üzerine, parmakların arasında alan bırakacak şekilde konur ve keskin bıçak bu boşluklara denk getirilerek hızlıca saplanır. Parmakların kesildiği her anda bir içki daha içilir. Sarhoş oldukça risk artar. Rus ruleti gibi, bu oyun da aslında aptal bir cesaret oyunudur, karanlık bir tarafı da bulunan ve ümitsizlik barındıran bir Slav oyunudur.”¹¹

Performans sanatçısı, yazarın denetimi altında tutulan ve özgürlük alanı başka karakter isimleri ve davranış biçimleriyle sınırlandırılmış olan oyun kişisi olmaktan çıkmıştır, ilgiyi bedeninin çarpıcılığına yöneltmektedir. Bu uçsuz bucaksız özgürlük tavrı Abramović tarafından şöyle dile getirilmiştir; “Mutlak bir özgürlük deneyimiydi -bedenimin sınırları olmadığını hissettim; acı önemli değildi, hiçbir şeyin önemi yoktu- ve beni sarhoş etti. Beni bunaltan bu enerjiden dolayı sarhoştum. O anda olmam gereken yeri bulduğumu hissettim. Hiçbir tablo, hiçbir nesne bana bu tür bir hissi veremezdi ve bu, tekrar tekrar tekrar araştırmamız gerektiğini bildiğim bir histi.”¹²

Öte yandan sadece metnin sınırlılıkları içinde kalan oyuncu için değil, aynı zamanda oyuncu bedenini alımlayan seyirci kitlesi için de, algının odak değiştirmemesi mümkün değildir çünkü algının yönü sürekli olarak görüngüsel beden ile oyun kişisi arasında gidip gelme durumundadır. Oyun metninden yola çıkılarak sahnede canlandırılan kişi, oyuncunun bireysel bedenini asla ortadan kaldıramaz, sadece oyuncu bazı anlarda yakalanan yanılsamalarla başka biri olduğuna inandırmanın yollarını bulabilir. Seyirci de oyuncunun başka birini canlandırmakta olduğu “temsil” ile “gerçek”i izlerken kendisini, daha sonra da sıkça değineceğim, bu algılar arası geçiş anında, performansın temel niteliklerinden biri olan “liminal” (eşiksellik), “betwixt and between” (ne orada, ne burada) hali adı verilen bir kararsızlık durumu içinde bulacaktır.

Özne ve nesne ilişkilerini ayrı şeyler olarak gibi düşünüp, bu ayrıştırmadan yola çıkarak çözümlene yapan anlayışın karşısında duran performans sanatında, önemli bir değişime uğrayan vücuda getirme (embodiment) kavramından bahsetmek, incelemenin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Vücuda getirme kavramı, metnin oyuncu bedenleri tarafından taşıyıcı ve aracı konuma yerleşmesi anlamına gelmektedir. Alışlagelen tutum; beden, anlatılması hedeflenen konunun araçlarından biri sayılarak, çoğu zaman metnin kaynağı ve göstergesi olabilmek için kullanılan malzeme ödevini görmesidir. Tiyatroda oyuncunun bedensel varlığına

¹¹ Abramovic, M. Kaplan, J. (2016) *Walk Through Walls A Memoir*, New York: Crown Publishing Group, s.51

¹² A.g.e., s.53

dikkat çekmekten kaçınmanın nedeni, seyircinin doğrudan oyuncunun kendisiyle kurulacak bir yakınlıkla yanılısamadan koparılmasıdır.

“O, oyuncunun dünyadaki bedensel varoluşunu ve sahnedeki görüngüsel bedenini yıkmasını ve böylece onun mümkün olduğunca dramatik bir karakterin ruhsal durumunu ve duygularını gösteren bir ‘metin’ haline dönüşmesini sağlamalıydı. Dolayısıyla oyuncunun görüngüsel bedeni ile onun bir karakteri canlandırması arasındaki gerilim ikincisi –yani karakterin temsiliyeti- lehine ortadan kaldırılmalıydı.”¹³

Mevcudiyet ve temsil de birbirinin karşıtı olan kavramlar olarak anılmaktadır. Aslında bir temsil olduğu düşünülen göstergesel beden de, oyun metninde söylenenleri katışıksız bir biçimde aktaramaz, kendi görüngüsel bedeninden süzülen yeni bir şey yaratır. Performansta hedeflenen ise bedenleri temsiliyetin zincirlerinden kurtarmak ve onu spontan gelişmelere cevap verebilen bir hale sokmaktır. Abramović *Rhythm* serilerinde, kendi vücudunda yaratmış ve uygulamış olduğu şey ile izler bırakmış ve geçirdiği dönüşüm süreçlerine işaret etmiştir. Gösteri anı, oyuncu ve seyircinin dondurulduğu an olmaktan çıkmış, oyuncu canlı bir performansta ortaya çıkabilecek tehlikeleri açığa çıkarmış, bu potansiyel tehlikeyi sadece hatırlatmakla kalmamış, somut olarak kendisini ölüm veya yaralanma riskiyle karşı karşıya bırakmıştır.

Serinin ikincisi olan ve seyircilerin arasında bir diğer performans sanatçısı Joseph Beuys’un da bulunduğu *Rhythm 5* (1974) Belgrat’ta Student Cultural Studies (SKC)’de sergilenmiştir. Abramović bu performansta, ahşap ve ahşap talaşlarından beş köşeli bir komünist yıldız yapar, -beş numarasına sahip olması da bu yüzdendir- daha sonra yıldız yüz litrelik benzinle ıslatır. Ateşi bıraktıktan sonra, Abramović yanan yıldızın etrafında çarmıha gerilme pozuyla durur. Sonra saçlarını kesmeye başlar ve yanıp sönen sunağın etrafında defalarca dolaşırken, demetlerini bir sunu olarak yıldızın her noktasına bırakır. Daha sonra tırnaklarını keser ve tırnaklarını da yıldızın beş köşesine dağıtır. Yıldızın içine geçer ancak alevler oksijeni hızla absorbe ettiği için bilincini kaybeder. Seyirci durumu fark edip müdahale eder ve onu alevlerden uzaklaştırır. Bu örnekte seyircilerin aktif rol üstlenmesi, performansın gidişatını değiştiren bir biçimde olmasının ötesinde yaşamsal bir müdahale içermektedir.

“Rollerin değişimi dinamikleşmeyi ve özne/nesne ilişkisinin sürekli birinden diğerine kaymasını sağlayan bir motor gibidir. O, oyuncuların ve seyircilerin eylem ve davranışlarındaki karşılıklı etkileşiminin sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla özdevinimli feedback döngüsünü araştırmak için en uygun yer bu değişimin kendisidir.”¹⁴

Performansta oksijensiz kalıp ölümlerle burun buruna gelmek, Abramović’in planları arasında yoktur, o sırada izleyicilerin arasında bulunan doktorun da yardımıyla, bir kazadan son anda dönülmesi sağlanmıştır. Bir daha tekrarı olmayacak bir performansa hem oyuncular hem de seyirciler tanıklık etmişlerdir. Başlangıçta estetik

¹³ Fischer-Lichte, E. (2016) *Performatif Estetik*, Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.133

¹⁴ A.g.e., s.76

ilkelerin meydana getirdiği bu topluluk, sosyal bir gerçekliğe dönüşmüştür. Performansta göze alınan tehlikeler, yaşamı riske atacak derecede büyümüştür. Bu durum da seyircilerin performansa yönelik estetik mi yoksa ahlaksal mı tepki vereceği konusunda kararsız kalmasına neden olmuş, liminal bir deneyim yaşanmıştır.

Performans, seyirci ve oyuncuların paylaşmak istedikleriyle oluşmaktadır. *Rhythm 5* örneğinde olduğu gibi performansın çıkış noktası belirlenmiş ancak önceden deneyimlenmediği için ne olacağı tahmin edilememiştir. Bu yüzden performansın spontan geliştirdiği *feedback*leri (geri bildirim) sebebiyle, yüksek oranda alternatif barındıran bir doğası vardır. Performansın başından etkileşimin nasıl gelişeceği bilinmediğinden nelerin gerçekleşeceği tahmin edilemez. Ne kadar karşılaşılabilecekleri koşullara hazırlanmış olsalar da oyuncular, *Rhythm 5*'te olduğu gibi, performansın tümünü kontrol edemeyebilirler. Bu da oyuncuların kendilerini, sebep olmadıkları durumların içinde bulmasına neden olabilir, hatta bu durumlar ölüm riski taşıdığı için, bir oyun kurgusundan çıkıp hayatın kendisine dönüşebilmektedir. Bu da, performansın tüm ilişkileri ters yüz edebilen dönüştürücü gücünü göstermektedir. Temsiliyet düzeninden mevcudiyet düzenine geçilirken eşiksel bir durum (liminallik) meydana gelir. Seyircinin oyuncunun görüngüsel ve işitsel bedenine yönelttiği algısal geçişleri ne kadar tesadüfi olursa, ilgisi de o kadar sürecin kendisine odaklanmaya başlar. Böylece seyirci, anlam üretenin yalnızca oyuncu değil kendisi de olduğunun farkına varır. Performansın *feedback* (geri bildirim) döngüsünün özdevinimselliğine aktif bir şekilde katılmış olurlar. Performans gerçekleştiği zaman içinde, çeşitli anlamları da beraberinde getirmektedir.

Performansın estetik olanla politik olanı görünmez bir bağlantıyla bir araya getirişi de başka önemli bir noktadır. Performans sanatçısının eyledikleri, bedeninin politik anlamı kapsamından dolayı sergilenmiş olduğu dönemin toplumsal ve sosyolojik bağlamı içerisinde değerlendirilebilir. Abramoviç'in bir kurban etme törenini andıran eylemleriyle birlikte komünizmin simgesi olan yıldızın içine geçip uzanması ve tüm bunların 1970'lerin Belgrat'ında sergilenmesi bakımından ele alacak olursak, bu gösterinin sanki eski neslin sosyalist ideallerinin altında ezilen bir genç kuşağı anlatıyor izlenimi vermesi çok da garip değildir.

“Fakat beş köşeli bir kırmızı yıldız, Tito'nun Yugoslavya'sının egemen sembolüydü, günlük yaşamda her yerde. Buna göre, *Rhythm 5*, estetik bir şekilde sergilenmiş bayrak yakma töreniyle politik bir provakasyon olarak da görülebilir. Veya Abramoviç, 'kırmızı yıldızın fanatizmi'ne işaret ediyor yahut katılıyor ve/veya bunları uyguluyor olabilir. Ya da kurban ritüellerini hatırlayarak, yangın söndüğünde, Abramoviç bu ritüelin bir parçası olarak arındırılmış bir şekilde ortaya çıkıyor olabilir.”¹⁵

Performansta bilincini kaybetmesi ve şans eseri bunun fark edilip önlenmesi ile, *Rhythm 5* hedeflediği düşünceyi uygulayamadığı için hayal kırıklığına sebep olmuştur. Ancak bu durum, bir performans sanatçısı olarak Abramoviç'in, bedenini kullanma limitlerini bulgulaması için ayrıca bir motivasyon da sağlamıştır.

¹⁵ Ward, F. (2012) No Innocent Bystanders, London: UPNE, s.117

“Rhythm serisinin iç gelişimi açısından, Rhythm 5 önemliydi çünkü Abramović'e ‘açık bir şekilde, performansını kesintiye uğratmadan, bedenini bilinçli ve bilinçsiz nasıl kullanılacağını’ soruyordu.”¹⁶

Bu sorgulama sürecinin bir diğer örneğini, *Rhythm 2* (1974) performansında görürüz. İlk denemesi, Zagreb’te gerçekleşir. Bu çalışmada ilk önce katatonik hastalara verilen, istemsiz bir şekilde hareket etmeyi sağlayan ilacı alır ve ardından şizofreni tedavisinde verilen hastaların sakinleşmelerini sağlayan ilacı kullanır. Performans adını iki ilaç kullanılmasından ve iki bölümden oluşmasından alır. Abramović ilk bölümde, kaslarının kontrollerini kaybedene kadar iletişime geçmeye devam eder. "Bilinçli bir şekilde, neler olup bittiğinin çok farkındayım ancak bedenimi kontrol edemiyorum." der. İkinci bölümde “İlk önce bir soğuk hissettim ve daha sonra bilincimi kaybettim”, "kim olduğumu ve nerede olduğumu unutuyorum" der.¹⁷ İlaç etkisini kaybettiğinde performans sona erer ve Abramović bu süreci altı saat gibi bir sürede geçirir.

Abramović, psikolojik ve fizyolojik olarak kendini, aldığı ilaçların kontrolüne bırakır ve bir anlamda kendini kurban eder. İlk bölümde bedeninin hareket merkezine etkide bulunan ilaç, ikinci bölümde alınan ilaçla birlikte etkisini yitirir ve bu sefer oyuncunun kimliğine yönelik bir saldırı düzenler. Aklın yönetimindeki bir beden anlayışına karşı çıkmıştır. Bilinçsizlik halinin bir performansa dahil edilip edilmeyeceğini test eden bir deney olarak, Abramović iki bölümden oluşan bu performansı tasarlamıştır. *Rhythm* serisi, performansı gerçekleştirenin de, ilk kez deneyimlemesi nedeniyle gözlemci olarak yer aldığı bir dayanıklılık testi niteliğine sahiptir. Seyirci ve oyuncu arasında *feedback*'ler (geri bildirim) geliştiren sürece tanıklık ederken, kendilerini sürecin nesnelere olarak hissedebilirler. Aslında bu etkinliğe katılmış olan her bireyin varlığının bir katkısı bulunur.

“Bu süreçte, topluluklar farklı yöntemlerle etkileşimlerini değerlendirir ve tartışır. Performansta ‘pasif’ bir katılımcı olması mümkün değildir. O bile pasifliğiyle bir katkı sağlar. Performans süreci, anlık gelişen eğilimlerden, beliren düşüncelerden ve nesnelere ilgili görüşlerden beslenir.”¹⁸

1974’te Milano’da Galeria Diagramma’da sergilenen ve 45 dakika süren *Rhythm 4* performansında ise, Abramović çıplak bedeniyle endüstriyel bir fanın önünde diz çöker ve fanın yarattığı hava sirkülasyonun karşısında nefes almaya çalışarak ciğerlerini zorlar. Eş zamanlı olarak çekilen bu görüntü, bir yan odada bulunan seyirciler için yayınlanır. Gittikçe daha fazla hava teneffüs etmeye çalışarak, yine sanat/yaşam ayrımını ortadan kaldırmaktadır. Kamera yayınıyla aktarılmasının sebebi de performansın zorluklarını biraz daha arttırmak ve aksi bir durumla karşılaşıldığında *Rhythm 5*'te olduğu gibi seyirci müdahalesine imkan sağlayan ihtimalleri de engellemektir. Ayrıca seyircide bir tedirginliğe neden olmaması için performans başlamadan önce Abramović, kamera açısının fanın gösterilmeden yüzünü yakından çekecek bir biçimde ayarlanmasını ister. Böylece izleyici eğer oyuncu bilincini kaybedecek mertebeye ulaşırsa da bundan bihaber

¹⁶ A.g.e., s.118

¹⁷ A.g.e., s.118

¹⁸ Fischer-Lichte, E.(2004) Culture as Performance, http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf, s.3

olacak ve onun adına izlemek istemediği anda durdurma girişiminde bulunamayacaktı. Çünkü Abramović için seyircinin izlediği şeyi fazla benimseme hali, onun fiziksel teslimiyet derecesine etkide bulunuyordu. Ancak gözden kaçan şey, performansın gizli seyircisi olan kameraman olmuştur. Abramović birkaç dakikalığına baygın kaldığında devam etmeyi reddetmiş ve ona yardım etmek için galeri personeline gitmiştir.

Rhythm 4 performansında fiziksel zorlukları tartma ve değerlendirme meselesi, gösterim anında seyirci ve oyuncu ile birlikte oluşturulan topluluk fikrinin önüne geçmiştir. Fiziksel bakımdan seyircilerden ayrı olarak sergilenen performansın başarısı, temel performans prensibiyle bağdaşmamaktadır. Seyircinin karanlıkta bırakılarak varlığının reddedildiği geleneksel tiyatro anlayışından da farklı olarak, performans sanatçısı kendi bedenine uyguladığı deney için uygun ortam olarak yalnız başına kalmayı tercih etmiştir, bu da “şimdi ve burada” (hic et nunc) özelliğini hiçe saymış, seyircilerin gösteri anında oluşunun değerini kaybetmesine sebep olmuştur. Eleştirilen ikili karşıtlıklar üzerinden kurulan sanat anlayışı, biçim değiştirerek tekrarlanıyor gibidir. Beden otoriter bir metnin kurallarından sıyrılmıştır belki ama bu sefer de, performans sanatçısının tek söz sahibi olduğu alan olması sebebiyle yeniden sanatın malzemesi haline gelmiştir. Performans sanatçısı özgürlük hakkı tanıdığı bedenini zorluklarla başbaşa bırakarak, sanki bunun çekiciliğinden yararlanıyor gibidir. Belki de farklı bir yaklaşım sergileme amacıyla çıkılan bu yolda, eski ilişki tekrar edilmiş, yalnızca beden üzerine karar veren merciler yer değiştirmiştir. Bu konu halen tartışmalıdır.

Rhythm 5'ta alevlerin yükselmesiyle meydana gelen risk, *Rhythm 2*'da ilaçların kontrol edilemeyen etkisi, *Rhythm 4*'da yaşamsal enerjiyi depolamayı sağlayan nefes almanın kısıtlılıklarının ölçülmesi ile Marina Abramović büyük ilgi çekmiştir. “Çalışmalarında dikkat çekmek istiyordum, fakat Belgrat'ta aldığım eleştirilerin çoğu olumsuzdu. Yerel gazeteler benimle sert bir şekilde alay etti. Yaptıklarımın sanatla bir alakası olmadığını yazdılar. Benim bir teşhirci veya bir mazoşistten başka bir şey olmadığını iddia ettiler. Hatta bir akıl hastanesine yatırılmam gerektiğini de söylediler.”¹⁹ Aslında erken dönem performanslarında yaptığı şey, toplum üzerinde kabul edilebilir risk değerlendirmesi yapmaktır. Tehlikelere maruz bıraktığı bedenini sunarak, seyirciyi izlediği şey üzerinden hoşnutsuz ve rahatsız olmaya başladığı anlarla yüzleştirmeyi hedeflemiştir.

Rhythm serisinin sonuncusu olan ve Napoli'de Studio Morra'da sergilenen, altı saat boyunca devam eden *Rhythm 0* performansının konusu ise oldukça basittir. “Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum.”²⁰ der. Nesnelerin arasında; tabanca, balta, çatal, bir şişe parfüm, zil, deri, tırnak, zincir, iğne, makas, kalem, kitap, çekiç, testere, üzüm, zeytinyağı, gazete, kuzu kemiği vardır. Tamamıyla seyirci denetimine bırakılan kadın bedeni, kapitalist düzenin meta haline getirdiği her şeye atıfta bulunmaktadır.

“Abramović, performansın en ciddi ve hayranlık uyandırıcı dönemi 1970'lerde performans sanatçısı olmuştur. Kapitalist dünya düzeninin merkezi olan Amerika'da çalışan Chris Burden, Vito Acconci,

¹⁹ Abramovic, M. Kaplan, J. (2016) Walk Through Walls A Memoir, New York: Crown Publishing Group, s.58

²⁰ A.g.e., s.80

Carolee Schneemann, Adrian Piper veya Dennis Oppenheim'in aksine, Tito rejimi altındaki Belgrad'ta performans sanatını keşfeder. 1970'lerde performans sanatı kendisini metaya dayanan sanat piyasasına karşıt bir konumda tanımlar. Hiçbir nesnenin satılmak üzere saklanmadığı bir sanat yaratma girişiminde bulunan 1970'lerin performans sanatçıları birikimli sermaye mantığına karşı çıkarak çalışmışlardır.”²¹

Önceki performanslarla karşılaştırıldığında, hayati risk taşıyan taraf noktasında bir değişiklik görülmektedir. Marina Abramović, bu sefer seyirciye kendisini istediği şekle sokabilme özgürlüğünü sağlamış ve nasıl başlayabileceği hakkında fikir vermesi açısından nesne örneklerini de yerleştirmiştir. Bu öngörülemezliği tercih etmesinin nedeni, insan doğasına olan güveninden veya kendini öznelliğinin teslimiyetine bırakmak istemesinden kaynaklanmış olabilir. Ancak erkek egemen toplumda bir kadın olarak bedenini sunması yine de bir cesaret örneği teşkil etmektedir. Abramović bu performansı gerçekleştirmekle kadın bedenine erkek tavrını empoze ettiğini belirtmiştir: “Hiç feminen bir enerjisi olduğunu düşünmemiştim. Benim bakış açım göre, bu gösteriyi yapma cesareti göstermek maskülendi.”²² Bedeniyle alakalı kararı, korkusuzca o gün bir araya gelen topluluğun yönetimine devretmesi ve güvenliğini bozabilecek eylemlere göz yumması, kabul edilebilir ve edilemeyen riski yaratan koşullar üzerinde, kendisinin düşünmesi gerektiğini dolaylı bir biçimde de olsa göstermektedir.

Her türlü deneye açıklık sağlayan performansta Fischer-Lichte'nin seyirci-oyuncu ilişkisinden yola çıkarak bahsettiği rol değişimi özelliği, oyuncunun edilgen kılınmasıyla alt üst edilmiştir. Performans, John Cage'in sessizliğin, müziğin bir ögesi olduğu mesajını verdiği 4'33" (1952) adlı bestesine benzemektedir.

“Çalışmanın bir tür pasifliğe bağlı olduğu açıktır; dönemin performans sanatı olarak pasivizasyonu genellikle kışkırtıcı ya da agresif görünür; bu izleyicilerin beklentilerini engellemesinden kaynaklanır. Abramović, Cage'e ilgi duymuştur. Fakat vücut değişkendir, özne olmaktan kaçamayacağı gibi bir nesne kadar da sessiz ve durağan kalamaz.”²³

Aynı zamanda etkileşim ve karşılaşmadan doğan, performansın kendine özgü özdevinimsel sistemi (autopoeitic feedback döngüsü) de parçalanmıştır. Bedeni, seyirciyle birlikte bir etkinlik oluşturulması için değil, seyirciye kendisini ifade edebileceği bir malzeme olması için vardır. Öte yandan eylem beklentisinin tamamını seyirciye bırakmasıyla, daha önce kendi bedeniyle deneyimlediklerini aktaran bir oyuncu olmaktan çıkarak, seyirci dinamiğini de çalışmanın içine katacağının sinyallerini de vermiştir.

“Bir süre sonra odağı kaydı ve sanatçı-izleyicinin karşılıklı ilişkisine olan ilgisi onun pratiğinin merkezi haline geldi. Bununla birlikte, erken dönem performanslarının kesinlikle yaptığı ve devam

²¹ Phelan, P. Marina Abramović: Witnessing Shadows Theatre Journal Vol. 56, No. 4, Theorizing the Performer (Dec., 2004), pp. 569-577

²² Ward, F. (2012) No Innocent Bystanders, London: UPNE, s. 114

²³ A.g.e., s.122

ettirdiği şey, gerçek ve temsil, sanat ve yaşam arasındaki yüksek oranda olan bulanık ayrımlara dikkat çekerek izleyici/tanık rolünün işlevi ile ilgili sorular ortaya atmaktır.”²⁴

Rhythm 0, Yoko Ono'nun *Cut Piece* (1964) performansını hatırlatan bir tavra da sahiptir. Ono, pasif bir şekilde oturur ve elbisesini kesmek isteyen katılımcıları bekler. 1960'larda performatif denemelerin yeni ortaya çıkmasından olsa gerek, makası alan katılımcı elbisesini kesmekten başka bir şey yapmamıştır. Ama *Rhythm 0* performansında aynı sakin ve özgürlüğünün sınırlarını aşmamayı tercih eden bir katılımcı ile karşılaşmamıştır. Başlangıçta yumuşak bir atmosferde ilerleyen akış, sonradan gelişmeye başlayan ve daha fazlasını yapmak isteyen katılımcıların şiddet arzusuyla birlikte şekil değiştirir. Seyirciler önce ufak girişimlerde bulunur; ellerine gül tutuşturmak, tenine yazı yazmak, fotoğraf çekmek, öpmek, hareket ettirmek gibi. Daha sonra ise kıyafetlerini yırtarlar, boğazında küçük bir sıyrığa sebep olurlar ve hatta tabancanın tetiğine parmaklarını yerleştirerek göğsüne dayarlar.

“Giyisilerinin çıkarılması ve derisinin kesilmesi gerçeği, onun üzerinde yapılan cinsel bir istismardan doğrudan söz etmese de, kadının bir özne yerine bir nesne olarak izlendiğinde ortaya çıkan, kadın gövdesinin fiziksel olarak parçalanışını göstermektedir. Başta dolu silah olayı ve diğer eylemler, korkunç sonuç hafifletildiğinde bile araçsallaştırılmış kadın üzerinde iddia edilebilir aşırı gücünü gösterir. Özellikle de bu eylemlerin kamuoyunda, birçok izleyicinin karşısında, birçok izleyicinin karşısına çıkarak yapılması, birçok kadının kapalı kapılar ardında katlanmak zorunda kaldıklarını bize hatırlatır. Bu nedenle, bir kadını nesne olarak sunmak, onu bir dizi baskın, yıkıcı ve sıklıkla tehlikeli eylemlere maruz bırakmaktır.”²⁵

Rhythm 0 hakkında o kadar cazip hale gelen şey, Abramović'in bedeninin aktif, değişken, canlı kimyasına pasif biçim giydirmeye çalışması ve buna karşılık topluluğun kendiliğinden oluşturabileceği kimliğini kararlı bir şekilde reddetmesidir. Muhtemelen izleyicileri agresifleştiren de bu olmuştur. Abramović'in solo durağan performansı ister istemez, seyircilerin aynı anda birbirlerinden etkilenerek benzer tutumlar geliştirmesine neden olmuştur, bu liminal durum sayesinde seyirciler bir bütün haline gelmiştir.

“Öyle görünüyor ki, olayların ortaya çıkışı, olayların kendisinden daha önemlidir ve her halükarda olaylara ona herhangi bir anlamdan daha önemlidir. Bir şeyler gerçekleşir ve gerçekleşen her şey performansa katılan herkesi farklı yollarla ve farklı derecelerde etkiler. Performans esnasında enerjiler değiş tokuş edilir, düşünceler serbest bırakılır ve faaliyetler tetiklenir.”²⁶

Katılımcıların performans başladığındaki çekingen tavrı, özellikle kadın seyirciler tarafından sergilenmiştir. Ne yapmak istediklerini erkek seyircilere iletmişlerdir. Bir kez aşılmış olan sınırla birlikte, topluluk dilediğini yapmaya başlamıştır. Performans bittikten sonra ise, Abramović ile yüzleşmemek için mekandan hemen

²⁴ Abramovic, M. Kaplan, J. (2016) *Walk Through Walls A Memoir*, New York: Crown Publishing Group, s.83

²⁵ June, Pamela B. *A Blow-up Doll On Campus Invoking Marina Abramovic's Rhythm 0 to Investigate Female Objectification*, *Researcher: An Interdisciplinary Journal*, Spring2010, Vol. 23 Issue 1, p33-50. 18p

²⁶ Fischer-Lichte, E. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual Exploring Forms of Political Theatre*, London and New York: Routledge, s.33

çıkarmak isteyen katılımcılar, ertesi gün de galeriyi özür dilemek için aramışlardır. Bu noktada seyirci de, yaşanmış olanın bir “oyun” çerçevesi içinde kalamayacağını fark etmiştir. Marina Abramović özellikle *Rhythm* serisiyle ilgili şöyle konuşmaktadır:

“İnsanoğlu çok basit şeylerden korkar: Acı çekmekten korkarız, ahlak kurallarından korkarız. Benim *Rhythm 0*'da yaptığım –diğer tüm performanslarımda olduğu gibi- seyircinin bu korkularını sahneye aktarmak: onların enerjisini olabildiğince bedenime yöneltmektir. Bu süreçte, ben de korkularımın kurtulmuş olurum. Ve bu gerçekleştiğinde, ben de seyirci için bir aynaya dönüşürüm –ben bunu yapabiliyorsanız siz de yapabilirsiniz.”²⁷

1960'lardan beri tiyatro, aksiyon ve performans sanatlarının karşı durduğu ve tartıştığı şey, sanat eserinin ticari mal niteliği kazanmasıydı. Bu kapsamda sahnelemelerin, toplumun düzenini sağlayan baskı mekanizmaları tarafından gizlice yönetilmesine karşılık, performans sanatında oyuncu ve seyirci bedeninin sadece fiziksel varlığı ile bile tüm anlamları yeniden yaratabilen gücünün farkındalığı sağlanmak istenmiştir. Bedenlere çevrilen bakış açısının bir diğer sebebi de, edebi bir metin çerçevesinde özgürlüğünü yitirmiş, kurgusal oyun kişilerle yaratılmak istenen illüzyonun etkisinde kaybolmuş, “şimdi ve burada”yı kaçırmakta olan sanat anlayışı olmuştur.

“Performans ve aksiyon sanatçıları geleneksel tiyatroya karşı “gerçek” şimdiliği talep etmişlerdir. Bir aksiyon gösterisinde veya performansta vuku bulan şey, sürekli olarak gerçek bir şekilde, gerçek mekan ve zamanda meydana gelir, o daima *bic et nunc*, yani mutlak bir şimdilikte gerçekleşir.”²⁸

Erika Fischer-Lichte'nin kavramsallaştırdığı performans estetiği de “şimdi”yi yaşamakta olan bireylerin deneyimlerine dayanmaktadır. Bedenlerin özgül maddeselliği ortaya konarak bir “yapıt” niteliğinden çıkılır ve performans bir etkinliğe dönüşür, seyirci sanat/yaşam ikiliğinin birbiriyle harmanlandığını keşfeder ve liminal bir deneyime sürüklenir, bir araya gelen topluluk –oyuncunun yanısıra seyircinin de katılarak oluşturduğu- kendine özgü ve bir daha tekrarlanamayacak bir *feedback* (geri bildirim) döngüsü meydana getirir.

Marina Abramović, *Rhythm* serisinde kümülatif ilerleyen bir yapı tercih etmiştir. Bir önceki performansta yaşadıklarının devamını getirerek geliştirmiş, yolunda gitmeyen kısımlarına yönelik çözüm önerileri aramıştır. Asıl meselesi, bedenini zorlayıcı koşullar altında bırakarak, kendisinin ve seyircinin tahammül sınırlarını ölçmek olmuştur. Uyguladıkları bazen seyirciyi rahatsız etmiş ve seyirci onu artık bir oyun içindeki göstergesel beden olarak algılamakta güçlük çekmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren performans sanatı da, beden farklı biçimlere sokulduğu bir anlayışı benimsemiş ancak beden hiçbir zaman bütünüyle kontrol altına alınamayacağını farkındadır. Bedenin sahibi olan ve aynı zamanda beden kendisi olan oyuncunun

²⁷ Abramovic, M. Kaplan, J. (2016) *Walk Through Walls A Memoir*, New York: Crown Publishing Group, s.61

²⁸ Fischer-Lichte, E. (2016) *Performatif Estetik*, Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.167

asıl amacı da, seyirci tarafından göstergesel ve görüngüsel beden olarak algılanan oyuncu bedeninin çifteliğinden doğan gerginlik hattında yürümektir.

Rhythm 10, *Rhythm 5*, *Rhythm 2* ve *Rhythm 4* performanslarında, oyuncunun bedeniyle ilgili gerçekleştirdiği deneylere tanıklık eden bir seyirci yaratılmıştır. Çıkış noktaları, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde nereye kadar gidilebileceği ve bunun ne derecede bir gösteri niteliği taşıyacağıdır. Serinin son performansı olan *Rhythm 0*'da ise performansın devamlılığını sağlayan artık yalnız başına Abramoviç'in gerçekleştirdikleri değil, onun beden-akıl bütünlüğünü malzeme haline getirdiği varoluşudur. Kendisini toplumsal-kültürel kodlarını da beraberinde getiren bir topluluğun raslantısal olarak inşa edeceği enerjyle başbaşa bırakmıştır.

“Anlamlar kendilerini bedensel olarak açığa vururlar ve aynı zamanda başkaları tarafından algılanan fiziksel tepkiler doğururlar. Dolayısıyla onlar öznenin bilincinde algılanan nesnelere, yani gösterilenlere tekabül eden gösterenler şeklinde ortaya çıkarak özdevinimli *feedback* döngüsünün yapısına doğrudan katılırlar.”²⁹

Yaşamın gerçekliğinden soyutlanmaya çalışılan bir bedenin bile, değişkenliğinin durdurulamadığı ve bu dünyada bedensel varoluşun bile seyirci-oyuncu arasında karşılıklı etkileşim oluşturarak *feedback* (geri bildirim) döngüsüne hizmet edebileceği görülmüştür. Oyuncu kendisini performansın maddeselliğine teslim ettiğinde, seyirci bu maddeselliğe kendisinininkini de ekleyerek meydana getirdiği yeni anlamlar üretmiştir. Performans sanatının açığa çıkardığı şekliyle durum böyleyken çağdaş tiyatro araştırmalarının odağı, hep bir dayanak noktası olagelmüş metin olmaksızın denemelerin, etkinliğe katılım sağlamış bireylerin davranışları ve bedenleri üzerinde yoğunlaşması şeklinde değişim göstermiştir.

Tiyatronun kurgusal dünyasına bir başkaldırı olarak geliştirilen performans sanatında oyuncu bedeni, sık başvurulan bir performans malzemesi haline gelmiştir. Bu cümleden de anlaşıldığı üzere, performans sanatçısının geleneksel tiyatro boyunduruğundan çıkarmaya çalıştığı bedeni, aslında yeni bir sınırlama içine daha girmektedir. Bu durum da, performans sanatçısının kendi bedenine uyguladığı eylemler esnasında gözlemlenebilmektedir. Marina Abramoviç'in özellikle ilk *Rhythm* performanslarına dikkatlice bakıldığında, sanatçı tarafından ikincilleştirilmeye çalışılan oyuncu bedeninin, yapılan fiziki müdahaleler sonucunda sert cevaplarla karşılık vererek varlığını tekrar ortaya koyduğu kolaylıkla görülmektedir. Bir performansın sadece performans olarak kalabilmesi için yaşamsal sınırlara dayanması ancak o sınırları aşmaması gerekmektedir. Gösterinin devam edebilmesi için, hala üzerinde denemeler yapmaya elverişli olan oyuncu bedeninin varlığı birincil şarttır. Geleneksel tiyatro anlayışında dramatik karakter yaratımının arkasında silikleşen oyuncu bedeni, performans sanatında da icracının görünür olma projesinin malzemesi olmuştur.

Rhythm performanslarında oyuncu ve seyircinin bir araya getirdiği topluluk, sadece oyuncunun kendi bedenine uygulayabileceklerinin şaşırtıcı merakı üzerinden suni olarak oluşturulmuş gibidir. Her iki taraf da, hangi gelişmelerin meydana geleceğini merak ettiği için eylemine devam etmektedir. Ve bu birlikteliği

²⁹ A.g.e., s.244

sağlayan unsur; gösterinin kendi niteliğinden değil, gösterinin yaşamsal bir gerçeğe dönüşme olasılığında kaynaklanmaktadır. Erika Fischer-Lichte'nin sözünü ettiği performansların ikili karşıtlıkları ortadan kaldıran özelliği, tiyatro anlayışından çok da farklı olmayarak, en önemli karşıtlıklardan biri olan sanat/yaşam ikiliğine vurgu yapıyor gibidir. Tek bir farkla, performans sanatında yaşam da sanatın konusu haline dönüşmektedir.

Performans sanatı ile tiyatroyu birbirinden ayıran özellikleri, bu makalede bir uygulama örneği olarak Marina Abramović'in *Rhythm* performansları üzerinden tekrar gözden geçirmek, teorisinin vaatlerinin ne ölçüde gerçekleştiğini ölçmek açısından faydalı olmuştur. Performansın bir deneme zemini olduğunu tekrar belirtmekle beraber, incelemiş olduğumuz serinin 1970'lerin başında sergilendiğini, dolayısıyla performans sanatının ilk örneklerinden olduğunu unutmamak gerekir. Son dönemlerde multimedya olanaklarının da yardımıyla, gelişmeler sağlanmış ve kavramların iç içe geçmesi hedeflenen yapıya yaklaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Abramovic, M. Kaplan, J. (2016) Walk Through Walls A Memoir, New York: Crown Publishing Group
- Antmen, A. (2008) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Auslander, P. (2003) Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. II) New York: Routledge
- Carlson, M. (2014) Performans: Eleştirel Bir Giriş, Çev: Beliz Güçbilmez, İstanbul: Dost Kitabevi
- Fischer-Lichte, E. (2016) Performatif Estetik, Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fischer-Lichte, E. (2014) The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies, Translated by Minou Arjomand, London and New York: Routledge
- Fischer-Lichte, E. (2005) Theatre, Sacrifice, Ritual Exploring Forms of Political Theatre, London and New York: Routledge
- Fischer-Lichte, E.(2004) Culture as Performance,
http://ww3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf
- June, Pamela B. A Blow-up Doll On Campus Invoking Marina Abramović's Rhythm 0 to Investigate Female Objectification, Researcher: An Interdisciplinary Journal. Spring 2010, Vol. 23 Issue 1, 33-50
- Phelan, P. Marina Abramović: Witnessing Shadows Theatre Journal Vol. 56, No. 4, Theorizing the Performer (Dec., 2004), 569-577
-
- Richards, M. (2010). Marina Abramovic, New York: Routledge
- Schechner, R. (1994) Environmental Theater. New York: Applause Theatre&Cinema Books
- Schechner, R. (2009) "Performans ve Sosyal Bilimler Giriş". Çev: Pınar Gümüş, Mimesis. 16, 81-84
- Ward, F. (2012) No Innocent Bystanders, London: UPNE