

Marina Abramoviç'in Rhythm O Performansını Uygarlığın Huzursuzluğu Üzerinden Okumak

Reading the Marina Abramovic's Rhythm O Performance Through the Civilization and Its Discontents

Şahinde AKKAYA 

Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 24.06.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.10.2024
Son Revizyon/Last Revision: 05.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 10.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Şahinde AKKAYA
E-mail: sahinde@gmail.com

Cite this article as: Akkaya, Ş. (2025). Reading the Marina Abramovic's Rhythm O performance through the civilization and its discontents. *Art and Interpretation*, 45, 148-156.

ÖZ

Performans sanatçısı Marina Abramoviç'in 1974 tarihli Rhythm O performansı, insan doğasını, uygarlığı, gücü, tahakkümü, sorumlu olmayı, bedenın sınırlarını ve bu sınırların ihlaline ilişkin sorgulamaları gündeme getiren çok katmanlı yapısıyla halen güncelliğini korumaktadır. Performanslarında, bedeninin kapasitesini ve direncini, her bir performans özelindeki tematik faktörlerin etkisiyle sınavan Abramoviç, Rhythm O performansında eyleyen-izleyen ilişkisini tersine çevirmeyi önerir. Bu defa etkin konumda olan seyirciyken; edilgen konumda olan sanatçının kendisi olacaktır. Yetmiş iki farklı sembolik nesneyi kullanımlarına sunduğu izleyicilere, bu nesnelerle kendisine ne isterlerse yapabileceklerini ve olabileceklere dair tüm sorumluluğu üstlendiğini söyler. Altı saat süren performans sırasında yaşananlar sanatçının tasarladığının ve öngördüğünün ötesine geçerek; eyleyen-izleyen arasındaki rollerin değişimiyle bulanıklaşan sınırların ihlal edilmesiyle, gerilim ve şiddet dozu git gide artan psikolojik bir karşılaşmaya dönüşür. Abramoviç, dilediklerini yapabilme özgürlüğü tanıdığı ve davranışlarının sonuçlarına dair hiçbir bedel ödememe garantisi verildiğinde, insanların ne kadar ileri gidebilecekleri sorusunu izleyici kitlesi üzerinden teste tabi tutar. Abramoviç'in, performans sırasında ortaya çıkan şiddetin kurbanına dönüşmesi, insan doğasının uygarlıkla olan girift ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmada Marina Abramoviç'in Rhythm O performansında yaşananlar, Sigmund Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu metninden hareketle; uygarlık sürecinde deneyimlenen birey-toplum çatışması, insan doğası, güç ve tahakküm ilişkileri gibi faktörlerin çağrıştırdığı bir dizi kavram üzerinden analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Marina Abramoviç, Sigmund Freud, performans sanatı, uygarlık, şiddet, insan doğası

ABSTRACT

Performance artist Marina Abramović's performance Rhythm O (1974) continue to be relevant with its multi-layered structure that brings to the fore questions about human nature, civilization, power, domination, responsibility, the limits of the body and the violation of these limits. Abramović, who tests her body's capacity and resistance in her performances, proposes to reverse the actant-viewer relationship in her Rhythm O performance. She offers seventy-two objects to the audience and tells them that they can do whatever they want to her with these objects and that she takes full responsibility for what may happen. What happened during the six-hour performance went beyond what the artist planned and predicted; with the violation of the boundaries blurred by the change of roles between the actant and the spectator, it turns into a psychological encounter with increasing tension and violence. Abramović puts to the test through her audience the question of how far people will go when they are given the freedom to do whatever they want and are guaranteed not to pay any price for the consequences of their actions. Abramović's transformation into a victim of the violence that occurs during the performance reveals the intricate relationship of human nature with civilization. In this study, what happened during Marina Abramović's Rhythm O performance is based on Sigmund Freud's Civilization and Its Discontents; the individual-society conflict experienced in the process of civilization is analyzed through a series of concepts evoked by factors such as human nature, power and domination relations.

Keywords: Marina Abramović, Sigmund Freud, performance art, civilization, violence, human nature



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Marina Abramoviç, seçtiği temalar doğrultusunda oluşturduğu talimatları katıyetle uygulayarak bedeninin sınırlarını, direncini ve kapasitesini deneyimlediği performanslarıyla bilinmektedir. Eyleyen ve izleyen kavramlarını oldukça önemseyen Abramoviç, bedeninin dış faktörlerle olan etkileşimini sorguladığı performanslarında izleyicinin rolünü, salt gözlemci konumunun ötesine geçmelerini sağlayacak biçimde tasarlamaktadır. İzleyicinin performansa müdahil oluşuyla, eyleyen-izleyen ilişkisiyle kurulan özdeşleşmenin gerçekçi yanları açığa çıkmaktadır. İnsan doğasına ilişkin sorgulamaları gündeme getirmesi nedeniyle güncelliğini koruyan *Rhythm 0* performansı, Abramoviç'in zihinsel ve fiziksel acılara karşı direncinin sınırdığı *Rhythm Serisi*'nin son parçasıdır (Kandula, 2024). Sanatçının, serinin ilk işi olan *Rhythm 10* sırasında deneyimledikleri, kendisini *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* ve nihayetinde *Rhythm 0*'ı gerçekleştirmeye yönelten sürecin başlangıcı niteliğindedir. Eski bir içki içme oyunundan esinlendiği *Rhythm 10* performansında sanatçı, sırayla kullandığı on bıçakla kendini yaralayarak ve acıyla çıkardığı sesleri kayıt altına alarak zaman algısı, bellek, bilinç-bilinçdışı ve acı kavramlarını sorgulamaya açmıştır. Performans sırasında salonda hakim olan tehlike hissini yarattığı etkileşim sonucu kendisini, izleyiciyle bütünleşmiş; tek bir organizma olarak hissettiğini vurgulayan Abramoviç'e göre izleyicinin rolü o andan itibaren değişmiştir: "Her birimizin birlikte yaşadığı o şey, baş başa yaşadığınız o kendi küçük özel benliğiniz -performans alanına adınızı atar atmaz, daha üstün bir benliğe bürünür ve artık kendiniz olmaktan çıkarsınız" (Abramoviç, 2020, s. 81).

Rhythm 5'te, yanan bir yıldızın içine uzanarak dört bir yana açtığı uzuvları ve başının oluşturduğu yıldız şekliyle beş köşeli yıldız imgesini katmanladır Abramoviç, ateşin etkisiyle bilincini yitirip, bir bacağı tutuşmaya başladığında izleyicilerin yardımıyla kurtarılır. Bilinç kaybı ve izleyicilerin müdahalesi gibi faktörler nedeniyle performansın kontrolünden çıkmasını kabul edilemez bir hata olarak gören sanatçı sonraki performansı için bedenini bilinçli ve bilinçsiz hallerde nasıl kullanabileceğini sorgular. Bedenin istemli ve istemsiz hareketleri sırasında ne olacağını deneyimlemek için biri katatonikleri harekete geçiren bir diğeri ise şizofrenleri yatıştırmaya yarayan iki hapi art arda kullanarak *Rhythm 2* performansını gerçekleştirir. Aldığı ilk hapi etkisiyle istemsizce harekete geçen bedenini, bilinci açık olduğu halde kontrol edemeyen Abramoviç, ikinci hapi aldığı anda pasif bir transa girerek yüzünde anlamsız bir gülümsemeyle beş saat boyunca ilacın etkisinin geçmesini deneyimler (Abramoviç, 2020, ss. 86-87). Bilinç ve bilinçdışı hallerin beden yoluyla dışavurumuna ilişkin merakını *Rhythm 4* ile devam ettiren sanatçı bu defa endüstriyel bir pervanenin önüne çıplak bir biçimde oturarak pervaneden gelen havanın bedeninde yarattığı etkiyi kapalı devre yayın aracılığıyla izleyicilere ulaştırmayı amaçlar. Performans sırasında mümkün olduğunca fazla havayı ciğerlerine doldurarak havanın bedeninde yaratacağı etkiyi deneyimlemeyi planlayan sanatçı, pervanenin yaptığı hava akımının etkisiyle kısa sürede bilincini yitirir. Geçirdiği baygınlık nedeniyle galeri görevlileri tarafından kendisine müdahale edilen sanatçının amacı bu olmasa da plansız müdahale performansın bir parçası haline gelir. *Rhythm 4* performansının aldığı olumsuz eleştiriler Abramoviç'i farklı bir sorgulamaya yönlendirir. *Rhythm* serisi boyunca bedeninin sınırlarını zorlamak adına kendine yaptığı eylemler yerine sanatçı, bu defa kendisine ne yapılacağına izleyicilerin karar vereceği *Rhythm 0* performansını tasarlar. 1974 yılında Napoli'deki Studio Morra'da altı saat sürecek performans boyunca izleyiciler, kendilerine sunulan yetmiş iki nesneyi Abramoviç'in bedeni üze-

rinde diledikleri gibi kullanabilecekler ve eylemlerinin sonuçlarına dair hiçbir sorumluluk üstlenmeyeceklerdir (Abramoviç, 2020, ss. 89-93). Performansın ilk saatlerinde çekingen davranan izleyiciler önce keyif verici ve görece zararsız nesnelerden başlayarak sanatçının bedenine çeşitli müdahalelerde bulunurlar; ancak zaman ilerledikçe ve salondaki gerilim arttıkça potansiyel olarak zararlı olabilecek nesneleri kullanarak sanatçının bedeni üzerinde şiddet dozu yüksek eylemler gerçekleştirmeye başlarlar. Abramoviç'in eyleyen-izleyen rollerinin değişimini önerdiği performans sırasında yaşananlar, güç ve tahakküm dengelerinden, insan doğasına ve uygarlığa; birey ve toplum çatışmasından, otorite ve kontrol dinamiklerine uzanan bir dizi sorgulamayı beraberinde getiren derinlikli bir psikolojik karşılaşmayı açığa çıkarır. Pasif gözlemci rolünden aktif eylemci rolüne geçen izleyicilerin edilgen nesnesine dönüşen Abramoviç'in, izleyici kitlesi özelinde sorgulamaya açtığı, insanlara dilediklerini yapabilme özgürlüğü tanıdığı ve davranışları sonucunda hiçbir bedel ödememe garantisi verildiğinde, insanların ne kadar ileri gidebilecekleridir.

Rhythm 0 performansı, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından Nazilerin eylemleri üzerinden sorgulanan uygarlık, şiddet, kötülük ve linç gibi kavramların insan doğası, ilkel dürtüler, otorite ve itaat gibi davranışsal faktörlerle olan ilişkisini anlamak için gerçekleştirilen çalışmaları ve psikolojik deneyleri akla getirir. Performansın özünde, Abramoviç'in sanatsal ifadenin sınırları içinde insan davranışlarını keşfetmeye yönelik merakı yer alsın da performans, sanatçının tahayyülünün ötesine geçerek; sıra dışı bir sanat ortamında, gerekli koşullar sağlandığında insan doğasının karmaşık yapısının, ilkel dürtülerin ve davranışların nasıl açığa çıkacağını; insanların birbirleriyle ve sanatçıyla nasıl etkileşime gireceğinin anlaşılmasını amaçlayan psiko-sosyal bir sanat etkinliğine dönüşür. Performans sırasında yaşananlar, güncelliğini halen koruyan bir dizi sorgulamayı beraberinde getirmekle birlikte; insan doğasının uygarlıkla süregelen çatışmasını merkeze koyan, çok yönlü bir incelemeyi elverişli kılmaktadır. *Rhythm 0* performansının yarattığı şok etkisi, altı saat süren performansın başlangıçtaki pasiflikten bitişine doğru tırmanan gerilimin şiddete evrilmesinden çok; tamamı sanat üreticisi ya da tüketicisi olan izleyici kitlesinin nasıl olup da böylesi bir şiddetin faillerine dönüşmüş olmalarıdır. Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan bu problem, Sigmund Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu* metninden hareketle; uygarlık sürecinde deneyimlenen birey-toplum çatışması, insan doğası, güç ve tahakküm ilişkileri gibi faktörlerin çağrıştırdığı bir dizi kavram üzerinden nitel araştırma yöntemleri kullanılarak; literatür taraması tekniğiyle analiz edilmiştir.

Uygur Bireyin Psikik Yapısı

Freud, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kaleme aldığı çeşitli metinlerinde insanın ilkel içgüdüleriyle uygarlık arasında süregelen karşıtlığı, insanların savaş ve barış dönemlerinde sergiledikleri davranışların tezatları üzerinden temellendirmektedir. Barış dönemlerinde toplumsal normlara bağlılık ve kültürel değerlere gösterilen hassasiyet ön planda tutulurken; savaş dönemlerinde insanları disipline eden kültürel kodların ve sosyal kontrollerin askıya alınmasıyla oluşan boşluk ortamında insanın saldırganlık içgüdülerinin açığa çıkacağını savunmaktadır (Öncü, 2000, s. 10). Freud'un insanın ilkel içgüdülerinin uygarlıkla olan uyumsuzluğunu, insan benliğinin parçalı yapısı üzerinden açıklaması tesadüf değildir. 1920 ve 1923 yıllarında sırasıyla yayınlanan *Haz İlkesinin Ötesinde* ile *Ben ve İd* metinleri, Freud'un yeni bir kişilik kuramını ortaya koyması bakımından dönüm noktası niteliğindedir. Daha önceki metinlerinde bilinç-bilinçdışı kavramlarıyla açıkladığı topografik kişilik kuramının yerine; Freud bu yapıtlarında Ben, İd ve

Üstben katmanlarından oluşan yapısal kişilik kuramını yerleştirir. Benliğin parçalı yapısı Freud'un birey, toplum ve uygarlık ilişkisine bakışını da doğrudan etkilemiştir. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan iki önemli çalışmanın ilki 1927 tarihli *Bir Yanılsamanın Geleceği*, ikincisi ise 1930'da yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu*'dur. İlk metinde, tanrı kavramını çocuksu ve nihayetinde terk edilmesi gereken bir yanılsama olarak ele alan Freud, uygarlığın aşması gereken dinsel inançlara ilişkin tasarımların varoluş nedenlerini ve geleceğini, birey ve toplum ilişkisi üzerinden incelemektedir (Babaoğlu, 2021, ss. 15-16). Bireyin içgüdülerini kontrol altına alma yetisiyle doğru orantılı olarak gelişen toplumsal yaşama uyum sağlama ve bu sayede yaratılan kolektif yaşam becerisiyle kurulan uygarlık bir süreç olarak, dini buyrukların dayatmasından ziyade; bireyin gelişimsel evrelerinde gözlemlenebilmektedir. Dış etmenlerden kaynaklı zorlamanın zamanla içselleştirilmesi, benlik ve üstbenlik arasında kurulan sağlıklı ilişkinin bir sonucu olarak insanın gelişimsel seyriyle uyum gösterir. Kişiliğin yapısal katmanlarının üstlendiği rolleri yerine getirmesini, çocuğun kişilik gelişimi üzerinden izlemenin mümkün olduğunu belirten Freud'a göre: "Her çocuk bize bu dönüşüm sürecini sunar; ancak bu yolla ahlaki ve sosyal bir varlık haline gelir. Üstbenin böyle güçlendirilmesi psikolojik alandaki en değerli kültürel kazanımdır. Kendilerinde bunu gerçekleştirebilen kişiler uygarlığın karşıtları olmaktan çıkıp onun taşıyıcıları olurlar" (Freud, 1961, s. 11). Bireyin uygarlığı içselleştirmesi, uygarlığın sürdürülmesi bakımından oldukça önemlidir zira uygarlığın her ne kadar insanlığın evrensel çıkarının bir nesnesi olduğu varsayılsa da Freud'a göre her birey aslında bir uygarlık düşmanıdır: "Her ne kadar insanlar izole bir şekilde var olabilseler de, uygarlığın komünal bir yaşamı mümkün kılmak için kendilerinden beklediği fedakarlıkları ağır bir yük olarak hissetmeleri dikkat çekicidir. Dolayısıyla uygarlık bireye karşı savunulmalıdır; onun düzenlemeleri, kurumları ve buyrukları bu amaca yöneliktir" (Freud, 1961, s. 6). Ancak zorlayıcı dış etmenlerin baskısından; bireyin üstben yoluyla uygarlığın buyruklarını içselleştirmesi yeğlenir. Bu nedenle insanın eğitilebilirliği ve bu yönde sarf edilecek çabalar son derece önemlidir; çünkü bir uygarlığın en önemli yönü, maddi zenginlik ve bunun paylaşımı değil; uygarlığın katılımcılarına sağladığı doyumdur. Freud'a göre, bir uygarlığın ilkelerinin içselleştirilme derecesi, başka bir deyişle katılımcılarının ahlaki düzeyi, bir uygarlığın değerini tahmin etmede dikkate alınan tek zihinsel zenginlik biçimi değildir. Bunların yanı sıra idealler ve sanatsal yaratımlar, yani bu kaynaklardan elde edilebilecek doyumlar gibi değerler de vardır. İnsanlar, parçası oldukları uygarlığın kültürel ideallerini, yani elde etmek için uğraş vermeleri gereken başarıların neler olduğuna ilişkin yargılarını o kültürün psikik değerlerine dahil etme eğilimi göstereceklerdir. Başlangıçta kültürel birimin kazandığı başarıları idealler belirliyor gibi görünse de gerçekte kültürel ideallerin; kültürün iç becerileriyle dış faktörlerin etkileşimi sonucu kazanılan ilk başarıya dayandığı ve sonra ideallerin bu ilk başarıları geliştirmek üzere onları sahiplendiği görünmektedir. İdealin, kültürün katılımcılarına sağladığı doyum; hali hazırda başarılı bir şekilde edinilmiş olan kazanımlardan duyulan gurura dayanmasından ötürü narsistik bir yapıdadır. Ancak nihayetinde katılımcılar parçası oldukları toplulukla birlikte belirli bir uygarlık düzeyini paylaşmanın sağladığı doyumunu da yaşamaktadır. Narsistik doyum ve elde edilen başarıdan duyulan gurur katılımcıları iki şekilde etkilemektedir. Kültürel idealler yoluyla sağlanan doyumunu deneyimleyen katılımcılar, farklı başarıları ve idealleri hedefleyen diğer uygarlıklarla ya da kültürel birimlerle rekabet içine girerek; öteki kültürleri küçümseme ve onlara düşmanlık besleme eğilimleri geliştireceklerdir. Ancak bu durum bir uygarlığın kendi içindeki çatışmaları ortadan kaldırmasına yardımcı bir unsur olarak da kullanılmaktadır. Katılımcılar kültürel ideal yoluyla ulaştıkları doyum sayesinde parçası

oldukları topluluğun içindeki çeşitli sınıfsal ayrımlardan kaynaklanan rahatsızlıkları görmezden gelerek; kendilerini yöneten sınıflarla özdeşim kuracak ve uygarlıklarına ait büyük bir idealin taşıyıcısı haline geleceklerdir (Freud, 1961, ss. 12-13). Kültürel ideal yoluyla ulaşılan doyumun en etkili biçimi olan sanat, bireyin toplumsal yapıya uyum sağlamasında oldukça etki sahibidir. Freud'a göre: "Uzun zaman önce keşfettiğimiz gibi, sanat, hala en eski ve en derinden hissedilen kültürel feragatlerin yerini alan doyumlar sunar ve bu nedenle, bir insanı uygarlık uğruna yaptığı fedakarlıklarla uzlaştırmaya başka hiçbir şeyin yapmadığı şekilde hizmet eder" (1961, ss. 13-14). Bununla birlikte sanatsal yaratılar, yüksek değer yüklenen duygusal deneyimlerin paylaşılmasına olanak sağlayarak kültürün katılımcılarının ihtiyaç duyduğu özdeşleşme hissini artırır. Bu sayede sanat yapıtları katılımcılara kendi kültürlerinin idealini anımsatarak narsistik doyuma ulaşmalarına hizmet ederler (Freud, 1961, s. 14).

Freud, bireyin uygarlığa karşı potansiyel yıkıcı tavrını ve bu nedenle daimi bir tehdit oluşunu ilk olarak *Bir Yanılsamanın Geleceği*'nde ortaya koymakla birlikte; bu tezini *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda yapısal kişilik kuramı üzerinden daha detaylı bir biçimde açıklamaktadır. Ancak *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, *Bir Yanılsamanın Geleceği*'ne sıklıkla verdiği referanslardan anlaşıldığı üzere ilk metnin ikincisine kaynak oluşturmakla kalmayıp; iki metnin birbirinin devamı olarak değerlendirilebilecek şekilde bağlantılı olmasıdır. Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda bireyin kişilik gelişimi ile topluluğun gelişimi arasında kurduğu paralellik üzerinden, insanların ilkel içgüdülerini dizginleyerek uygarlığın buyruklarını nasıl içselleştirdiklerini analiz eder. Birey, parçası olduğu topluma uyum sağlayabilmek adına kendini kontrol etme zorunluluğu içindedir. Bu nedenle birey toplumsal kurallarla içgüdüsel dürtülerin çatışmasından kaynaklanan hoşnutsuzlukların baskısı altında kalmaktadır. Freud'a göre uygarlık süreci bu gerilim üzerine kurulmuştur. İnsanı denetim altında tutan toplumsal düzenin işleyişinde yaşanacak herhangi bir aksama durumunda, insanın ilkel doğası gün yüzüne çıkarak; sergilediği uygarlık dışı davranışlar yoluyla kurulu yapıya karşı tehlike oluşturacaktır. "Uygarlık tarihi kurbanın içe dönmesinin tarihidir. Başka bir deyişle feragatin tarihidir. Feragat eden kimsenin yaşamından verdiği tavizler bu feragatin karşılığında aldıklarından, korumaya çalıştığı yaşamdan her zaman daha fazladır" (Horkheimer ve Adorno, 2014, s. 83). Bu nedenle, bastırılan içgüdüler; kontrolsüz kaldıklarında uygarlığın varlığını tehdit edecektir. Uygarlık sürecinde insanın ilkel benliği ve toplumun ihtiyaçlarının sembolik denetçi olan üstbenliği arasındaki çatışmadan doğan gerilim bireyin gelişimi öyküsünden açıkça okunabilmektedir: "Bir kültürel düzen içine doğan çocuk, bulunduğu toplumsal yapıda kendini ifade edebilmek için ilk arzu nesnesinden vazgeçmek ve hazzı ertelemek durumundadır" (Erşen, 2006, s. 91). Freud, bu süreci uygarlığın gelişimiyle bireyin libido gelişimindeki benzerlikler üzerinden analiz eder. İçgüdülerin tatmin edilme koşullarının kaydırılmasıyla sağlanan *yüceltme* edimi, uygarlık sürecinin başlıca kazanımı olmakla birlikte; bilim, sanat, felsefe gibi yüksek ruhsal etkinliklere kültürel alanda bu denli değer atfedilmesini de olanaklı kılar. Libido kaydırması olarak yaşanan *yüceltme* uygarlığın içgüdülere dayatması sonucu gerçekleşen bir değişimdir. Nihayetinde uygarlık içgüdülerini bastırılması üzerine kurulmuştur. Hatta kuvvetli içgüdülerin yadsınması ya da bastırılması yani tatmin edilmeyişinin uygarlığın ön koşulu olduğu söylenebilir. İnsanların toplumsal ilişkilerine hakim olan bu durumu *kültürel engellenme* olarak tanımlayan Freud'a göre, tüm uygarlıkların mücadele etmek zorunda olduğu düşmanca tutum bu engellenmeden kaynaklanmaktadır (2002, s. 55).

İnsan, doğası gereği acıdan kaçınma ve hazzı yaklaşıma eğilimindedir. İnsanın tüm planı, farkında olmasa da ruhsal aygıtının işleyişine hakim olan haz ilkesinin programını uygulamaktır. Bu doğrultuda insanın tüm çabası mutlu olmak ve öyle kalmaktır; ancak mutluluğun paradoksal yapısı buna izin vermediğinden; mutluluk sürekliliği olmayan, olsa da mutluluk vermeyen bir döngü doğuracaktır. İnsan yapısı gereği sadece karşıtlıklardan haz alma durumundadır; dolayısıyla sürekli mutluluk durumu nihayetinde mutsuzluğa dönecektir. Kendini böyle bir sarmal içinde bulan insan, mutluluğu hedeflemek yerine acıdan kaçınmayı amaçlayacaktır; böylece hazzı ulaşma sorunu yerini acıyı azaltma sorununa bırakacaktır. Ruhsal aygıtın karmaşık yapısı gereği içgüdülerin tatmininden sağlanan mutluluğun yanı sıra; dış etmenler tarafından yoksun bırakılmak başka bir deyişle kültürel engellenme nedeniyle gereksinimlerin doyurulamaması acıya neden olacaktır. O halde haz ilkesi doğrultusunda acıdan kaçınan ve hazzı arayan insan, kültürel engellenmeyle karşılaşan içgüdülerini hedeflerine ulaşabileceği, engellenmemiş bir alana kaydırmak durumundadır. Kaba ve bayağı olan içgüdülerin, inceltilmiş ve yüceltilmiş olarak sanat alanına aktarılması, kişinin ruhsal ve entelektüel çabalarıyla ulaştığı haz edinimleri olarak en büyük kazanımıdır. Ancak bu yöntem, sanatsal üretim yetisine sahip az sayıda insan tarafından tecrübe edebileceğinden toplumun tüm bireylerini kapsamamaktadır. Buna karşılık gerçeklikle olan bağı görece zayıflatılmış; yanılsama olduğu bilindiği halde bunun alınan tatmini azaltmasına izin verilmediği ve gelişim sürecinde gerçekliğin alanından uzak tutularak, gerçekleşmesi güç olan arzuların tatmini için ayrılmış özel bir alan yaratılmıştır. Fantezi tatmini için ayrılmış bu alanda öncelik, kendileri yaratıcı olmasalar bile sanatçı aracılığıyla erişebildikleri, sanat eserinden alınan hazzı aittir. Sanata ilgi duyan kişiler için fantezi tatmini yöntemiyle ulaşılan doyum oldukça değerli olmakla birlikte; yine de yaşamın acılarını ve sefaletini gidermede kesin çözüm değildir (Freud, 2002, ss. 36-41).

Haz ilkesi uyarınca yaşayan insanın birincil hedefinin acıdan kaçınmak ve hazzı ulaşmak olduğu bir düzende insanın mutluluğunu engelleyen üç büyük acı kaynağı vardır: doğanın gücü, insan bedeninin zayıflığı ve insanların bir arada yaşamasına ilişkin düzenlemelerin yetersizliği. Freud'a göre ilk iki faktöre karşı geliştirilmesi gereken en doğru tutum, onları tüm gerçeklikleriyle anlayıp kabul etmek ve ona göre geliştirilecek çözümlerle acıyı hafifletmektir. Üstün gücü karşısında asla hakimiyet kurulamayacak olan doğaya boyun eğmek; kendisi de doğanın bir parçası olan bedenimizin doğa karşısında savunmasız, uyum sağlama yetisi ve verimlilik kapasitesi sınırlı, geçici bir organizma olduğunu kabullenmek gerekmektedir. Ancak böylesi bir kabulleniş kaderciliği ve yılgınlığı doğurmayacak; aksine tüm bunlar dikkate alınarak üretilecek çözümler yoluyla bu faktörlerden kaynaklanan acılar hafifletilecektir; kaldı ki insanın binlerce yıllık tecrübesi bunun göstergesidir. Buna karşılık insanın kabullenmekte fazlasıyla zorlandığı en büyük acı, kendi yarattığı toplumsal sistemle olan çatışmasından kaynaklanmaktadır. İnsanların bir arada yaşayabilmek için yarattıkları sistemin, güven ve mutluluk getirmesinden çok bireysel düzeyde acı verici bir yapıya dönüşmesinin nedenini yine insan psişesinde aramak gerektiğini vurgulayan Freud'a göre: "Sefaletimizin büyük bir bölümünden kültür/uygarlık dediğimiz şey sorumludur; uygarlıktan vazgeçip ilkel koşullara dönersek çok daha mutlu oluruz" (2002, s. 46) önermesi oldukça şaşırtıcıdır. Çünkü insanın mutsuzluğunun kaynağı olan uygarlık; aynı zamanda insanın acı kaynaklarına karşı kendini savunmaya çalışırken kullandığı tüm araçların ait olduğu sistemin ta kendisidir. Birey-uygarlık çatışmasının paradoksal yapısı, uygar insanın mutluluğunu yok etme tehdidiyle kendini gösteren nevrozların işleyişinin anlaşılmasıyla ortaya çıkmıştır.

Toplumun idealleri doğrultusunda bireye dayatılan kültürel engellemelerin yarattığı baskının bireyi nevrostikleştirdiğinin saptanması üzerine; uygarlığın dayatmalarının kaldırılması ya da azaltılmasının bireyi mutluluğa kavuşturacağı sonucuna varılmıştır (Freud, 2002, ss. 45-47). Kabullenmesi mümkün olmayan ancak zor da olsa uzlaşma yollarının bulunması gerekli olan en büyük acı kaynağı insanın kendi yarattığı toplumsal sistemle uyumsuzluğuysa; bireyin çıkmaza girdiği bu konuda çözümü uygarlığı ortadan kaldırmakta değil; bireyin toplumla olan çatışmasından kaynaklanan acının azaltılması için toplumsal düzenlemelerin yapılmasında aramak gerekir. Uygarlığın, insanlığın ortak ihtiyaçları doğrultusunda bir arada yaşamayı belli bir düzene oturtma ihtiyacıyla başladığını hatırlamak gereklidir; zira böyle bir çabanın yokluğunda, ilkel içgüdülerinin yönlendirmesiyle hareket eden insanın varlığını sürdürmesi fiziksel gücünün kapasitesiyle sınırlı olacaktır. Böyle bir ortamda güçlü olan birey diğerlerine karşı içgüdülerinin yönlendirmesiyle ve çıkarları doğrultusunda dilediği gibi davranabilecektir. Güçlü bireyin kendinden daha güçlü olanla çatışmaya girmesi ve bunun bir döngü içerisinde devam edip gitmesi toplumun geneli için faydalı olmayacaktır. Birlikte yaşayabilmek için, topluluğun birlikte hareket etmesi yani bireylerin tek başlarına olduklarından daha güçlü olacakları bir bütün oluşturmaları gerekmektedir. "Bu topluluğun gücü, 'kaba kuvvet' olarak damgalanan bireyin gücü karşısına 'hak' olarak çıkar. Bireyin gücünün yerine topluluğun gücünün geçirilmesi uygarlık açısından belirleyici adımdır" (Freud, 2002, s. 53). Ancak bu adım topluluğun ortak feragatiyle atılmıştır. Birey tek başına hareket ederken içgüdülerinden kaynaklanan dürtülerini bastırmak ve doyum olanaklarını sınırlandırmak zorunda değilken; bir arada yaşamayı seçen topluluk üyeleri kendi kendilerini böylesi bir baskılamaya ve sınırlandırmaya tabi tutarlar. O halde hazdan feragat etmek uygarlığın ilk koşuluysa; bu bedel karşılığında sağlanacak olan adalet ise uygarlığın ilk talebidir. Bu koşullarda insanların uygarlıktan beklentisi bir kere kurulmuş olan hukuki düzenin devam etmesi ve bir kişinin çıkarı uğruna sistemin bozulmayacağına garanti edilmesidir (Freud, 2002, s. 53).

Bu noktada, topluluğun adalet talebine karşılık bastırılması konusunda uzlaşmaya varıldığı dürtülerin denetim altına alınması için uygarlığın bireye karşı kullandığı mekanizmalar üzerinde durulmalıdır. Varlığını tehdit eden saldırganlığa karşı uygarlığın denetim mekanizmalarının işleyişinin bireyin kişilik gelişimi üzerinden okunabildiğinden söz edilmişti. Buna göre, dürtülerin bastırılmasında dış etmenlerin dayatmasındansa; uygarlığın buyrukları, üstben aracılığıyla birey tarafından içselleştirilmekteydi. Saldırganlık dürtüsünün zararsız hale getirilmesi için de benzer bir yöntem kullanılır; birey saldırganlık arzusunu kendine yönlendirerek bunu içselleştirir. Başka bir deyişle saldırganlığı geldiği yere geri göndererek benine yönlendirir; ancak bunu sağlıklı bir şekilde işletebilecek olan üstbenin denetimiyle yapar. Kişiliğin parçalı yapısının işleyişinde üstben 'vicdan' formuna bürünerek, benin başkaları üzerinde tatmin etmekten haz alacağı saldırganlık dürtüsünü, aynı kararlılıkla bene yönlendirir. Saldırganlık eğilimine karşı bireyi vicdani bir sorumlulukla teste tabi tutan katı üstben ile ben arasındaki gerilim, kendisini cezalandırılma gereksinimiyle dışavuran 'suçluluk duygusu'nu açığa çıkarır. Bu sayede uygarlık, üstben aracılığıyla işlettiği ve ben tarafından içselleştirilen bir kontrol mekanizmasıyla, adeta psişenin içine yerleştirilmiş bir içgözcü tarafından denetlenmesini sağlayarak, bireyin saldırganlık arzusunun üstesinden gelmeyi başarır. Bireyin saldırganlık eğilimlerinin kontrolü için devreye giren suçluluk duygusu ise iyi ve kötünün çatışmasından beslenir. Buna göre, birey gerçekleştirdiği kötü bir davranış karşısında suçluluk duyacaktır; hatta kimi durumlarda eylemi gerçekleştirmese de kötülük yapma niyetini taşımış olmak

bile bireyin kendini suçlu hissetmesine yetecektir. O halde, uygarlık düzeninde eyleme dökülmesi hatta düşünülmesi bile istenmeyen bir olgu olarak karşımıza çıkan kötülüğe ilişkin bu yargıya nasıl varılmıştır? Bireyin iyi ve kötünün ne olduğuna dair doğal bir yargı yetisine sahip olduğu varsayımında bulunmak yersizdir; zira birey, kötüden zararlı olduğu için uzak durmasına karşılık; iyiye fayda sağladığı için yaklaşmasına ilişkin bir kabülü, parçası olduğu toplumun değer yargılarını içselleştirerek edinmiştir. Bireyin uygarlıkla olan çatışmasının paradoksal yapısı burada tekrar kendini göstermektedir; haz ilkesi uyarınca doyuma ulaşma arzusunda olan birey, uygarlığın buyrukları doğrultusunda dürtülerini bastırmış ve doyum olanaklarından feragat etmiştir. Bu durumda kötü, bene zarar veren bir şey değil; aksine benin arzuladığı ve ona haz verecek olandır. Demek ki iyi ve kötüye ilişkin karar mekanizması dışsal bir faktörün; bireyin parçası olduğu ve sözünü dinlemediğinde ya da onayını alamadığında dışarıda tutulacağından korktuğu topluluğun etkisiyle belirlenmektedir. Burada bireyin dışlanma korkusuyla yaşadığı duygu, sevgiyi yitirme kaygısı olarak kendini gösterir ve kötüden kaçınmanın temelinde yatan budur. Bireyin kötü ile ilişkisi ister düşünsel boyutta kalsın isterse eyleme indirgenmiş olsun; toplumsal otorite tarafından fark edilmedikçe sorun yaratmayacaktır. Asıl tehlike bireyin otorite tarafından fark edilmesiyle ortaya çıkar. Bu otorite, çocuklukta ebeveynken yetişkinlikte parçası olunan toplumsal yapıya dönüşecektir; bu nedenle birey, kötü ile ilişkisini, toplumsal dışlanma sonucu deneyimleyeceği sevgi kaybı kaygısına göre düzenler. Ancak, otoritenin denetiminden kaçılabilmesi ya da herhangi bir yaptırıma maruz kalınmayacağından emin olduğu durumlarda, haz verici bir kötülüğün yapılmasında herhangi bir beis görmeyecekleri gibi sadece yakalanmaktan korkacaklardır (Freud, 2002, ss. 80-82).

Rhythm O Performansı

Marina Abramoviç, 1974 yılında İtalya'nın Napoli kentinde yer alan Studio Morra'nın, sanatçıya dilediğini sergilemesi konusunda sunduğu açık teklif üzerine *Rhythm O* performansını tasarlar. Bir önceki işi olan *Rhythm 4*'ün aldığı olumsuz eleştiriler üzerine *bu defa kendisine bir şey yapmak yerine, kendisine ne yapılacağını karardığını izleyiciye bırakırsa ne olacağı?* sorusundan yola çıkan sanatçı, kendisini izleyicilere adeta boş bir kap gibi sunmayı planlar. Buna göre sanatçı siyah bir gömlek ve pantolon giyerek gittiği galerinin ortasına yerleştirilmiş olan masanın arkasında duracak ve izleyiciler masanın üzerindeki nesneleri kullanarak kendisine istediklerini yapabileceklerdir. Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin güç dinamiklerini incelediği performansında, öncekilerin aksine bu defa pasif bir rolde yer alan Abramoviç, kendisini stratejik olarak izleyicilerin eylemlerinin hem nesnesi hem öznesi olarak konumlandırarak; sınırsız özgürlük ortamında, verili nesneleri kullanan izleyicilerin kendi bedenleriyle kuracakları ilişkinin boyutlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buradan yola çıkarak kimi haz kimi acı verici olarak kullanılabilirler yetmiş iki nesnenin izleyicilerin ellerinde nasıl bir işlev kazanacağını deneyimlemek ister. Masanın üzerinde yer alan yetmiş iki parçayı oluşturan tüy, neşter, kırbaç, çekiç, testere, bal, ruj, makas, balta, melon şapka, iğneler, şeker, ayna, et bıçağı, gazete, Polaroid kamera, kuzu kemiği, gül, raptiyeler, pamuk, çatal, şal, kibrit, şarap ve daha birçok nesne arasında en çarpıcı olanı bir tabanca ve yanında duran bir mermidir. Altı saat sürecek olan performans için akşam saat sekizde Studio Morra'ya toplanan kalabalığın masanın üzerinde bulduğu talimatlara göre; *masada izleyicilerin sanatçının üzerinde kullanabileceği yetmiş iki nesne bulunmaktadır. Sanatçının kendisi de nesnedir. Performans süresinde tüm sorumluluk sanatçıya aittir* (Abramoviç, 2020, ss. 89-90). İzleyicilerden birinin mermiyi silaha yerleştirip tetiği çekmek istemesi ihtimaline dahi hazırlıklı olan Abramoviç; izleyiciler-

rin kullanımına sunduğu mevcut nesnelerle kendisine dilediklerini yapma konusunda tanıdığı sınırsız özgürlük ve davranışları sonucunda hiçbir bedel ödememe garantisi verildiğinde insanların ne kadar ileri gidebileceği sorusunu teste tabi tutar.



Görsel 1.

Marina Abramoviç, *Rhythm O*, Studio Morra, Napoli, İtalya, 1975

Performansın ilk üç saatlik diliminde harekete geçmekte çekingen davranan izleyiciler nedeniyle gözlerini boşluğa dikerek uzun bir süre oturan sanatçıya, izleyicilerden sadece birkaçı gül vermek, şalla omzunu örtmek ya da onu öpmek gibi girişimlerde bulunsa da bu süre zarfında pek katılım gerçekleşmez (Görsel 1). Ancak saatler ilerledikçe salonda hareketlilik başlar; ilginç olan ise sanatçıya bir şeyler yapmak isteyen kadın izleyicilerin, doğrudan harekete geçmek yerine, Abramoviç'e ne yapılacağını erkeklerle söylemeleridir. Akşam geceye dönerken salonda cinsel gerilimin arttığını gözlemleyen Abramoviç'e göre bu durum sanatçının kendisinden değil; performansın gerçekleştiği Güney İtalya'da baskın olan Katolik Kilisesi'nin, kadınları Bakire Meryem ya da fahişe olarak kategorize etmesine yönelik yaygın tutumunu benimseyen izleyicilerden kaynaklanmaktadır: "Bunlar çoğunlukla İtalyan sanat kurumlarının sıradan üyeleri ve eşleriydi. Sonuçta tecavüze uğramamış olmam, eşlerin orada bulunması yüzündendi bence" (Abramoviç, 2020, s. 90).

Geride bırakılan üç saatin ardından bir adamın, Abramoviç'in gömleğini makasla keserek çıkarmasıyla başlayan hareketliliği; diğer katılımcıların sanatçının yarı çıplak bedenini kukla gibi oynatarak, ona çeşitli pozlar verdirmeleri takip eder (Görsel 2). Ardından biri, masadaki melon şapkayı alıp kafasına geçirir; bir diğeri aynanın üzerine rujla *Io Son Libero* (Ben Özgürüm) yazıp Abramoviç'in eline tutuşturur. Aynı ruju alan başka biri sanatçının alnına *End* (Son) yazarken; bir diğeri çektiği Polaroid fotoğrafları iskambil kartları gibi eline sıkıştırır. Katılımcıların her bir hamlede daha ileri gitmeleri salondaki gerilimi iyice artırır. Birkaç kişi Abramoviç'i havaya kaldırıp etrafta dolaştırdıktan sonra masaya yatırıp bacaklarını iki yana açarlar ve bir başkası bıçağı alıp kasıklarına yakın bir yere saplar. Biri masadaki raptiyelerle sanatçının bedenine delikler açarken; diğeri bir bardak suyu başından aşağı ağır ağır döker. Eline bıçağı alan bir başkası Abramoviç'in boynunda açtığı kesikten akan kanı emer. Ve nihayet, Abramoviç'in oldukça yakınında duran ve ağır ağır nefes alan ufak tefek bir adam *Çehov'un Silahı* prensibini uygularcasına harekete geçer. Performansın başından beri sanatçının dikkatini çeken ve onu oldukça korkutan bu adam masadaki mermiyi alıp silaha yerleştirir ve Abramoviç'in eline tutuşturur. Sanatçının boynuna dayadığı silahın tetiğine dokunma-

siyla salonda uğultular yükselir. Artan gerilimin nasıl boşaltılacağı konusunda katılımcılar aniden ikiye ayrılır; bir kısmı performansın sürmesini isterken; diğerlerinin sanatçıyı korumak üzere adamın üzerine atılmasıyla çıkan arbede, adamın yaka paça dışarı atılmasıyla sonlanır. Bu kırılma anıyla birlikte devam eden performansın bitimine kadar katılımcılar daha aktif oldukları bir tür trans haline bürünürler. Saat sabah 02.00'yi bulduğunda galerinin sahibi Abramoviç'e performansın bittiğini haber verir. Geride bırakılan altı saat boyunca edilgen bir halde izleyicilerin dilediklerini yapmakta özgür oldukları bedeninin kontrolünü yeniden ele geçiren sanatçı, boşluğa diktiği bakışlarını doğrudan izleyiciye çevirdiği anda şunu fark eder: "Berbat görünüyordum. Yarı çıplak ve kanlar içindeydim; saçlarım ıslaktı. Ve tuhaf bir şey oldu: Tam bu sırada, hala orada bulunan insanlar aniden benden korkmaya başladı. Onlara doğru yürüdüğümde galerinin dışına koştular" (Abramoviç, 2020, s. 91). Performansın ardından galeri sahibinin yardımıyla otele dönen sanatçı, gece boyunca, yaşadığı şokun etkilerini geri dönüşlerle tekrar tekrar deneyimleyerek uykuya dalar. Sabah uyandığında saçının büyük bir tutamının beyazladığını fark eden Abramoviç, performans sırasında katılımcılarla birlikte deneyimlediği bir tür trans halinden arınmış olarak gerçekle yüzleşir: "O an insanların sizi öldürebileceğini fark ettim" (2020, s. 92).



Görsel 2.

Marina Abramović, *Rhythm 0*, Studio Morra, Napoli, Italya, 1975

Masum İzleyici Yoktur

Abramoviç'in performans sırasında deneyimledikleri, *Rhythm 0*'ı tasarlarken tahayyül ettiğinin ötesine geçmiş olsa da olaya ilişkin ilk şoku atlattıktan sonra yaptığı çıkarım; yaşananların tam anlamıyla performans sanatının özünü yansıttığı, başka bir deyişle bir performansın ancak izleyici ve sanatçının birlikteliğiyle gerçekleşebileceğini kanıtladığı yönündedir: "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 yaşamaları da son derece doğaldı" (Abramoviç, 2020, s. 93).

Performans sanatının özerk bir disiplin olarak sanat alanında varlığını kabul ettirmesiyle yaşanan en önemli kırılma şüphesiz ki sanatçı bedeninin dolaylı ya da doğrudan sanat yapıtının kendisi haline gelmesidir. "Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına 'sergilenen' bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür" (Antmen, 2009, s.

222). Daha da önemlisi, performans sırasında meydana gelen sanat yapıtının bedeninin kendisi olduğu ve bu yapıtın insan bedeninin bir izdüşümü olduğu gerçeğiyle izleyiciyi yüzleştiren benzersiz bir medyum olmasıdır. Performans sanatının eylemselliği, kavramsal olanla fiziksel olanı çeşitli yollarla görünür kılarak, nesneler ve öz-neler arasındaki ilişkiyi somutlaştırmakla kalmaz; insanların birbirleriyle olan ve çoğu zaman unutulmuş bağ(ım)lılıklarını ortaya koyar. Gerçeğin aracısı olan beden, bu bağlantıyı performatif yolla cisimleştirerek, öznelarasılığı yeniden tesis eder (Stiles, ss. 227-228).

Performans sanatında bedeninin sanat malzemesi olarak kullanımı; sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkiyi temelden sarsan, radikal bir değişimi beraberinde getirir. Buna göre izleyici artık sadece bakan, gören, seyreden sıradan biri olmaktan çok daha fazlasıdır:

Performansın merkezinde yer alan bedeninin varlığı sanatçı ile izleyici arasındaki mesafeyi devre dışı bırakır. İşin vurgusu da bitmiş yapıttan çok sürecin kendisine yoğunlaşır. Bu nedenle alımlama biçimi karmaşıktır; izleyici, artık bağımsız bir sanat yapıtını seyretmek yerine; işin üretim sürecinde kendisini sanatçının cisimleşmiş benliğiyle öznelarası bir ilişki içinde bulur (Klocker 1998'den aktaran Bernstein, 2003, s. 285).

Abramoviç'in performans sırasında olabileceklere karşı tüm sorumluluğu üstlenmesinin, performans sanatının doğasına içkin olduğu göz önünde bulundurulduğunda; asıl odaklanılması gereken, şok unsurunu yaratan izleyicilerin, kendilerine sağlanan özgürlük alanında üstlendikleri katılımcı rolüyle davranışlarının nasıl bir yöne evrildiğidir. *Rhythm 0* sırasında izleyicilerin orada bulunmayı tercih etmemeleri ya da salonu terk etmeleri birer seçenek olmasına karşın bunu kullanmamış ve daha önemlisi, sanat adına kendilerine sunulan talimatları yerine getirmeleri ve bir süreliğine ahlaki değerlerini askıya almaları yönündeki önerileri kabul etmiş olmalarıdır. Kimse sadece kenarda durup bakmamış ya da salondan çıkmamıştır; nihayetinde izleyici ya da katılımcı olarak üstlendikleri rolün gereğini yerine getirmeleri nedeniyle hiçbir masum değildir. Dahası, izleyiciler, katılımcı rolünü üstlendiklerinde bireyselliklerini geride bırakarak ve davranışlarına yön verecek bir değişim yaşayarak; topluluğa dönüşürler (Ward, 2012, ss. 21-25). Öte yandan, *Rhythm 0*'da Abramoviç, verili nesnelerin kullanım potansiyellerini göz ederek haz ya da acı olasılıklarını yaratmış; doğrudan şiddete başvurmasa da yoğunluğu artırmıştır. Yine de alternatif bir versiyonda izleyiciler şiddete yönelmek yerine; verili nesneleri kullanarak sanatçıya kitap okuyabilir, onu gıcıklayabilir ya da besleyebilirlerdi. Ancak, Abramoviç'in kasıtlı pasifliğinin uzun bir zamana yayılması bu ihtimali ortadan kaldırmıştır (Ward, 2012, s. 25). Katılımcılara sunulmuş edilgen bir nesnenin cansızlığını kanıtlarcasına gözlerini uzak bir noktaya dikerek sabitlediği bakışları, performansın tetikleyici unsurudur. Abramoviç, boşluğa bakarak, pasif bir biçimde kendisine yapılacakları beklemek yerine izleyicilere baksaydı; kuracağı "göz teması onlara, Abramoviç'in insanlığını ve bunun getirdiği sorumlulukları hatırlatacaktı" (Westcott, 2010'dan aktaran Todd, 2015, s. 57). Bu kasıtlı göz göze gelmeme hali birbirini besleyen çift taraflı bir olasılığı meydana getirir; bir tarafta özneliğini git gide yitirerek izleyicilerin gözünde insanlıktan çıkmış bir nesne olarak sanatçı ve diğer tarafta ona diledikleri gibi davranmakta özgür olabilmek için izleyici konumunu terk ederek katılımcıya dönüşmüş ve bu sayede bireyselliğinden arınarak bir bütün olmuş *topluluk*. Bu kombinasyonun tetiklemesiyle birbiri ardına sıralanan ve git gide dozu artan şiddet eylemlerini ortaya çıkaran, "zaman geçtikçe ve Abramoviç'in özneliğinin sınırları savunmasız kaldıkça, izleyicilerin aklına daha zorlayıcı ve zarar verici olasılıklar gelmesidir" (Richards, 2010'dan aktaran Todd 2015, s. 56).

Öte yandan, katılımcıların başlangıçta zararsız eylemlerde bulunmalarının ardından şiddetin hızla tırmanmasında Freud'un *duygusal kararsızlık* dediği durumun etkili olduğu söylenebilir. İnsanlar aynı anda hem sevgi hem nefret; hem aşağılama hem hayranlık duygularını besleme yeteneğine sahip kararsız varlıklardır. Freud'a göre, insanlar kendilerinden daha ayrıcalıklı olarak gördükleri kişiler söz konusu olduğunda onlara karşı duydukları hayranlık ve tapınma hisleri; bilinç dışında bu durumun tam tersi şekilde, yoğun bir düşmanlık olarak tezahür etmektedir (2020, s. 53). *Rhythm O* özelinde tersine çevrilmiş olsa da genellikle sanatçının statüsü, yapıtı aracılığıyla sorgulamaya açtığı kavramların izleyiciyi entelektüel düzeyde teste tabi tutuyormuş hissi uyandırması nedeniyle, izleyicide yetersizlik ve kırıngılık gibi olumsuz hisler doğurabilir. Katılımcıların, Abramoviç'e karşı tutumlarında *duygusal kararsızlık* durumu etkili olabileceği gibi *topluluk* olmanın verdiği cesaretle tetiklenen *bireysellikten uzaklaşma* olgusunun da etkili olduğu söylenebilir. Abramoviç'in pasifliği karşısında aktif rol üstlenen katılımcıların; bireylerin grup ortamında kendi kimliklerini kaybetmelerine yol açan bireysellikten uzaklaşma olgusunu yaşayarak anonimleştikleri ve böylece eylemlerine ilişkin bireysel sorumluluk hissini yitirmiş oldukları söylenebilir. Bu sayede sosyal olarak kabul edilemez davranışlarda bulunmaya karşı engellenmenin azalmasına yol açan bireysellikten uzaklaşma ve bir kalabalığın parçası olmanın anonimliği, katılımcıları normal koşullarda yapmaya cesaret edemeyecekleri şeyleri yapmaları için harekete geçirmiş olmakla birlikte; Abramoviç'in pasifliğinin meşrulaştırılmasıyla zayıflık, güç ve tahakküm dinamiklerini ortaya çıkaran karmaşık tepkilerin tetiklenmesi olasıdır (Kandula, 2024, ss. 2-3). Katılımcıların, Abramoviç'in pasifliğinden faydalanmaları ve kalabalığın parçası olmanın anonimliğine sığınarak yaptıkları, linç olgusuyla da oldukça benzeşmektedir. Linç, bireysel olarak böyle bir eyleme cesaret edemeyecek olan kişilerin, anonimliğin verdiği güce sığınarak; kendilerinden güçsüz ve savunmasız konumda olan(lar)a saldırmasıdır (Bora, 2021, ss. 14-15). Linç, uygarlığın çöktüğü, adaletin, kanunların ve kuralların insanların korunması için uygulanmasının devre dışı bırakıldığı; insanın ilkel içgüdülerinin serbest kılınmasıyla, hiçbir vicdani sorumluluk üstlenmeden şiddet uygulama gücünü kendinde bulan kalabalığın yaratılmasıdır.

Linç eylemi, ona kalkışanları, ona kapılanları güruha dönüştürür. Linci yapan güruh olduğu kadar, güruhu yaratan da linçtir. Linç deneyimi, girişim ve ajitasyon 'aşamasından' itibaren, kitleyi, kalabalık içindeki insanların güruh haline getirir. Güruhlashmanın meyli, lincidir. Lincin insanı dehşete düşüren, düşürmesi gereken yanı, budur. İnsan topluluklarının güruhlashması... Av güruhuna benzemesi... Yırtıcı hayvan sürüsüne benzemesi... Barbarlashması... İnsanlıktan çıkması... Linç, en aşikâr medeniyet kaybidir. Lincin sıradanlaştığı, kolektif bir utanç yaratmadığı, infîâl uyandırmadığı bir toplum, toplum olma vasfını yitiriyor demektir (Bora, 2021, ss. 15-16).

Kendilerini harekete geçiren olguların açığa çıkardığı ilkel dürtülerle gerçekleştirdikleri eylemleriyle katılımcılar tabuları çiğnemiş; yasakları ihlal etmişlerdir. Freud, *Totem ve Tabu*'da insan topluluklarının bir arada yaşamak için gereksinim duyduğu kuralların ve bunların işleyişi için kurulan düzenin kökenini, ilkel kabilelerin topluluk içi davranışlarını düzenlerken oluşturdukları totem ve tabu ilişkisinin gösterdiği paralellik üzerinden ortaya koyar. Buna göre, *Totem* kuralları; *Tabu* ise bu kuralların ihlaline ilişkin davranışları ifade eder. Bireyin dürtüleriyle toplumun yasaklarının süregelen çatışmasını ilkel kabilelerin iç düzeninde de gözlemlemek mümkündür. Yasak ve arzu birbirinden ayrılmaz; arzular (tabular) bilinç dışında mevcuttur ve arzulanır; yasaklar ise tabuların çiğ-

nenmesini önlemek için vardır. İnsan uygarlığı bu arzuların bastırılması pahasına kurulmuştur; bu nedenle tabuların ihlali uygarlığın tehdididir. *Rhythm O*'da Abramoviç'e yapılanlar, katılımcıların, yasakların olmadığı ve bedel ödemeyeceklerini bildikleri bir ortamda arzularını serbest bırakarak, tabuları ihlal etmelerinin kaçınılmaz sonucudur (Bai ve Li, 2021, s. 563). Freud'a göre, yasağın yegane başarısı, dürtüyü ortadan kaldırmaya da bilinç dışına iterek; bastırmasıdır: "Yasak da dürtü de varlığını sürdürmüştür; dürtü, yok edilmeyip sadece bastırıldığı için; yasak ise kaldırıldığı anda dürtü bilince, ve nihayet eyleme varacağı için" (2020, s. 32). Bu tanım daha sonra *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda toplumun kurulu düzenini korumak için bastırılması gereken ilkel dürtüler ve uyulması gereken kurallar bütünü olarak karşımıza çıkacaktır. *Rhythm O*'da silahın ateşlenmesini ve dolayısıyla sanatçının ölümünü engellemek için iki grup arasında çıkan arbede sonucu fail galeriden dışarı atılmıştır. Çünkü tam da Freud'un dediği gibi: "Tehlike taklit olasılığından kaynaklanır, ki bu çok geçmeden toplumun çökmesine yol açardı. Toplumun üyeleri yasağın çiğnenmesini cezalandırmalıydı, suçlunun yaptığının aynısını yapmak istediklerinin farkına varırlardı" (Freud, 2020, s. 37). Bu nedenle, toplumsal düzeni korumak adına yıkıcı dürtüleri bastırmak için getirilen yasaklar, uygarlık için ödenen bedeldir ve *Rhythm O* kısıtlı bir zaman aralığında, verili koşullar altında insan psişesinin uygarlıkla olan çatışmasını sanat ortamında teste tabi tutmuştur.

Sonuç

Rhythm O sırasında yaşananların faileri, tamamı sanat üreticisi ya da tüketicisi olan; başka bir deyişle, bireyi uygarlık uğruna yaptığı fedakarlıklarla uzlaştırmaya hizmet eden doyumlar sunan eşsiz bir kültürel kazanım olan sanat çevresinden insanlardır. *Rhythm O*'ın tartışmaya açtığı meselelerden biri, topluluk içindeki güç dengelerine ilişkin ahlaki sorgulamadır. Abramoviç, performansın stratejisini kurarken izleyicileri, onları doğrudan şiddete başvurmaktan başka çare bırakmayacak nesneler sunarak, onları şiddet kullanmaya mecbur etmemiştir. Kaldı ki izleyicilere sadece şiddet uygulamak için kullanılacak nesneler sunmuş olsaydı da performans süresi boyunca hiçkimsenin böyle bir eylemde bulunmak istememesi de mümkündü. İnsanların güç karşısında nasıl tavır aldıklarını ve bunların da bireysel arzulardan bağımsız gelişmelerini göstermek için seçtiği yetmiş iki nesnenin kimilerinin haz kimilerinin acı verici biçimde kullanılabilecek nesneler olması Abramoviç'in katılımcıların hangi yönlerini açığa çıkaracaklarını belirleyecek stratejik bir seçimdir.

Verili nesneler sadece acıya da ya sadece hazza odaklanacak tek taraflı nesneler değildi; dolayısıyla şiddet yerine başka senaryolar da olabilirdi. Büyük olasılıkla, Freud'un, yakalanma korkusu olmadığında bireyin haz veren kötü davranışlara yöneleceğini belirtmesi gibi, bedel ödememe garantisi kitlenin şiddete yönelmesinde etkili olmuştur. Performansın ilk üç saatinde katılımcıların bazılarının önce haz verici nesneleri kullanmalarına karşılık; ikinci üç saatlik periyodunda gerilimin hızla tırmanması ve bazı katılımcıların şiddet dozu git gide artan eylemlerde bulunmaları kimi insanların belirli koşullar altında açığa çıkabilecek sadistik davranışlarının boyutlarını ortaya koymakla kalmamış; aynı zamanda savunmasızlık ve kırılganlığın, güç ve tahakkümle olan katmanlı ilişkisini de açığa çıkararak; böylesi bir savunmasızlık karşısında kişilerin şiddete yönelme kapasitesini ve bununla yüzleşme cesaretini göstermemekteki yetersizliği de ortaya koymuştur. İşler çığırından çıkıp da geri dönülemez bir yola girildiği anlaşıldığında ilkel dürtülerin ele geçirdiği kitle de kendi içinde ikiye ayrılmış; sanatçının ölümünü engellemek için iki grup arasında çıkan arbede sonucu silahı kullan(dır)mak isteyen katılımcı dışarı atılmıştır. Ancak per-

formans sona ermemiş; katılımcılar girdikleri trans halini ve bu doğrultuda yönlendirdikleri eylemlerini süre dolana kadar devam ettirmişlerdir.

Galerici gelip altı saatin dolduğunu ve performansın sona erdiğini söylediği anda Abramoviç, pasif rolünden çıkarak kendi kimliğini geri kazandığında ve katılımcılarla -yani biraz öncesine kadar kendisine çok edici eylemlerde bulunan kalabalıkla- göz teması kurduğunda, hepsi koşarak mekânı terk etmeye çalışmışlardır. Bireyin uygarlıkla olan çatışmasının paradoksal yapısını açığa çıkaran unsurlardan biri olarak bireyin kötülükle olan ilişkisinden söz edilmişti. Buna göre kötü, bireye zarar veren şey değil; bireyin arzuladığı, ona haz veren şeydir. Ancak bireyin toplumun bir parçası olmak adına baskılamak zorunda olduğu ve aksi bir durumda topluluktan dışlanmasıyla sonuçlanacak bir durumu işaret etmektedir. Dolayısıyla birey dışlanma korkusundan dolayı kendisine haz verecek olan kötü eylemlerden kaçınır; ancak onu cezalandıracak bir mekanizma yani bir otorite ortaya çıkmadığı anda haz verici olan kötülüğü yapmaktan çekinmez; ancak tek korkusu otorite tarafından yakalanmaktır. Bu durum, performansın sona ermesiyle birlikte pasif rolünden çıkan Abramoviç'in öznelliğini geri kazanmasıyla doğrudan gözlerinin içine baktığı kitlenin, mekândan koşarak kaçmasından açıkça okunmaktadır. Birkaç dakika öncesine kadar acımasızlıklarının hedefi olduğu kitlenin davranışları, Abramoviç'in kurduğu göz temasıyla dramatik bir biçimde değişmiştir. Çözülerek kitle olmaktan çıkmakla ve birey olarak sorumluluklarını hatırlamakla kalmamış; hem otoriteye yakalanmanın ve nihayetinde eylemlerinin bedelini ödeyecek olmanın korkusuyla yüzleşmiş hem de biraz öncesine kadar savunmasızlığından faydalandıkları nesnenin kendileri gibi bir insan olduğu gerçeğiyle karşılaşmanın yarattığı şokla sarsılmışlardır.

Marina Abramoviç, *Rhythm O* performansında, uygarlığın tüm kazanımlarının altı saatliğine askıya alınmasına karşılık; uygarlık uğruna feragat edilen dürtülerin serbest bırakılmasıyla açığa çıkan insanın ilkel benliğinin uygarlıkla süregelen çatışmasını ve paradoksal yapısını görünür kılmıştır. Performansın kendisi de tıpkı Abramoviç'in bedeni gibi, katılımcıların neler yapabileceklerini ve ne kadar ileri gidebileceklerine ilişkin kapasitelerini yansıtmakta ve uygarlığın çelişkili yapısını açık etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abramoviç, M. (2020). *Duvarlardan geçmek*. çev. Dila A. Balcı. Everest Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Babaoğlu, A. (2021). Freud'da toplum, kültür, din felsefesi. Fried, S. *Uygarlığın Huzursuzluğu* içinde (ss. 9-22). Metis Yayınları.
- Bernstein, A. (2008). Marina Abramović and The public body. In W. Mond-

Kozłowska (ed.), *The Human Body-a universal sign towards dance anthropology*, pp. 285-290. Jagiellonian University Press.

Bora, T. (2021). *Türkiye'nin Linç Rejimi*. Birikim Yayınları.

Erşen, Ö. (2006). Uygarlıktan geriye ne kaldı?. *Cogito: Freud ve Kültür*, 49 (Kış), 87-94.

Freud, S. (1961). *The future of an illusion*. trans. James Strachey. W. W. Norton&Company.

Freud, S. (2002). *Uygarlığın huzursuzluğu*. çev. Haluk Barışcan. Metis Yayınları.

Freud, S. (2020). *Totem ve tabu*. çev. Zehra A. Yılmaz. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. çev. Nihat Ülner, Elif Ö. Karadoğan. Kabalcı Yayıncılık.

Öncü, A. (2000). Elias ve medeniyetin öyküsü. *Toplum ve Bilim*. 84 (Bahar), 8-17.

İnternet Kaynakça

- Bai, X., Li, J. (2021). Analysis of power relations in performance: Taking Rhythm O as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 594, 563-569. <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclahd-21/125964769> adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Kandula, A. (2024). The Psychological Exploration of 'Rhythm O'. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4735995 adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Stiles, K. (1998). Uncorrupted Joy: International Art Actions. In P. Schimmel (ed.)
- Out of Actions: Between Performance and The Object: 1949-1979. pp. 227-329. Thames and Hudson. https://sites.duke.edu/aahvspdf/files/2020/01/Stiles_UncorruptedJoy.pdf adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Todd, S. (2015). Creating Transformative Spaces in Education: Facing Humanity, Facing Violence. *Philosophical Inquiry in Education*. 23 (1), 53-61. <https://journals.sfu.ca/pie/index.php/pie/article/view/897> adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Ward, F. (2012). No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience. Dartmouth College Press. https://scholarworks.smith.edu/art_books/1 adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Marina Abramović, Rhythm O, 1974

<https://scalar.usc.edu/works/monstrousfeminine/media/marina-abramovic-rhythm-o-1974> adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2.

Marina Abramović, Rhythm O, Studio Morra, Naples, Italy, 1975.

https://monoskop.org/File:Abramovic_Marina_1974_Rhythm_O.jpg#/media/File:Abramovic_Marina_1974_Rhythm_O.jpg adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.

Structured Abstract

Performance artist Marina Abramović's 1974 performance *Rhythm O* is still relevant with its multi-layered structure that raises questions about human nature, civilization, power, domination, responsibility, the limits of the body and the violation of these limits. Known for her performances in which she experiences the limits, resistance and capacity of her body by strictly following the instructions she creates in line with the themes she chooses, Abramović's *Rhythm O* performance is the last piece of the *Rhythm Series*, in which the artist tests her resistance to mental and physical pain.

Thinking that the actor-audience relationship constitutes the essence of the performance, Abramović problematizes the passive position of the audience in all the performances of the *Rhythm series* and begins to think about a performance in which the roles will be reversed. Throughout the *Rhythm series*, instead of the actions she has applied to her body in order to push her own limits, this time the artist designs the performance *Rhythm O*, where the audience will decide what to do to her. Testing the capacity and resistance of her body in her performances with the influence of thematic factors specific to each performance, Abramović proposes to reverse the actor-audience relationship in her *Rhythm O* performance. This time, the audience will be in the active position, while the artist herself will be in the passive position. By designing the role of the audience in such a way as to enable them to move beyond the position of mere observer, Abramović aims to reveal the realistic aspects of the identification established by the actor-audience relationship.

In 1974, during a six-hour performance at the Studio Morra in Naples, the audience was able to use the seventy-two objects offered to them on Abramović's body as they wished, without any responsibility for the consequences of their actions. In the first hours of the performance, the timid audience first intervened on the body of the artist, starting with pleasurable and relatively harmless objects; however, as time progressed and the tension in the hall increased, they began to use potentially harmful objects to perform violent acts on the body of the artist. What happens during the performance, in which Abramović proposes a change in the roles of actor-audience, reveals a profound psychological encounter that brings with it a series of questions ranging from the balance of power and domination, human nature and civilization, the conflict between the individual and society and the dynamics of authority and control. Turning from a passive observer into a passive object of the audience who have shifted from the role of passive observers to that of active activists, Abramović questions how far people can go when they are given the freedom to do whatever they want and are guaranteed not to pay any price for their actions.

The performance of *Rhythm O* brings to mind the studies and psychological experiments especially carried out to understand the relationship between concepts such as civilization, violence, evil and lynching, which were questioned through the actions of the Nazis after World War II, and behavioral factors such as human nature, primitive impulses, authority and obedience. Although at the core of the performance is Abramović's curiosity to explore human behavior within the boundaries of artistic expression, the performance goes beyond the artist's imagination and becomes a psycho-social art event that aims to understand how the complex structure of human nature, primitive impulses and behaviors can be revealed when the necessary conditions are provided in an extraordinary artistic environment, and how people can interact with each other and with the artist. What happened during the performance raises a series of questions that are still topical, however, it also lends itself to a multifaceted examination that puts the ongoing conflict of human nature with civilization at its center. The shock effect created by the *Rhythm O* performance is not so much the evolution of the tension that escalated from the initial passivity to the end of the six-hour performance into violence, but rather how the audience, who were all producers or consumers of art, turned into the perpetrators of such violence. Constituting the starting point of the study, this problem has been analyzed with the literature review technique by using qualitative research methods on the concepts evoked by factors such as individual-society conflict experienced in the process of civilization, human nature, power and domination relations, based on Sigmund Freud's text *Civilization and Its Discontents*.

Adaptation to social life, which develops in direct proportion to the individual's ability to control their instincts, and the civilization established with the collective life skills created in this way can be observed in the developmental stages of the individual as a process. The internalization of compulsion caused by external factors over time is compatible with the developmental course of human beings as a result of the healthy relationship established between the ego and the superego. The individual's internalization of civilization is highly crucial for the maintenance of civilization, since although civilization is assumed to be an object of universal interest for humanity, every individual who suppresses their primitive impulses for the gains of civilization is actually an enemy of civilization. Because the individual is obliged to control themselves in order to adapt to the society of which they are a part. Therefore, the individual is under the pressure of discontent arising from the conflict between social rules and instinctive impulses. The process of civilization is built on the tension arising from this conflicting relationship between the individual and the society of which they are a part. Therefore, in case of any disruption in the functioning of the social order that keeps people under control, the primitive nature of humans will come to light and pose a danger to the established structure through the uncivilized actions they exhibit. Because the conflict between the impulses of the individual and the rules of society, namely, prohibitions and desires, are inseparable. Desires (taboos) exist in the unconscious and are desired; prohibitions exist to prevent taboos from being violated. Human civilization has been built at the expense of the suppression of these desires; therefore, the violation of taboos is a threat to civilization. What happened to Abramović at *Rhythm O* is the inevitable result of the participants violating taboos by giving free rein to their desires in an environment where there are no prohibitions and where they know they will not pay the price.

In her performance *Rhythm O*, Marina Abramović makes visible the ongoing conflict and paradoxical structure of the id of human beings with civilization, which is revealed by the release of the impulses sacrificed for the sake of civilization in response to the suspension of all the achievements of civilization for six hours. Like Abramović's body, the performance itself reflects the capacities of the participants in terms of what they can do and how far they can go, revealing the contradictory nature of civilization.