

BİR ANA MENDİETA VARMİŞ, BİR ANA MENDİETA YOKMUŞ



ONCE UPON A TIME THERE WAS ANA MENDIETA

Nur BALKIR*

Öz

8 Eylül 1985'te New York'taki Soho polis departmanı bir acil durum çağrısı aldı. Ünlü minimalist sanatçı Carl Andre, karısı Ana'nın, yaşadıkları apartmanın 34'üncü kat penceresinden düştüğünü söyleyerek yardım istiyordu. Yardım ekipleri ulaştığında Ana Mendieta'nın cansız bedenini New York Performans Sanatları Okulu'nun çaprazında buldu. Komşuları kısa süre önce onların dairesinden kavga sesleri duyduklarını söylüyorlardı. Mendieta'nın vücudundaki izlerden ve pencerenin konumundan yola çıkan polis, cinayetten şüphelenerek Andre'yi zanlı olarak gözaltına aldı. Davada, Andre'nin avukatları, sanatı ve hayat hikayesinden yola çıkarak Mendieta'nın intihara meyilli bir kişilik yapısı sergilediğini iddia ettiler. Mahkeme, Mendieta'nın intihar ettiğine, sanatına bakarak karar verdi. İronik biçimde, Mendieta'nın toprağı kazarak varlığa dönüştürdüğü "kendi"nden kalan boşluğu "intihara meyilli beden" ile doldurup kapattı. Sanatçının ölümü ve fiziki yokluğu, sanatının temel soruları olan zaman, mekan, beden, kimlik gibi kavramlar etrafından yorumlanarak ünlü "Silueta" serisinin altına, tabiri caizse serinin son işi olarak eklendi. Küba kökenli Amerikalı performans sanatçısı, heykeltıraş, ressam ve video sanatçısı Ana Mendieta'nın yarattığı imgeler yeryüzü ve ruh arasında ilişkileri sorgularken, sevgi, ölüm ve yeniden doğuş ile ilgili hayati sorularla yüzleşir. İlk başlardaki yenilikçi ve provokatif performanslarının yerini sonraları sembolik ve geçici işlere bırakmış olsa da, Mendieta beden, zaman, boşluk, doğa ve onların arasındaki ilişkisel bağları her zaman sanatının ana malzemesi yapmıştır. Bu yazı, Mendieta'nın fiziki ve ruhsal varlığını ortaya çıkarmak için kullandığı metotları kavramsal açıdan inceleyecektir. Mendieta'nın doğuştan gelen ırk ve cinsel kimliğini ayrıştırıp varoluşsal açıdan sorgulaması, Heidegger'in *varoluşsal uzam* ve Merleau Ponty'nin *yaşayan beden* kavramları üzerinden değerlendirilecektir. Yanı sıra, Marcel Duchamp, Frida Kahlo, Rachel Whiteread gibi, benzer sorunsalları irdeleyen sanatçıların çalışmalarıyla kıyaslama yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mendieta, performans sanatı, beden, Silueta, Rupestrian,

Abstract

New York Police Department received an emergency call on the 8th of September in 1985. On the opposite end, it was the famous minimalist artist Carl Andre pleading help for his wife who had fallen from their 34th floor apartment in Soho. The ambulance arrived

* Dr. Öğretim Üyesi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul / Türkiye.

ORCID ID: 0000-0001-5468-5496 ♦ E-mail: nur.balkir@khas.edu.tr

at the location only to find Ana Mendieta's lifeless body. There were no eyewitnesses. The neighbours' gave statements of loud arguments coming from their apartment a few days prior to the event. Investigators took Carl Andre into the custody suspecting second-degree murder due to the injuries on Mendieta's body and the position of the window. After a three-year trial, Andre's lawyers presented a defence claiming that Mendieta is likely to have had a suicidal personality due to her art and her life story. The court eventually decided that Mendieta had committed suicide after examining her art, and acquitted Carl Andre of the murder case. Mendieta had turned the 'void' into an entity through digging the earth, and the court closed the void filling it with a 'suicidal body'. The death of the artist and her subsequent non-existence, gives a connotative link to her art; centered on crucial questions about time, space, body, and identity, seemed to be the final addition to her famous 'Silueta' series. Cuban American performance artist, sculptor, painter, film maker Ana Mendieta analyzes the relation between the earth and spirit, and confronts us with painful questions like love, death and rebirth. Since the majority of her work consists of bodily performances, Mendieta questions the concept of ephemerality over the body, spirit and existence. Although her initial innovative and provocative performances were later replaced by her symbolic and transient work, the matters of body, time, space, and nature and their connectedness continued to become the main ingredients of Mendieta's art. This paper will conceptually analyze Mendieta's methods of expression in her constant search of her physical and spiritual presence. Mendieta's questioning and dissecting of such presence and her raced and gendered self requires an existential exploration. This paper will examine Mendieta's approach through concepts of phenomenologists Heidegger's existential space and Merleau Ponty's 'lived body', which describes the roles of sensation in perception. Furthermore, Mendieta's works will be compared to the works of Marcel Duchamp, Frida Kahlo and Rachel Whiteread on the basis of shared concepts.

Keywords: *Mendieta, performance art, earth-body art, Silueta, Rupestrian,*

Devrim, Sürgün, İz

Ana Mendieta 1948'de Havana'da doğdu. 1961'de Küba Devrimi sırasında Amerikan istihbarat örgütü CIA, özellikle devrim karşıtı ailelerin çocuklarını Amerika'ya getirebilmek için, Fidel Castro liderliğindeki devrim hükümetinin çocukları ailelerinin izni olmaksızın alacağı ve Sovyet çalışma kamplarına göndereceği söylentisini yaymıştı. Katolik Kilisesi'nin de yardımıyla 1960 ve 1962 yılları arasında devam eden *Peter Pan Operasyonları*¹ sonucunda 14.000 Kübalı çocuk Amerika'ya gönderildi. Bu çocuklardan ikisi, o zaman 13 yaşında olan Ana Mendieta ve onun kız kardeşiydi. Amerika'da kilise organizasyonu ile gönüllü aileler bulundu ve bu çocuklar ülkenin çeşitli yerlerine dağıldılar. Mendieta bir süre toplama kampında kaldıktan sonra, kız kardeşiyle beraber Iowa eyaletine yerleştirildi. Iowa'daki ilk yıllarında ırkçı saldırı ve tacizlere maruz kaldılar. Beyaz olmasına rağmen okulda "nigger" diye çağrılıyordu. Amerika'da, "Siyah

1 https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Peter_Pan

ıktan olan kimse, siyahî” anlamına gelen *nigger/negro* kelimesi ırkçı ve aşağılayıcı bir söylem olarak kabul edilmektedir. Bu sebepten, Mendieta daha sonra kendini “beyaz olmayan” (*non-white*) olarak tanımlayacaktı. Bu zorunlu yer değiştirme Mendieta’nın bütün sanat kariyeri boyunca peşine düşeceği ve aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kültürel olarak kodlanmış sorularla beraber beden, toprak, doğa gibi dünya içinde bir varlık olarak kendini sorguladığı işlere temel oluşturan zemini hazırladı. Iowa Üniversitesi’nde Intermedia programını tamamladığı 1972 yılına kadar kaldı ve çalışmalarını sürdürdü. Üniversite eğitiminin hemen ardından dışavurumcu çizgide başladığı sanat kariyerini, resim sanatını yeterince gerçekçi bulmadığı için bıraktı. Yaşamın kaynağına gitmeye karar verdiğini söylüyor ve şöyle açıklıyordu:

Sanatımdaki dönüm noktası, resimlerimin ifade etmek istediklerim için yeterince gerçek olmadığını farkettiğim 1972 yılıydı. İmgelerimin gücü olmasını, sihri olmasını istedim.²

Mendieta bir başka sürgün sanatçı olan Fransız ressam ve heykeltıraş Marcel Duchamp’la benzer bir gerekçe ile resim yapmayı bıraktıktan sonra deneysel sanat alanında eğitim veren başka bir kurumda master yapmaya başladı. 1972’de gerçekleştirdiği ilk performans, arkadaşı şair Morty Sklar’dan kestiği sakalları kendi yüzüne yapıştırmasıyla oluşturduğu “*Facial Hair Transplant*” adlı performanstı. (*Fot. 1*) Bu performans, Duchamp’ın gelenek ve yerleşik algıya saldırıan bıyıklı *Mona Lisa*’sının “L.H.O.O.Q.” (1919) yeniden yorumuydu. (*Res. 1*)

Duchamp ve Mendieta’nın sanatsal formları birbirlerinden ayrı görünmekle beraber iç yapıları ve kuruluşları bakımından örtüştükleri birçok nokta vardır. Duchamp, L.H.O.O.Q. çalışmasında bu bıyıklı ve keçi sakallı *Mona Lisa*’nın *readymade* ve ikon kırıcı Dadaizm’in bir kombinasyonu olduğunu söyler ve çalışmanın özgünlüğüne dair şu sözlere yer verir:

Orjinal, yani orjinal *readymade*, altına Fransızca başharfleri gibi telaffuz edilen dört harfle *Giocondo*³ hakkında çok uygunsuz bir şaka yapmış olduğum 8x5 cm’lik ucuz bir kromodur.⁴

Mona Lisa’ya cinsiyet müdahalesinin yanı sıra gizli bir otoportresini yapmış oluşu da Duchamp’ın Dadaist eğiliminin bir uzantısıdır. Duchamp’ın yaklaşımı, bir biçime bağlı kalmamak ve ironi katarak anlamını değiştirmek bakımından Mendieta’nın yaklaşımıyla örtüşür. Dönüştürmek, Mendieta için sınırlar arasındaki üretimin ifade bulması bakımından önemli bir açıklık yaratır. Mendieta, dünyanın fotografik tasvirinin nesnel bir bakışla sabitlenmesinin, peşinde olduğu gerçekliğe ulaşmada yetersiz olduğunu

2 “*The turning point in my art was in 1972 when I realized my paintings were not real enough for what I wanted the image to convey-and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic.*” (Eshleman, 2016, 322)

3 *Lisa del Giocondo*, Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa* resminin modelinin adıdır.

4 Binkley, 1977, 266.



◀
Fot. 1:

Ana Mendieta, *Yüz Tüyleri Nakli*, 1972.

(<http://boystown.tumblr.com/>)



▶
Res. 1:

Marcel Duchamp, *Mona Lisa*, 1919.

(www2.uncp.edu/home/rwb/duchamp_mona.jpg)

düşünür. Bedenini dünyaya ekleyerek mekan ve zaman içinde görünen ve kaybolan işler üretmek ister. Sınır, geçiş ve geçicilik daha sonra uzun süre devam ettireceği *Silüeta* serisinin özünü oluşturan temel meselelerdir. O, kavramları bu temel üzerinden yorumlar.

Sanatçının performanslarında kullandığı müzikler geleneksel Küba ritimlerinden oluşan ve davul ile icra edilen ritüelistik müziklerdir. Bununla beraber Mendieta'nın çok sık kullandığı *kan* ögesi temsili bir nitelikten çok Afro-Cuban kültüründeki metaforik algılanışa gönderme yapar. Özellikle *Silüeta* serisinde kullandığı *kan* ögesi Hristiyan mitolojisinde yeniden doğma sembolü olarak kullanılmış, onun dünya ve evren ile kurduğu bağlantının bir ifadesi olmuştur. *Mendieta Santeria* diye bilinen Küba *katolizminin* bir dalından özellikle etkilenmiş, yaşam döngüsü, ölüm, kadınlık, yeniden doğuş ve yenilenme temalarını işlerken bu geleneğe gönderme yapmıştır. Erin McCutcheon, Mendieta'nın, bu Afro-Cuban mistik dini Santeria'nın kültürünü ve kendi kişisel inanışlarını kullanarak, geleneksel olarak karşıt güçler ve yaygın olarak anlaşılan karmaşa arasındaki sorunlu bağlantıları dışavurduğunu söyler.⁵

Sara Sanchez, Mendieta'nın *Santeria* pratiklerinden nasıl etkilendiğini şu sözleriyle ifade eder:

Lucumi bölgesinin yerköre merkezli öğretisi; kadın ve erkek ilahların (orishas) yer aldığı felsefe ve mitolojinin önemi; bazı erkek ilahların kadımsıl dışavurumu; kadın ve erkek rahiplerin eşit statüye sahip

⁵ Mccutcheon, 2005, 18.

olmaları; ve yakın zamanlara kadar babalawos ya da yüksek rahiplerin kabul töreninin erkeklere özgü olmasına rağmen birçok dini törende kadının domine etmesi.⁶

Sanchez ayrıca Mendieta'nın bir yöreyi kutsamak için Abakuá⁷ tarafından kullanılan "anaforuana"dan (Lydia Cabrera tarafından, aynı adlı kitabında bahsedilen kutsal işaretler) nasıl faydalandığını anlatır.

Silueta serisinin ilk işlerinde arkeolojik kazı alanlarında çalışan Mendieta kendi Latin kökleriyle de tılsımlı bir bağ kuruyordu. Giorgio Agamben, genetik bağların kişinin toplum içinde kabul görmesi için ön koşul olduğunu ileri sürer.⁸ Antik Roma'da sosyal kimliğin inşası evlerin atrium bölümlerinde saklanan ataların balmumu maskeleri ile sağlanırdı. Bu tarihsel bağ bireyin karar verme, eleştirme ve toplum içindeki politik konumunu belirleme gücünü temellendirerek kişiyi özgürleştiriyordu. Kölelerin bu tarihsel ve genetik bağların ispatından mahrum olması ise onların birey olarak tanınmalarının önündeki en büyük engeldi. Bu bağlamda Mendieta, yabancı olduğu bir toplumda kendi öznel varlığını, ait olduğu kültürün ritüellerini sergileyerek ispat etmeye çalışıyordu.

Mendieta bu seriyi Meksika'ya yaptığı bir yaz gezisi sırasında gerçekleştirmeye başladı. Meksika, sanatçı için, doğduğu topraklarla olan kültürel kökleriyle bağ kurabileceği bir yerdirdi. Serinin ilk işinde Mendieta'yı, Oaxaca'da bir Pre-Colombian Dönemi mezarı içinde, çıplak bedeni beyaz çiçeklerle kaplanmış biçimde görüyoruz. (Fot. 2) Kendi bedenini toprak içine yerleştirip çeşitli doğal malzemeler ile kaplayarak doğa içinde bedeninin kaybolması, doğaya dönüşmesi bağlamında doğum ve ölüm gibi döngüleri vurgular. Mendieta'nın doğayla kurduğu iletişim, mekan, obje ve canlıların hepsinin belli bir tinsel öze sahip olduğuna inanılan Animizm ile örtüşür. Hayvanlar, bitkiler, taşlar, hava, su, insan ürünü yapılar ve hatta kelimelerin bile potansiyel olarak yaşadığına inanılan Animizm çerçevesinde Mendieta'nın *Imagen de Yogul* çalışması yerini bulur. Çiçekler sanki kendi vücudunun içinden fişkirir gibidir. Vücudu mezar çukuruna benzer bir çukurda hareketsiz durur. İçinde yer aldığı çukurun ana rahmini de çağrıştırmasıyla hem yaşamın yokluğu hem de yaşamın doğuşuna gönderme yapar. Kendi bedenini kullanması feminist bir yaklaşım olarak da değerlendirilir. Kadın bedeni burada mesajın temel unsurudur ancak, sonsuza dek orada unutulmuş ve gömülmüştür. Kültürel yabancılığının göstergesi olarak *Silueta* çalışmaları bu aidiyet sorunsalına gönderme yapar. Figürlerin sadece kendilerinden kalan gölgeler olarak izlerini bıraktığı diğer *Silueta* çalışmaları da aynı temadan beslenir. Mendieta, *Silueta* serisi için şöyle der:

Kendimle doğa arasında ilişkiyi sanatım aracılığıyla keşfetmem ergenlik dönemimde vatanımdan sökülüp atılmış olmanın açık bir sonucudur. Doğada silüetimi yapmak vatanım ve yeni evim arasında bir geçiş sağlar.

6 Sanchez, 2000, 25

7 Nijerya ve Kamerun'dan getirilen zenci kölelerin Küba'da oluşturdukları zenci hareket

8 Agamben, 2010, 46.

Köklerime sahip çıkmanın ve doğayla bir olmamın yoludur. İçinde bulunduğum kültür benim parçam olsa da köklerim ve kültürel kimliğim Kübalılık mirasından meydana gelir.⁹

Frida Kahlo'nun "Roots" -1943- (*Res. 2*) isimli eserini çağrıştıran bu işler, Mendieta'nın kendi sanatsal formunu şekillendirmeye başladığı işlerdir. Silueta, izleyici olmaksızın gerçekleştirilen performanslardan oluştuğu için *sanat tarihsel* tasnifte seyirciyle tamamlanan ilişki estetik formunda sayılamaz. *Silueta* daha çok mahrem ve tinseldir. Ortaya çıkan silüet Mendieta'nın kendi bedeninin karakteristik özelliğini yansıtacak herhangi bir emare taşımaz. Bu mânâda özcü ve tinseldir. Jane Blocker'a göre bu silüetlerin ateş solumaları, tütün içmeleri, kanlarının damlaması ve parçalara ayrılmaları ve yeniden doğmaları, onları hatasız bir şekilde insan yapar.¹⁰ Duygusalık, arzu, kimlik gibi insani nitelikler atfedilen toprak, artık yalnızca heykel malzemesi olmanın ötesine geçmiştir.¹¹



▲ **Res. 2:** Frida Kahlo, *Kökler*. Yağlıboya, 30x30 cm, 1943.
(<https://conversations.e-flux.com/t/frida-kahlo-love-letters-to-be-sold-at-auction/1384>)

◀ **Fot. 2:** Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.

(https://sites.duke.edu/vms590s_01_f2012/2012/09/30/imagen-de-yagul/)

Bu özcü ve tinsel vurgu, *Silueta* serisinde sanatçının bedenini tanrıça figürleri şeklinde kullanması ile tamamlanır. 1980'li yıllarda yaptığı "Rupeshian" adlı seride Mendieta, *Ana Tanrıça* temasına geri döner ve kadın mitolojisinin geleneksel yuvarlak

9 "My exploration through my art of the relationship between myself and nature has been a clear result of my having been torn from my homeland during my adolescence. The making of my *Silueta* in nature keeps (makes) the transition between my homeland and my new home. It is a way of reclaiming my roots and becoming one with nature. Although the culture in which I live is part of me, my roots and cultural identity are a result of my Cuban heritage." (Ortega, 2006, 25.)

10 Blocker, 1999, 18.

11 Blocker, 1999, 18.

formlarını kayalara ve mağara içlerine oyar. Bu çalışmalarıyla tarih öncesinde mağara duvarlarına oyulmuş ve elle tutulabilir büyüklükte üç boyutlu kadın figürlerine de gönderme yapar. Bu figürler kadının doğurganlığı, bereket, ve ritüel değerleri bağlamında yorumlanmıştır. Mendieta’da ayrıca mağaranın metaforik olarak rahim ile benzerliği sebebiyle *doğa anaya* geri dönen kadın bedeni, yaratıcı gücün kaynağıyla da içsel bir bağlantı kurar. Kadın ikonografisi Mendieta’nın kültürel kökleriyle ilişkili olduğu kadar anti-koloniyal ve anti-empyralist düşünce içinde de değerlendirilmelidir. Latin Amerika’nın Batılılar tarafından kolonileştirilmesi, bu coğrafyaya ait mitler, inanışlar ve tarih kurgusunun empyralistler tarafından baskılanıp yok olması sonucunu doğurur. Batı, kendi inanç ve çizgisel tarih algısını, mekandan bağımsız olarak gittiği her yerde kurumsallaştırmaya çalışır. Batı kültüründeki tek tanrı inancı karşısında sesini yitiren kadın mitinin vurgulanması, Mendieta’nın feminist söylem içinde bir yer edinmesini de sağlar.

Beden, Mekan, Kimlik

Mendieta’nın olgunluk dönemi diyebileceğimiz ikinci dönem işlerinde sanatçı, bedenini kendisini obje olarak kullanmaktan vazgeçmiştir. (*Fot. 3*) Charles Merewether’a göre, kendi bedeninin kontur ve ölçülerini kopyalarak kalıp yaratmasıyla “*Mendieta çalışmanın objesi olarak kendisini çıkarmış ve ardında sadece kalıntı ve iz bırakarak tahrip edilen, ya da dönüştürülen bir yazıt yüzeyi olarak bir form üzerine çalışmıştır.*”¹² Bu da bedeni bilişsel bir özne olarak kavrayışımızı sorgulayan bir sürece uç verirken felsefi bir açıklama gerektirir. Merleau Ponty kartezyen düşüncenin bedensizleştiği zihnin karşısına, *yaşayan beden* kavramını koymuştur. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Çünkü beden olmaksızın hiçbir şey algılanamaz ve duyular işlev görmez.¹³ Bununla beraber beden zihinsel düzeyde sosyal olarak inşaa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren, kolektif bilinçteki beden fikridir. Jean Paul Sartre “*Aslında biz seçimleri yapan özgürlüğüz, fakat özgür olmayı seçemeyiz; özgürlüğe mahkumuz.*” diyordu.¹⁴ Ponty, dünya içindeki varlığın ifade edilmesini vurgulayarak “*anlama mahkumuz*” der. Ponty’e göre dünya içindeki bütünsel varoluşumuz tarihsel sonuçlar taşır ya da bu sonuçları yaratırlar. Sartre’nin “*başka insanlar cehennemdir*” mottosu, Ponty’de “*tarih başka insanlardır*” önermesine dönüşür.¹⁵

Heidegger ise, dünya içinde varolmanın bir öncel olarak başkalarıyla varılmayı içerdiğini söyler.¹⁶ Mendieta’nın boşluğu tam da bu bakış açısından, sanatçının başka bir ülkede bir yabancı olarak ötekileşmesini, bir öteki olarak sadece boşlukta yer kaplayan bedeninin tanımsızlığını vurgular. Bu tanımsızlık, Fransa’ya Bulgaristan’dan göçetmiş olan Julia Kristeva’nın “yabancı” için mekanı hareket halinde bir trene benzetmesi

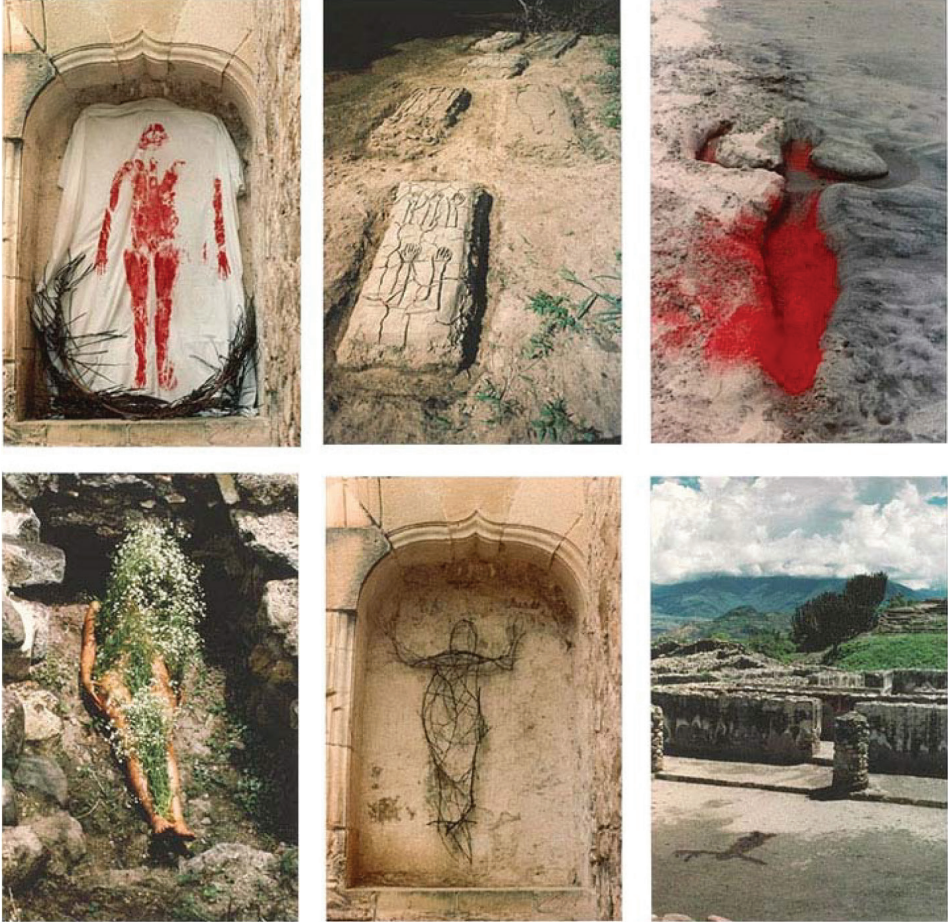
12 Merewether, 2000, s. 122

13 Ponty, 1994, s. 21-59

14 Sartre, 1943, s. 565

15 Sahakian, 1997, s. 21

16 Heidegger, 2006, s. 59



Fot. 3: Ana Mendieta, *Silueta* Çalışmaları, Meksika, 1973–77.
(<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>)

örneğinde olduğu gibi; trenin hızından dolayı yersizleşme, köksüzleşmenin oluşturduğu belirsizliktir.¹⁷ Bu mânâda hız, belleği oluşturacak mekan ile deneyime izin vermeyen hatta varolan kimliğinde parçalanmasına sebep olan bir belirsizlik yaratır. Heidegger'in düşüncesini takip edersek; Mendieta'nın sanatsal pratiği kendi varlığını yeniden doğuracak olan yaratıcı gücün alanıdır. “Kavramları krize sokarak düşüncüyü harekete geçirme, Heidegger'in sanatın özü olarak adlandırdığı açığa çıkarma işleminin temel dinamikleridir.”¹⁸

17 Kristeva, 1991, 7-8.

18 Bolt, 2012, 15.

Bedenin dünya üzerindeki, dünya ile etkileşen uzamdaki varlığı ile o varlığın içindeki kültürel kimliğe ayrılmış boşluk çekişme halindedir.

Sanat işinde hakikatin kurulması, daha önce hiç olmayan ve bundan sonra da olmayacak bir varolanın meydana getirilmesidir. Meydana getirme bu varolanı öyle bir şekilde açık alana yerleştirir ki, getirilecek olan önce geleceği, meydanın açıklığını açar. Bu meydana getirme, özellikle varolanın açıklığı, yani hakikati getirdiğinde meydana getirilen şey sanat işidir. Yaratmak böyle meydana getirmektir.¹⁹

Mendieta'nın görünür kıldığı boşluk sürgün olmanın verdiği acı ve parçalanmışlık hissini dünyaya ait olma, onunla bütünleşme ile iyileştirmeye çalışan bir çabanın sonucudur. Bu noktada Mendieta bir kez daha Marcel Duchamp ile aynı düzlemde buluşur. Duchamp, 1940 Mayıs'ında Nazi'lerin Paris'teki ilerlemesinden dolayı şehri terk ederek Bordeaux yakınlarında bir kıyı kasabası olan Arcachon'a varır. Sürekli bir göçmen hareketliliğinin yaşandığı bu küçük kasabada kızkardeşi ile yaklaşık bir sene kalır. Bu süre içinde Duchamp daha evvel yaptığı 69 adet çalışmanın yeniden üretilmiş minyatürlerini içeren "Boite-En-Valise" işini tamamlar. 1941'de Arcachon'da yaşam koşullarının gittikçe kötüleşmesinden dolayı ülkeyi terketmeye karar verir. Peynir tüccarı kılığında sınırı geçerek New York'a gider. Duchamp, kaçış hazırlıkları sırasında bütün hayatını sığdırdığını söylediği valizi, Peggy Guggenheim'in yardımıyla daha evvel Amerika'ya göndermiştir.²⁰ T. J. Demos, bu valizin Duchamp'ın jeopolitik yer değiştirme, yersizleşme ile baş etmek için bulduğu çözüm olduğunu söyler. *Boite-En-Valise*, sürgünün köksüzleştirilen amnezik etkisi karşısında Duchamp'ın kimliğini ve hafızasını oluşturan şeylerin küçük birer temsili ile taşınabilir bir ev önerir. *Silueta* ile *Boite*'nin kesiştiği nokta burasıdır. Duchamp'ın *Boite* ile içselleştirdiği kavramları Mendieta kendi bedeni ile içselleştirir. Kimliği, belleği ve tarihi ile bedeni aracılığıyla bağ kurar. Mendieta'nın taşınabilir evi bedenidir.

Her iki sanatçı için de bellek ve hatırlama varoluşun yerleştiği, Heidegger'e atıfla fırlatıldıkları yerdir. Mendieta'nın varoluşu, yersizleşme ve evsizleşmeye bedellenmiş bir sürgün durumudur. *Silueta* için sürgün olma durumu, romantize edilmiş bir kimlik arayışının sonunda varılan nokta değildir. Bu daha çok arayışın kendisinin çalışması için gerekli koşulları sağlayan bir bilinç düzeyidir. Emmanuel Levinas "*varlığın her zaman kendi olanaklarının ortasına fırlatılmış*" olduğunu söyler, olanaklarının önünde konumlanmış değildir.²¹ Fırlatılmışlık, ilişkilenebilirlik tarzıdır. Olanakların önünde konumlanmış kartezyen düşüncenin mekanik işleyişi gereği, öznenin içinde bulunduğu dünyadan mesafe alarak soyutlanması anlamına gelecektir. Özne kendini mekandan ayırır ve ona dışarıdan eklenir. Batı sanatında empresyonistlerle başlayan perspektif karşıtı anlayış bu mesafelenmeden kaynaklanan duyu eksikliğine bağlanır. Mendieta'nın sürgün

19 Heidegger, 2002, 187.

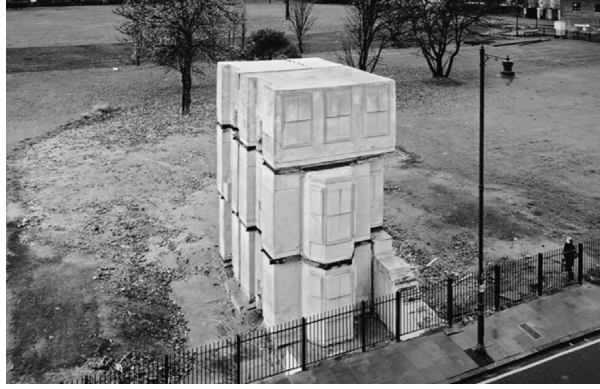
20 Demos, 2002, 6-37.

21 Bolt, 2012, 30.

Fot. 4:

Rachel Whiteread, *Ev*,
1993.

(<https://www.themodernhouse.com/journal/the-art-of-living-5-inspiring-artists-homes/>)



olma durumunun romantik tasvirinden kaçınması, aidiyetsizliğin içine fırlatılan sanatçının bu durumu, temsilin rasyonel hapisanesi içinde kontrol etmekten kaçınmasıdır. *Silueta* tam da bu mânâda özne ve nesne açıklığının ortasında bir deneyim olarak durmaktadır. Bu deneyim *Silueta*'nın yapısal (sorunsal) kuruluşu bakımından Mendieta'nın fotoğrafı çektikten sonra tamamlayıp kapattığı bir açıklık değildir. Bu anlamda tasvirici de değildir, aksine Umberto Eco'nun vurguladığı gibi hareketli ve süreklidir. Eco'ya göre genel olarak “her sanat yapıtı açıkça ya da örtülü olarak, bir zorunluluk poetikasının ürünü de olsa, olası okumaların gücül olarak sonsuz bir dizisine açıktır: bu okumaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir “çalış” tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır.”²²

Silueta'nın göstermeden görünür kıldığı beden vurgusu uzamsallık²³ üzerinden okunabilir. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da üç farklı uzamdan bahseder: Bunlar Dünya-mekânı, *Dasein*²⁴ mekânı ve *Dasein*'in “orada”sını kuran anlama ve duygulanım açımlarıdır. Heidegger'e göre “varlık minvalini anlayacak olan ve onun anlamını soruşturacak olan *Dasein*'in bizzat kendisidir.”²⁵ Dünya-mekânı boş uzamdır ve kendini dışlayan bedenden ayrı olarak varolur. Bu anlamda mutlak ve fiziksel mekândır. *Silueta*'nın fenomenolojik varlığından bağımsız olarak o'nu sadece çukur olarak görür. Dolayısıyla *Silueta*'nın sanatsal özünü uzama bağlayan düşünce Heidegger'in eylem alanı olarak dünyanın içinde-varolma olarak tarif ettiği *Dasein uzamıdır*. Bu uzam insandan bağımsız değil, birlikte düşünülmelidir. Uzam ve insanın varoluşsal karakteristiği arasındaki bağlantı, Mendieta'nın çalışmasının varoluşsal uzam üzerinden yorumlanmasına yol açar. Burada *Silueta*'nın göstermeden görünür kıldığı bedeni varoluşsal uzamın kendisidir. Bu uzamsal önermeyi Rachel Whiteread'in *House* adlı eserinde de görürüz. (Fot. 4) Londra'nın East

22 Eco, 1992, 34.

23 *Uzam*: Algılanan nesnelere, cisimlerin ana niteliği, uzayda yer kaplama.

24 *Dasein*, Almanca'da *varoluş* anlamına gelir ve Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinde kullandığı bir terimdir.

25 Yıldızdöken, 2017, 169.

End bölgesinde yıkımına karar verilen sıralı binalardan birindeki boş bir evin içini, duvarları yıkılmadan önce sıvı betonla spreyleyerek²⁶ gerçek boyutlu kopyasını yapmıştı. Whiteread böylece, objenin negatif kalıbını çıkararak zaman ve mekandan soyutluyor; negatif bir alanı pozitif bir objeye dönüştürüyordu. Böylece bütün bu eylemleri mümkün kılan uzamın kendisini varlık olarak görünür yapıyordu. İşte bu biçim, anti-biçim karşıtlığı *Silueta*'da ve *House*'ta ortak bir tekinsizlik hissi yaratır.

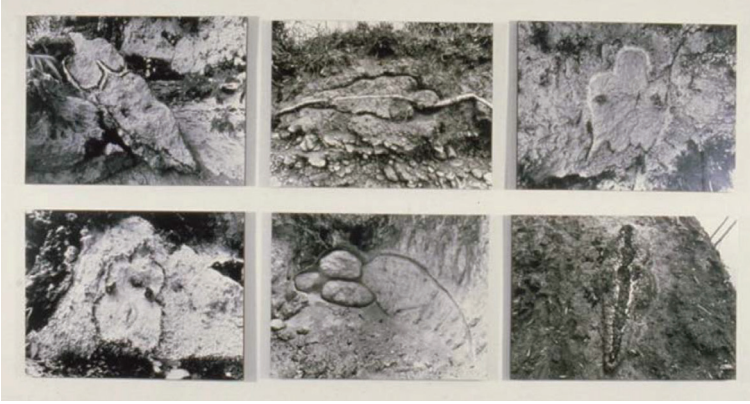
Sigmund Freud'un bahsettiği *tekinsizlik*²⁷ hissini, *House*'da alışıldık olanın varlığını alışılmadık bir görüntü karşısında hissederken, *Silueta*'da sayıklama ya da tekrar ile birlikte hissederiz. Tekinsizlik, bedenin varlığı ve yokluğu arasındaki gerilimle beraber *Silueta*'nın gerçekleştirdiği mekanlarla ikiye katlanır. Mendieta silüetlerini su kenarı, çimenlik, buz, çamur gibi kısa sürede bozulabilecek yerlere yapıyordu ki kısa sürede doğa tarafından geri alınabilsin. Bu bedenin ve doğanın karşılıklı olarak birbirinin içine kapanması ve karşılıklı olarak birbirlerini yeniden üretmesi, yapıtın sürekliliğini sağlar. Mendieta bu durumu, bedeni doğanın, doğayı ise bedenin uzantısı oluşu ile tarif eder. Bununla beraber süreklilik mekanın içindedir ve o mekanı kısa süreliğine işgal eden bedenin kaygısını sürekli hale getirir. Fotoğraf da sabitlenmiş boşluk gibi görülen diğer öğelerin tehditkar kuvvetlerini hissettirir ama gördüğümüz silüettir. Mendieta'nın fotoğraflarını izlerkenki zihinsel süreç geçici silüetlerin bozulacağı hissidir. *Silueta*'nın izleyicisiyle girdiği karşılıklı ilişki bu iz bırakılan mekanın az sonra kaybolacağı hissiyle beraber izleyici için sürgün ruhunun tekrar yaratılmasıdır.

Ana Mendieta uzun bir aradan sonra Küba'ya geri döndüğünde *Rupestrian* serisini yapmaya başlar. (Fot. 5) Bu seride Mendieta artık kendi bedenini kullanmamaktadır. Bunun yerine kayalara oyulmuş kadın tanrıça imgesinden alınmış formları *Silueta*'ya benzer biçimde kazır. Havana'nın dışında Latinolardan önce ilkel toplulukların yaşamış olduğu bir bölgede doğal olarak şekil almış kireçtaşı mağaralarda Taino ve Ciboney kültürlerinden tanrıçalara atfettiği ve aynı zamanda kendi bedenini de temsil eden soyut kadın figürleri kazıdı ve boyadı.²⁸ Mendieta bu heykellerin parka gelen kişilerce keşfedilmesini istemişti ancak erozyon ve arazinin farklı kullanımları sonucunda tamamen yok olmuşlardı. *Silueta*'lar gibi bu çalışmalar da sadece sanatçının film ve fotoğraflarında yaşamaya devam ediyor.

26 Evin tüm iç duvarlarının sıvı betonla pompalanıp daha sonra dış cephenin –evin kendisinin– sökülmesi yoluyla evin içinin ortaya çıkartılması.

27 Freud “The Uncanny” olarak İngilizceye çevrilen *Unheimlich* adlı makalesinde tekinsizlik için şöyle der: “*Almanca bir kelime olan unheimlich, tanıdık, bildik, yerli anlamlarına gelen heimlich, heimisch kelimelerinin bariz bir şekilde zıddıdır ve bilinmediği, tanıdık gelmediği için ‘tekinsiz’in kesinlikle korkutucu olduğu sonucuna varmak bizi cezbeder. Elbette, yeni ve tanıdık olmayan her şey korkutucu olmak zorunda değildir, ancak bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece diyebiliriz ki alışılmışın dışında olan şeyler kolayca korkutucu ve tekinsiz olabilir; bazı yeni şeyler korkutucu olabilir ama her anlamda değil tabii. Alışılmışın dışında ve tanıdık olmayan şeylerin tekinsiz olması için bunlara bir şeylerin eklenmesi gerekmektedir.*” (Zambak, 2013, 450.)

28 Oransky & Joseph, 2015, 178.



Fot. 5:

Ana Mendieta,
Rupestrian Serisi,
1981.

(<http://artobserved.com/2013/06/new-york-ana-mendieta-late-works-1981-1985-at-galerie-lelong-through-june-22nd-2013/>)

Sonuç

Mendieta'nın Earth-Body – Toprak-Beden çalışmaları olarak tanımladığı ve izleyici olmaksızın gerçekleştirilen performanslar, kültürel düzlemde beden ve kimlik arasındaki bir geçiş alanını tanımlar. Bedenin, doğa ve kültür birlikteliğinden doğuşu, onu salt bilişsel bir öznellik olarak kavramamızın yanında, duyumsayan ve algılayan şey olarak da konumlandırmıştır. Bu bağlamda Kartezyen düşüncenin bedensizleştirdiği zihnin karşısında, “yaşayan beden” kavramı yerleşmiştir. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Bununla beraber beden, zihinsel düzeyde sosyal olarak da inşa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren kolektif bilinçteki performatif beden fikridir bu.

Mendieta'nın Silueta ile yarattığı boşluk tam da bu bakış açısından, sanatçının başka bir ülkede bir yabancı olarak ötekileşmesini, bir öteki olarak sadece boşlukta yer kaplayan bedeninin tanısızlığını vurgular. Bu tanısızlık; yersizleşme, köksüzleşmenin oluşturduğu belirsizliktir. Belleği oluşturacak mekan ile deneyime izin vermeyen, hatta var olan kimliğin de parçalanmasına sebep olan bir belirsizlik. Fakat Mendieta'nın silüetleri köksüzleşme ya da yokluk değildir. Bu, yeryüzü ile kurulu dünya arasında sanatçının kendi varlığını yeniden doğuracak olan yaratıcı gücün alanıdır. Silueta için sürgün olma durumu romantize edilmiş bir kimlik arayışının sonunda varılan noktadan çok, arayışın kendisinin çalışması, kavramları krize sokarak düşüncüyü harekete geçirmek için gerekli koşulları sağlayan bir bilinç düzeyidir. Mendieta kendi kimlik ve tarihinden oluşmuş Silueta'da sürgünde bir kadın olmanın olanaklarından yararlanmış ve onu bir varoluş biçimine dönüştürmüştü. Sürgün olmanın günlük hayatta Mendieta'yı konumlandığı düzey, içinde bulunduğu mekan ve zamanı teorize etmeye ve tanımlamaya çalışmasından önce, onlarla birlikte var olmasını sağladı. Mendieta'nın Silueta ile yarattığı açıklık sanatçının ölümünden sonra da yapıtın kendi içinden başka sanat eserlerinin yaratılmasına yol açmıştır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2009). *Nudities*, Meridian California, 2010
- Binkley, T. P. (1977). Contra Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3, Spring, 1977, 265-277
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press, Durham and London.
- Bolt, B. (2012). *Yeni bir bakışla Heidegger*, Kolektif Kitap, İstanbul
- Demos, T. J. (2002). *Duchamp's Boîte-en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement*, Grey Room, No. 8 (Summer, 2002)
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı yayınevi, İstanbul
- Eshleman, C. (Ed.). (2016). *A Sulphur Anthology*, Issue 22. Wesleyan University Press, 2016
- Heidegger, M. (2002). The Origin of the Work of Art. *Basic Writings*, Trs: David Farrell Krell, Routledge: London
- Heidegger, M. (2006). *Varlık ve Zaman*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Kristeva, J. (1991). *Stranger to Ourselves*, Colombia University Press, New York
- McCutcheon, E.L. (2005). *Incorporados: The Art of Ana Mendieta*, Elements: Spring 05
- Merewether, C. (2000). From Inscription to Dissolution: An Essay on expenditure in the work of Ana Mendieta. Fusco, C. (Eds), *Corpus Delecti: Performance Art of Americas*, (122-137). Routledge, 2000, London and New York
- Oransky, H. & Joseph, L. W. (2015). *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, University of California Press, 2015
- Ortega, M. (2004). Exiled space, in between space, *Philosophy & Geography*, Vol. 7, No. 1 (Şubat 2004).
- Pollack, R. (2013). Discovering Rachel Whiteread's Memorial Process: The Development of the Artist's Public and Memorial Sculpture from House to Tree of Life. <https://bir.brandeis.edu/bitstream/handle/10192/25120/PollackThesis2013.pdf?sequence=3> 22 Kasım 2017 tarihinde alınmıştır.
- Sanchez, S. M. (2000). Afro-Cuban Diasporan Religions: A Comparative Analysis of the Literature and Selected Annotated Bibliography. *Institute for Cuban & Cuban-American Studies Occasional Papers*.
- Sartre, J. P. (1943). *Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2011.
- Sahakian, W. (1997). *Felsefe Tarihi*, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi: İstanbul (21. Bölüm)
- Yıldızdöken, Ç. (2017). Heidegger'de Dasein'in Varlığı ve Zaman Meselesi, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 53. Sayı / Temmuz 2017, 162-178
- Zambak, F. (2013). Orhan Pamuk'un 'Tekinsiz Bavul'u: Babamın Bavulu'nu 'Tekinsiz' Kavramı ile Okumak, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* Cilt: 6 Sayı: 24, Kış 2013