



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 54, Ekim 2021, s. 503-514

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.52870>

Arş. Gör. Mustafa Emrah ÖZARAS

Sakarya Üniversitesi, emrahozaras@sakarya.edu.tr

BEDEN SANATINDA FİZİKSEL ACI VE MAZOŞİZM İLİŞKİSİ

Özet

Farklı toplum ve inanışlarda kendine yer bulan acı çekme ritüellerinin sanata yansması, bu ritüellerin görsel bir şekilde betimlenerek, seyirlik nesne haline dönüşüyle başlamaktadır. 1960’larda ortaya çıkan Beden Sanatı dâhilinde fiziksel acıyı tecrübe eden birçok sanatçı mevcuttur. Bu deneyimlerinin ortak sebepleri ve farklı noktaları bulunmaktadır. İster acıyı yüceltme, onu bir arınma aracı olarak kullanma sebebiyle olsun, ister acının zihnin uyanıklığına ve buradalığına yardımcı sebebiyle olsun bu tarz sanatsal eylemler, sanat izleyicisinin beden ve özne üzerine bilinen toplumsal değerlerini alt üst etmekte ve farklı açılardan düşünümünün gerçekleşmesine yardım etmektedir. Birebir yaşanmayan, yalnızca televizyon ekranından seyredilen ya da gazete ve internet haberlerinden okunan şiddet içeren olayların sıradanlaştığı çağımızda, kendilerini acıya gönüllü bir şekilde maruz bırakan sanatçıların bu eylemleri mazoşist bir eylem midir, değilse sebepleri neler olabilir? Bu bağlamda, çalışmada seçilen beden sanatı sanatçılarının performansları ele alınacak, kavramsal çözümlenmeleri yapıcalak ve performansların mazoşizm ile ortak yanlarının ya da farklarının neler oldukları sorunsallaştırılacaktır.

Anahtar kelimeler: Beden Sanatı, Fiziksel Acı, Mazoşizm.

THE RELATION OF PHISICAL PAIN AND MASOCHISM IN BODY ART

Abstract

The reflection of painful rituals to art that found a place themselves in different societies and beliefs begins with depicting these rituals visually and turning into theatrical objects. There are many artists who experienced phisical

pain within the scope of Body Art which come into view in 1960's. These experiences of them have got common reasons and different points. Whether it's because of glorify the pain and use it as a medium for catharsis or by virtue of pain's help to awakens of mind and presence, this kind of artistic actions tempests social values on body and subject which known by art audience and helps to actualize thoughts from different aspects. In our era that violent events that are not experienced directly but watched only through television screens or read from newspapers and internet news became ordinary, are these kind of actions of the artists who voluntarily expose themselves to the pain masochistic actions, if not, what may be the reasons of them? Concordantly in the study, selected performances of the body art artists will be discussed, conceptual analysis of them will be done and what may be the common points or the differences between performances and masochism will be problematize.

Keywords: Body Art, Physical Pain, Masochism.

GİRİŞ

Klasik estetik standartların, yerini “herşey mübah” anlayışına bıraktığı postmodern dönemde, herşeyin bir sanat nesnesi, sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılabilceği fikri yaygınlaşmış, kötü, çirkin, iğrenç hatta şiddet gibi mefhumların estetikle olan ilişkisi sorunsallaştırmıştır. Sanat tarihinde şiddet konusu ya da ona dair imge kullanımı her ne kadar eskilere dayansa da, şiddetin temsil biçiminden sıyrılarak beden üzerinde sanatsal bir tecrübeye dönüşmesi Beden Sanatı *Body-Art* dâhilinde, postmodernizm düşüncesine geçişten sonra gerçekleşmiştir.

Beden sanatçıları, özellikle 1960'larda ortaya çıkan toplumsal, politik ve cinsel özgürleşme ikliminde kendi ayırt edici görüşlerini bedenleri aracılığıyla ifade etmiş ve seslerini duyurmuşlardır. Kendilerini merkeze koyarak yalnızca kendileri, yaratım süreci ve mesaj ile sanat izleyicisi arasındaki mesafeyi kaldırmamış, aynı zamanda sanatsal anlatım dillerini güçlendirmek adına kendi etlerini ve kanlarını da önemli bir figür haline dönüştürmüşlerdir. Sanatçı Orlan, Ali Akay'la gerçekleştirdiği söyleşide, Beden Sanatında bedeni hem rengin mekânı ve tüpü, hem de sado-mazo eylemlerle toplumsal baskıyı aşmanın yeri olarak nitelendirmiştir. Ona göre, “onlar bu şekilde cinsel serbestleşmeyi gerçekleştirmeye çalışmışlardı (Akay, 2002: 23).”

Orlan'ın bahsettiği sado-mazo kavramlarının açılımı sadizm ve mazoşizm'dir. “Bir sadist zülmetmekten haz alan biri olarak düşünülebilir. Bununla birlikte, psikolojide sadizmin, cinsel tatminin başkalarına acı vermesiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Sadizm'in isim babası -cinsel şiddet içeren metinleri sebebiyle- 18.yy. Fransasında yaşamış aristokrat bir edebiyatçı olan Marquis De Sade olarak bilinmektedir. Bilinen eseri “Sodom'un 120 günü”, cinsel içeriği sebebiyle 20.yy'a kadar yayınlanmamış, akabinde beyaz perdeye uyarlansa da, kitabı gibi sinema versiyonu da sansürlere maruz kalmıştır. Kişinin kendi acısından ya da aşağılanmasından cinsel zevk alma eğilimi olarak nitelendirilen mazoşizm de isim babasıyla ilişkili bir şekilde ortaya çıkmıştır. Avusturyalı romancı Leopold von Sacher-Masoch'un romanlarında bu tür temaların tekrarlanması sebebiyle mazoşizm kavramı ortaya çıkmıştır.

Beden Sanatı dâhilinde sanatçıların hangi amaçlarla bu mazoşist davranışları sergilediği sorununa gelmeden önce, sadizm'in ve özellikle de mazoşizm'in düşünce biçimlerini anlamak

yerinde olacaktır. Bu doğrultuda Deleuze, *Sacher-Masoch'un Takdimi* (2007) adlı kitabında sadizm ve mazoşizm arasındaki farklılıkları tanımlanmakta, anlamlarının acı vererek ve acı duyarak haz alma gibi basit arzuları aşmakta olduğuna dem vurmakta ve birinin, diğerinin tersi olduğu mitini ortadan kaldırmakta olduğundan bahsetmektedir. Deleuze, Masoch'un yazılarını kastederek şöyle bir yorumda bulunur: “[...] Burada her şey ikna ve eğitim üzerine kurulmuştur. Artık bir kurbanı ele geçirip kurban ne kadar az rıza gösterip ne kadar az ikna olursa ondan o kadar çok zevk alan bir işkenceciyle karşı karşıya değilizdir. Bir işkenceci arayan ve onu yetiştirmeye, ikna ederek bu tuhaf girişim için onunla ittifak kurmaya ihtiyaç duyan bir kurbanla karşı karşıyayızdır (Deleuze, 2007: 22).” Yazısının devamında mazoşizmde sözleşmelere dayalı bir ilişkinin önemini vurgularken sadizmde sözleşmelerin kabul görmediğine göndermede bulunur. Buradan sadistin, kurbanının itaatsizliğinin derecesi ile doğru orantılı bir şekilde artan haz istenci, disipline eden toplumsal uyuma karşı bir yıkım arzusu olarak nitelendirilebilirken, mazoşistin ise eğitim için sözleşmeye dayalı zorunluluklara ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Sadist bir birey, zorla haz alma arzusunu tatmin amacıyla gönülsüz kurbanlara ihtiyaç duyarken mazoşist bir birey ise, istemli bir şekilde acıyı deneyimlemekle edineceği hazın tatmininde, sözleşmeye ve arzulanmış eylemleri gerçekleştirecek gönüllü birine ihtiyaç duymaktadır. Deleuze'un bahsettiği mazoşistin ihtiyaç duyduğu sözleşmeler, sanatçıların durumunda ya kendi içlerinde, ya performans sırasındaki işbirlikçilerle, ya da seyirciyle -şahit olarak- yaptıkları bir sözleşme formuna dönüşmektedir.

Beden sanatçılarının, politik olanı fiziksel varlıkları aracılığıyla keşfetmek için bedenlerine yöneldikleri söylenebilir. İtalyan eleştirmen Lea Vergine'nin, Beden sanatçılarının fiziksel tecrübeleriyle ilgili olarak söyledikleri dikkat çekicidir; “Onlar bedenden ve beden araştırmasından kaynaklanan özbilginin tüm olanaklarıyla samimi bir tanışma istiyorlar. Çoğu zaman uğraştıkları tecrübeler gerçektir ve bu nedenle de zalim ve acıdır. Acı çekenler size ciddiye alınma haklarının olduğunu söyleyecektir (Vergine, 2000: 8).” Vergine bu sözleriyle beden sanatçılarının bir nevi acıyı deneyimlemek ve bu deneyim sürecinin ve bulguların önemini anlaşılmasını istediklerini ifade etmektedir. Benzer bir şekilde beden sanatçılarının mazoşizmle olan ilişkisini açıklayan Kathy O'Dell, *In Contract With the Skin* (1998) adlı kitabında şöyle bir yorumda bulunur: “Bu sanatçılar mazoşizmi, mazoşist oldukları için savunmadılar fakat bedenlerimizin müphem ve rahatsız edici bilinciyle uzlaşmayı denemek için yaptığımız anlaşmaların yapısını sembolik olarak ortaya koymak için kullandılar (O'Dell, 1998: 16).” Beden sanatçısı, dâhil olduğu süreçte kendisinin nesnesi haline dönüşmektedir. Bu bağlamda O'Dell'in sözlerinden sanatçıların birer mazoşist olmadıkları, bir nesne olarak acıyı deneyimledikleri ve mazoşizmi sembolik olarak kullanmaktan öteye geçemedikleri anlaşılmaktadır.

1960'ların son dönemlerinde ortaya çıkan Viyanalı Aksiyonistler, özellikle Gunther Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl, ve Rudolf Schwarzkogler- mazoşistvarî yaklaşımlarla fiziksel dayanıklılıklarını keşfeden performanslar gerçekleştirmişlerdir. Dışkılama, kendini kesme, hayvan kadavraları, kan ve çıplak bedenleriyle oluşturdukları cinsel ve mazoşist sahneler grubun belirgin eylemleridir. “Hermann Nitsch, [...] başka bedenleri kullanmakla birlikte, kendini de sokmuştur devreye. Chris Burden, Stelarc, Gina Pane, Marina Abramovic, [...] ve Orlan ise sanatlarını bizzat kendi bedenleri üzerine kurmuşlardır. Geleneksel temsil yöntemlerine karşı seçenekler oluşturmanın yanı sıra, erkek sanatçıların genellikle şiddet, acı ve

bedenin sınırlarına; kadın sanatçılarınsa şiddet ve acıya ek olarak, cinsellik, güç ilişkileri ve bedenin yapıbozumu gibi konulara yoğunlaştıkları görülmektedir (Yılmaz, 2013: 368)”.



Resim 1: Hermann Nitsch, 80. eylem, 1984.

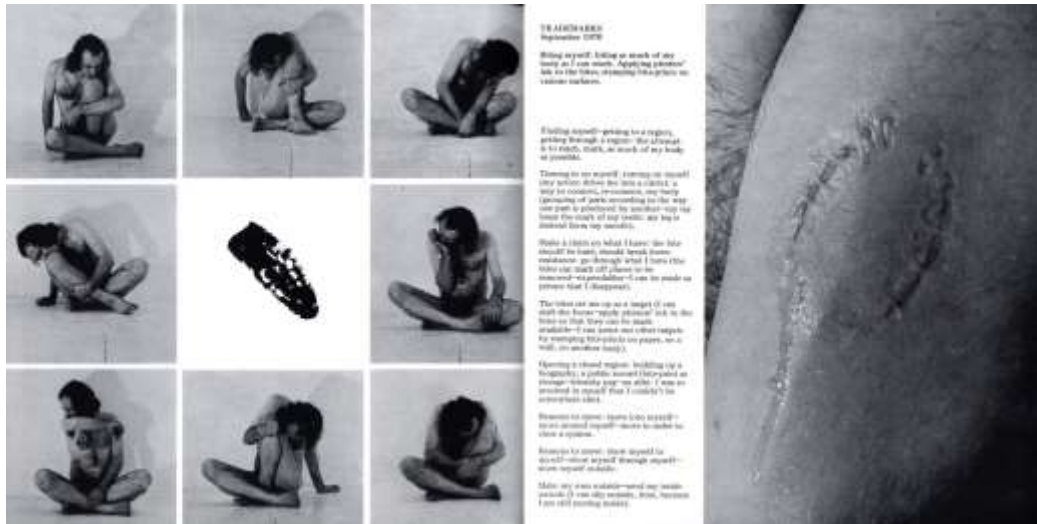
1950’lerin sonlarında Prachensky’nin kırmızı renk ile yaptığı resimlerden etkilenen Nitsch, 2014 yılında, Piotr Uklanski ile gerçekleştirdiği söyleşide kırmızı renk ve onun ilkellik ve din ile olan bağlantısının sanatı için tek olasılık olduğunu söylemektedir. Ayrıca sanatçı, Aristo’nun şiddet, sanat ve estetik yoluyla ruhsal arınma olarak nitelendirdiği katarsis’i sağlamak amacıyla olduğuna dem vuran yorumlarda bulunmuştur (<https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/hermann-nitsch>, Erişim Tarihi: 27.12.2018). 1962’den günümüze kadar aralıklarla gerçekleştirdiği, hayvan katletme ve seksüel pratikleri sahneye koyduğu performatif ayinler olarak nitelendirebileceğimiz Gizemli Alem Tiyatrosu *Orgies Mysteries Theatre* için sanatçı şunları söylemiştir: “Aşırı seks düşkünlüğü ve aşırı zevk verici algılama modu, aynı anda hissettiğimiz ve belki de aralarında bir fark görmediğimiz ölüm ve yaşam durumları ile acı ve aşırı zevkin samimi birliktelik durumunu kışkırtmaktadır (Green, 1999: 157).” Ayrıca “Nitsch’e göre bütün sanat disiplinleri, tıpkı insanın duyuları gibi, mümkün olduğunca birbirleriyle iç içe olmalıdır. Sanat, duyularımıza bir bütün olarak seslenmelidir. Sanat ve yaşam arasındaki eşik, aşılması gereken çok çetin bir sorundur. Kutsallaştırılan tabuları yıkacak olan *acı* ve *iğrenme* eşliğidir bu (Yılmaz, 2013: 369).”

Nitsch’in söylemindeki ölüm ile yaşamın ve acı ile aşırı zevkin birliktelik durumları ile Mehmet Yılmaz’ın “sanat ve yaşam arasındaki eşik” olarak nitelendirdiği durum, Hâkim Bey’in “Geçici otonom bölge” kavramıyla açıklanabilir. Geçici otonom bölge “doğrudan Devlet’le çarpışmaya girmeyen bir ayaklanma gibidir, bir alanı (mekânsal, zamansal ya da düşlemsel) özgürleştiren ve sonra da Devlet onu ezmeden evvel başka bir yerde/başka bir zamanda yeniden oluşmak üzere kendini fesheden bir gerilla operasyonu gibidir (Bey, 2009: 90).” Buradan hareketle, bu tür performatif eylemlerin; sanatın ve yaşamın, zevkin ve acının, deliliğin ve akıllılığın sınırlarının bulanıklaştığı noktada, Bey’in terimiyle “geçici otonom bölge”de

gerçekleştiği söylenebilir. Sanatçının ve izleyicilerin bu geçici otonom bölgede katharsis aracılığıyla ya da değil, ne derecede arındıklarını bilmek olanaksızdır fakat Mehmet Yılmaz'ın bu konuda yaptığı yorum dikkat çekicidir: “[...] hayvan katliamı aracılığıyla yapılan bu tip gösterilerin, insanın gaddarlığını, ikiyüzlülüğünü ve bencilliğini acık bir şekilde ortaya koyduğundan hiç şüphemiz yoktur. Bu gösteriler, insanlara ‘işte siz!’ diye tutulan ayna gibidir (Yılmaz, 2013: 370).”

Nitsch'in insanlara ne olduklarını göstermek için kullandığı yöntem her ne kadar mazoşist bir eylem değilse de, diğer sanatçıların, şiddeti bedenlerinde deneyimlemelerinde esin kaynağı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda öne çıkan sanatçılardan biri olan Vita Accionci, acıyı bizzat bedeninde deneyimleyen sanatçılardan biridir.

Accionci 1970 yılında bir dizi fotoğraf çekimi gerçekleştirmiştir. Bedeninin farklı bölgelerini ısırılmış ve ortaya çıkan diş izlerinden mürekkep kullanarak farklı yüzeylere baskılar yapmıştır. Bu sanatsal eylemine, kendi bedenine yaptığı saldırılarla işaretler ürettiği için “Markalar” *Trademarks* adını vermiştir. Bir performans olarak gerçekleşmeyen bu eylem sadece fotoğraflanmış ve 1972 yılında *Avalanche Dergisi*'nde yayımlanmıştır (O'Dell, 1998: 17).



Resim 2: Vita Accionci, *Trademarks*, 1972.

Freud, Mazoşizmi “öznenin kendi egosuna dönen sadizm (<https://www.kisa.link/LsNI>, Erişim Tarihi: 20.12.2018)”olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla sanatçının bu eylemi gerçekleştirirken kullandığı oral yolun, fotoğraflarda görülen diş izleri ve akan salyaların Freud'un oral dönemine gönderme yaptığı düşünülebilir. Buna paralel olarak Accionci, fotoğraflarının (Resim 2) yanına eklediği yazısında “kendime dönüyorum, kendime dönüyorum, bedenime bağlanmak, yeniden bağlanmak için bir yol” ifadesinde bulunmuştur. Bu bağlamda kendi bedenini ağız yoluyla, ısırarak tanımak, acının sınırlarını keşfetmenin oral dönemle ilişkili olduğu ve freud'çu bakış açısıyla kendine dönen sadist bir davranışla gerçekleşen mazoşist bir tecrübe olduğu anlaşılmaktadır. Bu mazoşist eylemi sanatsal bir tecrübe olarak anlamlandırmak ise Deleuze'un, Mazosh'un yaşadıklarının sanatla ilişkisini açıklamak için kurduğu şu cümle ile gerçekleşebilir; “Kırbaç darbelerinin yaratacağı bir yükselme bedenden sanat yapıtına, sanat yapıtından idealara götürecektir (Deleuze, 2007: 23).” Sonuç olarak Accionci'nin kendi

bedenine olan saldırısının onu sanat yapıtına oradan da idealara götürdüğü düşünülebilir. Sanatçının bu eylemini kendi bedenine verdiği acıdan haz almak olarak nitelendirmektense “mazoşist bir arınma ritüeli deneyimi” olarak ifade etmek yerinde olacaktır.



Resim 3: Chris Burden, *Mıhlanmış*, 1974.

Chris Burden, tensel acıyı bedeninde deneyimleyen bir diğer sanatçıdır. Performanslarının bazılarında, camları kırılmış bir pencereden yarıçıplak geçmiş, bir arkadaşına kendisini sol kolundan vurdurmuş ve bir arabaya kendini ellerinden çiviletmıştır.

“Mıhlanmış” adlı performansında kendini isa gibi ellerinden bir arabaya çivileten sanatçı bununla da yetinmemiş ve o şekilde dışarıda son sürat birkaç dakika gezdirilmiştir. Sanatçının kendi bedenini kullanması ve çivilenmesi sebebiyle bunu direkt olarak “diğerleri için acı çeken isa” sıfatıyla ilişkilendirmek mümkündür, fakat Mehmet Yılmaz’a göre Burden, performansında ölümü göze almadığı ve sonrasında kullandığı çivileri bir sanat galerisine satarak sanat dünyasını yönlendiren piyasaya dâhil olması sebebiyle isa’ya atfedilen bu sıfatla ilişkilendirmez (Yılmaz, 2013: 372). Burden bu çalışmasıyla, izleyicilerde empatik bir tepki ortaya çıkarmak için bir yöntem olarak dinî İsa resimlerine gönderme yaptığı söylenebilir.

Sanatçı, Ateş etme *Shoot* adlı çalışmasında ise, California’da bir sanat galerisinde küçük bir izleyici kitlesinin önünde bir arkadaşına kendi sol kolunu bir tüfikle vurdurmuştur. Bir gazeteci tarafından kendisine neden vurulmak istendiği sorulduğunda, “ Tecrübe etmek için bir şey, eğer tecrübe etmediyseniz vurulmanın nasıl bir şey olduğunu nasıl bilebilirsiniz ki? (Nelson, 2011: 89)” cevabını vermiştir. Kimi sanatçıların işleri bazı düşünürler tarafından mazoşist bir yaklaşım olarak kabul edilse de Burden’in işlerinin, kendine verilen acıdan herhangi bir haz almaması sebebiyle tam olarak mazoşist bir eylem olarak kabul edilemeyeceği söylenebilir. Nelson’ın, ifadesinde mazoşizm yakıştırmasından uzak durduğu görülmekteyken;

“Burden, kendisini soyutun, minimalin ve yoğunluğun biçimsel yaratımına adanmıştır (Nelson, 2011: 89)”, Carlson ise Sanatçının erken dönem kariyeri için; “eril mazoşizmin dönüşümünde ara bir adımı temsil ediyor (Carlson, 2010: 117)” yorumunda bulunmaktadır. Bu bağlamda konu üzerine yapılan yorumların bir argüman yarattığı görülmektedir.

Accionci ve Burden eylemlerini, süregelen Vietnam savaşı sırasında gerçekleştirmişlerdir. uzaklarda yaşanan fiziksel acıyı birebir tecrübe etmenin nasıl bir şey olduğunu hem anlamak hem de tv ekranından izleyerek değil de benzeri acıları çekerek kurulan empati yoluyla izleyicilere birebir aktarmak istedikleri düşünülebilir. Bu sanatsal eylemler neticesinde akla, Burden’ın izleyicilerinin bu eylemleri neden durdurmadıkları ve onu vurmakla görevli kişinin bu görevi neden yerine getirdiği gibi sorular gelmektedir.



Resim 4: Gina Pane, *Tin*, 1974.

“Tin” adlı performansında bir galeride izleyicilerin önünde bedeninin farklı yerlerini bir jiletle yaralayayan sanatçı Gina Pane, işlerinde mazoşist eğilimler gösteren bir diğer sanatçıdır. Yılmaz’ın da belirttiği gibi; “[...]toplumun, günlük yaşamda maruz kaldığı şiddet yüzünden uyuşmuş olduğuna dikkat çekmek (Yılmaz, 2013: 18)” sebebiyle elinden geldiğince acısını yüzüne yansıtmayan sanatçının, bedene hem biyolojik ve psikolojik bir temel olarak hem de bir sosyal beden olarak hitap ettiği ve kendi deneyimleriyle diğerlerine açılmaya, kimlik, acı ve dil gibi farklı insan gerçekliklerine yaklaşmaya çalıştığı söylenebilir.

Konu üzerine O’Dell, Pane’in beden ve acı üzerine yazdıklarına vurguda bulunur: “Beden insanoğlunun indirgenemez çekirdeğidir ve en kırılgan parçasıdır. Bu tüm sosyal sistemlerde ve tarihin herhangi bir anında hep böyle olmuştur. Ve yara bedenin hafızasıdır, bedenin kırılganlığını, acısını ve böylece “gerçek” varlığını hatırlar. O (yara) nesneye ve zihinsel proteze karşı bir savunmadır (O’Dell, 1998: 27).”



Resim 5: Marina Abramoviç, *Ritim 10*, 1973.

Sanatçı Marina Abramoviç *Ritim 10* adlı performansını, törensel bir atmosferde, bir kâğıdın üzerine yerleştirdiği farklı türdeki on adet bıçakla –öncesinde oje sürdüğü ellerini- parmaklarının arasındaki boşluklara hızlıca vurarak gerçekleştirmiştir. Süre boyunca sesini de kaydedip yeniden dinleyerek gerçekleştirdiği performansı boyunca sol elinin birçok yerinde farklı yaralar oluşmuştur. Rahatsız edici olan ve tehlike anını zorlayan durumlarla ilgilenen sanatçının, nesne olarak bedeninin sınırlarını keşfetmek ve zamana dalan zihnini tam ve uyanık olarak şimdiki zamanda tutabilmek için bu tarz mazoşistvari eylemler yaptığı söylenebilir. *Rythym 10* ve benzer işlerinde sürekli bir enerji akışından, sanat izleyicisiyle arasındaki enerjiden ve bu enerjinin bir olma halinden bahseden sanatçı, sanatının özünde kurduğu bağlamsal ilişkide Accionci gibi “[...]psikanalitik literatürden ziyade Budist felsefi öğretiler ve diğer ruhanî literatüre odaklanmıştır (Walsh, 2013: 120).” Sanatçı, 1974 yılında gerçekleştirdiği *Rhythm 0* adlı performansında ise bir sanat galerisinin ortasında durarak seyircilerden, önündeki masaya yerleştirdiği yetmiş’in üstünde farklı obje ile kendisine istediklerini yapabileceğini söylemiştir. İlk etapta katılımcılar ılımlı davranmış ve normal davranışlar sergilerken giderek vahşi bir hale dönüşmüştür. Makasla kıyafetleri kesilmiş, vücuduna farklı yaralar, çizikler atılmış, cinsel tacize maruz kalmış ve sonunda bir izleyici tarafından masadaki dolu silah yüzüne doğrultulunca galeri sahibi tarafından performans sona erdirilmiştir. Bu performansı yine mazoşizm ile ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde; gönüllülüğün esas olduğu mazoşist davranışlarla ortaklık sergilediği görülmektedir. Fakat sanatçının amacı sorgulandığında aslında durumun çok da mazoşizmle ilişkili olmadığı anlaşılmaktadır. Ne olup biteceği tam olarak kestirilemeyen bir test gibi başlayan performans, aslında sıradan insanların hiçbir sebep yokken ne derece vahşileşebileceğini göstermiştir. Dolayısıyla ilk performansında sanatçı kendi bedenini acıya maruz bırakarak sınırlarını keşfetme amacı gütmüşken, diğer performansında ise yine kendi bedeninin ve ruhunun tam bir muğlaklık ile farklı acılara maruz kalışına izin vererek insanların sınırlarının neler olabileceği konusunda- üstelik hiçbir sebep yokken- yeni sorular sorulmasına yol açmıştır.



Resim 6: Stelarc, *Asılı Beden*, 1978.

Sanatsal eylemlerinde fiziksel acıyı tecrübe eden bir başka sanatçı Avustralya’lı Stelarc, insan bedeninin köhneleşmiş olduğu veya biyolojik olarak yetersiz olduğu düşüncesiyle bedenini tahrip etmiş ve yine diğer sanatçılar gibi bedeninin sınırlarını zorlamıştır. Stelarc, “Gezegendeki en belirgin baskının yerkeçimi değil, bilgi saplanması olduğunu; bu yüzden bedenin kültürel, biyolojik ve yerçekimi gibi engellerden kurtulması gerektiğini, dahası, bunun mümkün olduğunu iddia ediyor [...] (Yılmaz, 2013: 372).” İçinde yaşadığımız aşırı enformasyon yüklü çağımızda yalnızca fiziksel varlığımızın bir anlamı olduğundan bahseden Stelarc, önemli olanın düşünce özgürlüğü olmadığını, aksine formun özgürlüğü olduğunu söylemektedir (Warr, 2000: 285). Bu düşünceler doğrultusunda kendi bedeninin ağırlığından yorulduğuna gönderme yapan sanatçı, köpekbalığı kancalarını vücudunun farklı bölgelerine batırarak kendisinin farklı yer ve zamanlarda tavana ya da yüksek bir yere asılmasını sağlamıştır. Havada asılı durma eyleminin bireysel ve bedensel olarak yerçekimine karşı koyulabileceğine simgesel bir göndermede bulunduğu söylenebilir. Bununla beraber sanatçı bu işini diğer sanatçıların aksine beden aracılığıyla ruh terbiyesi, bir ritüel ya da bir ayin gibi gerçekleştirmemekte, teknoloji aracılığıyla bedenin aşılmasını, yeni uzuvlar eklenerek biyolojik olarak daha da güçlenmesini, işlevselleşmesini önermekte gibidir. Sanatçı’ya göre bedenin modifikasyonu nihayi mutasyon için bir ritüel niteliğindedir ve Bilinçli evrim şans eseri kütlelenin evrimi olmayacaktır, aksine seçim tarafından bireysel evrim gerçekleşecektir. Bunun da birey tarafından birey için gerçekleşecek bir evrim olduğuna işaret eder (Warr, 2000: 285).

Teknolojideki gelişmelerin giderek bedenimizle daha uyumlu çalışabilir hale gelmesinin, sanatçının bedensel dönüşümüne de etkisi olmuştur. Kendisini kancalarla asma performansını belirli aralıklarla gerçekleştirirse de, elinin hareketlerini simültane taklit edebilen yapay bir kol

takma, kendi hücreleriyle üretilen bir kulak implantını sol ön kolunun içine naklettirme gibi farklı eylemleri de olmuştur. Tüm bu acı içeren eylemlerine rağmen sanatçının işlerini mazoşizmle ilişkilendirmek doğru olmayacaktır. Çünkü ortak yan yalnızca bir acının varlığı ve bu acıyı kabul edıştır. Fakat nedensellikleri farklılıklar göstermektedir.



Resim 7: Orlan, *Ameliyat*, 1993.

Sanatçı Orlan, tarihte ve mitolojide ideal güzelliğin temsili olarak kabul edilen Diana, Mona Lisa, Venüs vb. karakterlerin yüzlerinin farklı bölümleriyle bilgisayar ortamında oluşturduğu yeni yüz modelini biz dizi estetik cerrahi operasyonla kendi yüzüne uyarlatmıştır. Bu süreçler içerisinde uyanık olan ve kendisine yapılan operasyonları izleyen sanatçı, ameliyathane ortamlarını da birer sanat mekânı haline dönüştürerek fotoğraf çekimleri gerçekleştirmiştir.

Sanatını Tensel/Etsel sanat olarak adlandıran sanatçı, onu beden sanatından ayrı biryere koyar. Orlan, Yılmaz'ın yorumuna göre tensel sanatı, bedeni bozma ve yeniden yapılandırma sanatı olarak görmektedir ve hıristiyanlığın aksine acıyı kutsallaştırmadığını ve onu bir arınma yöntemi olarak görmediğini nitellemektedir (Yılmaz, 2013:381). Sanatçı, sanatını betimlerken şu cümleleri kullanır: “[...] daha çok fiziki ve psişik sınırlara ve acıya karşı yapılmış birşey çünkü zaten günümüzde muhteşem olan bu acıları dindirecek sakinleştiricilerin olması. Eski dönemlerde insanlar çok acı çekiyorlardı ve bir diş ağrısını gidermek için aspirin bile yoktu. Acı çekmekten kurtulmaya çalışıyorum. [...] Benim çalışmamda bedensel acıyı ve acıyla arınmayı ortaya koymak çok saçma bir şey. O bakımdan da Body-Art sanatçılarından kendimi bayağı uzakta hissediyorum. Ben, daha çok, acının tecrübesi üzerine çalışıyorum (Akay, 2002: 23)”.

Mazoşist eylemlerde ortaya çıkan cinsel zevk alma ya da seyirciyle veya kendisine şiddet eylemini gerçekleştirmesinde yardımcı olma durumundaki bireylerle yapılan sözleşmelerin varlığından söz edilemeyeceği için Orlan'ın işlerinin de mazoşist bir yaklaşımdan uzak olduğu görülmektedir. Yorumundan anlaşılacağı üzere sanatçı yalnızca toplumsal bir amaç uğruna acının tecrübesiyle ilgilenmiştir.

SONUÇ

1955-1975 yılları arasında gerçekleşen Vietnam savaşında yaşanan acı ve şiddetin görüntülenmesi ve medyada sunulması toplumu ve sanatçıları etkilemiştir. Bu doğrultuda Viyanalı aksiyonistlerin acıyı tecrübe etme eylemlerinin temelindeki savaş olgusunun, benzer eylemler gösteren diğer sanatçıların da ortak bir endişesi olduğu söylenebilir. “Biyolojik olanla toplumsal olan arasında hiç bir fark yoktur (Mauss, 1979: 121).” Dolayısıyla bedenimizden uzak başka yerlerde yaşanan bedensel acıların görüntüler aracılığıyla toplumsala dönüştürülmesi olayı ile, sanatçıların fiziksel acıyı dâhil ettikleri eylemleri aracılığıyla, yeniden birebir acıya dönüştürülmesi arasında da bir fark olmadığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında bu tarz sanatsal eylemler bir nevi toplumsalın vücut bulmuş kanıtları olarak görülebilir.

Bizi acı deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirme eylemlerinde sanatçıların izledikleri yöntemin, eylemlerindeki amacın cinsel bir haz tatmini olmaması sebebiyle tam olarak mazoşist bir eğilim olmadığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen acı çekmede gönüllü olma durumu ile kendilerine acı çektirecek insanlar ya da sanat izleyicileriyle yaptıkları sözleşmeler bakımından mazoşizm ile ortak yanları olduğu da görülmektedir.

1979’a kadar Gina Pane, 1986’ya kadar Abramoviç ve Ulay, 1995’teki ölümüne kadar Bob Flanagan ve benzer birçok çağdaş sanatçı mazoşistik ya da fiziksel acı içeren eylemlerine devam etmişlerdir. Bununla birlikte günümüzde de halen bu tarz eylemleri gerçekleştiren Rus performans sanatçısı Pyotr Pavlensky, Amerikan performans sanatçısı Ron Athey gibi sanatçılar da mevcuttur. Adı geçen ve geçmeyen benzeri sanatçılar, unutulmuş ve normalleştirilen fiziksel acı duygusunun varlığını ve sahiliğini bize sürekli hatırlatmakta, özel konformist alanımızda bizi haklı sebeplerle rahatsız etmeyi amaçlamaktadır. Sanatın her türünde göremeyeceğimiz bir sahilik hissi uyandıran bu tarz eylemlerin -günümüzde de artarak devam eden şiddet olgusu sebebiyle- varlıklarını devam ettirecekleri öngörülebilir.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (2002) *Postmodern Görüntü*. Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Bey, H. (2009) *T. A. Z. Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm*. Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Carlson, M. (2010) *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-modern Martyrs, Mystics, and Artists*. Palgrave Macmillan, New York.
- Deleuze, G. (2007) *Sacher-Masoch’un Takdimi*. Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Green, M. (1999) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler – Writings of the Vienna Actionists*. Atlas Press: London.
- Nelson, M. (2011) *The Art of Cruelty: A Reckoning*. W.W. Norton & Company, New York.
- Mauss, M. (1979) *Body Techniques*. Sociology and Psychology Essays, 99-123, Routledge and Kegan Paul, London.
- O’dell, K. (1998) *Contract With the Skin*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Vergine, L. (2000) *Body Art and Performance: The Body as Language*. Skira Paperbacks, Milan.

Walsh, M. (2013) *Art and Psychoanalysis*. I.B.Tauris & Co Ltd, NewYork.

Warr, T. (2000) *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited, London. Yılmaz, M. (2013) *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Görsel Kaynaklar

Resim 1: <https://www.kisa.link/PoFh>

Resim 2: <https://www.kisa.link/PoFd>

Resim 3: <https://www.kisa.link/PoFj>

Resim 4: <https://arteypatrimoniogrupo2.blogspot.com/2015/>

Resim 5: <https://www.kisa.link/PoFl>

Resim 6: <http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565&wo=5079>

Resim 7: <https://kosmickrew.files.wordpress.com/2014/10/orlangrapes.jpg>