

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BOB FLANAGAN ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN  
SANATÇININ ACISININ GERÇEKLİĞİ**

ERİNÇ SEYMEN  
06715006

TEZ DANIŞMANI  
Prof. Dr. TURAN AKSOY

İSTANBUL  
2010

## ÖZ

### BOB FLANAGAN ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN SANATÇININ ACISININ GERÇEKLİĞİ

Erinç Seymen

Ocak, 2010

Bu tezin amacı, acı temsillerinin haz, toplumsal cinsiyet, hastalık, teşhir gibi kavramlarla ilişkisini Bob Flanagan'ın sanatı ve hayatı özelinde araştırmaktır. Şair, müzisyen ve sanatçı Flanagan, Kistik Fibrozis hastası olarak doğmuştur. Ölümcül ve acı dolu hastalığı tüm hayatını derinden etkileyen sanatçı ergenlik yıllarında mazoşizmini keşfetmiştir. Sevgilisi Rose'un etkisiyle görsel sanatlara merakı artan Flanagan zamanla performanslar yapmaya, video, fotoğraf ve obje yerleştirmeleri üretmeye ve sergilere katılmaya başlamıştır. Kısa bir süre içinde büyük üne kavuşan sanatçının gerek tek başına, gerekse ölene kadar beraber olduğu sevgilisi Sheree Rose'la ortaklaşa ürettiği yapıtlar, mazoşizmi, cinsiyet rollerini, hastalık tecrübesini tartışmak için verimli bir alan açmıştır. Flanagan'ın, mahremiyetini çekinmeden izleyiciyle paylaştığı ve kışkırtıcı ürünleri, acı tecrübesinin hem kişisel, hem de toplumsal arka planını incelemek bakımından 20. yüzyıl sanatında özel bir yere sahiptir. Flanagan'ın yapıtları incelenirken psikanaliz, pornografi, Hıristiyan ikonografisi, feminizm, queer çalışmaları ve sakat çalışmalarının yanı sıra kimi edebi eserlere değinilmiş, ayrıca Ron Athey, Derek Jarman, Fakir Musafar gibi sanatçılarla karşılaştırmalı okumalar yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bob Flanagan, Sheree Rose, acı, haz, mazoşizm, hastalık, sakatlık, ölüm, toplumsal cinsiyet, queer, teşhir, tiksinti.

## **ABSTRACT**

### **ON THE FACTS OF ARTIST'S SUFFERING: THE CASE OF BOB FLANAGAN**

**Erinç Seymen**

**January, 2010**

This research sets out to study the relationship between representations of suffering and concepts of gender, sickness and exposure by concentrating on the art practice and the life story of Bob Flanagan. Bob Flanagan -poet, musician and artist- was born with the heretic disease of Cystic Fibrosis. The fatal and painful character of Cystic Fibrosis had a deep impact on the formation of juvenile Flanagan who developed his masochism in these early years. With his lover Sheree Rose's influence he gradually moved towards visual arts, staged performances, produced works that made use of media like video, photography and installations, and started to participate in art exhibitions. Flanagan quickly gained reputation with his solo works and collaborations with her life-long partner Rose that problematised issues of masochism, gender roles and disease. His works which displayed his own suffering in an unrestrained, provocative and intimate manner shed light to his own life story and its social background, and received critical acclaim in the context of 20th century art. While concentrating on the art practice of Flanagan, this research touched a range of issues like psychoanalysis, pornography, Christian iconography, feminism, queer and crip studies, and also made comparative references to the works of artists such as Ron Athey, Derek Jarman and Fakir Musafar.

**Keywords:** Bob Flanagan, Sheree Rose, pain, masochism, sickness, disability, death, gender, queer, exposure, abjection.

## **ÖNSÖZ**

Yapıtlarıyla bana ilham veren ve beni tekrar tekrar, acı, haz, cinsel azınlıklar, erkeklik, hasta ve engelli bireyler, ayrımcılık, ölüm ve umut üzerine düşünmeye sevkeden Bob Flanagan'ı incelediğim tezimi hazırlarken, rehberliği ve önerileriyle çalışmamı kolaylaştıran tez danışmanım Prof. Dr. Turan Aksoy'a, çeviri yardımları için Erden Kosova'ya, önerileriyle bakış açımı zenginleştiren Cüneyt Çakırlar'a ve teknik yardımları için Cihan Kurt'a ve Kürşad Kızıltuğ'a teşekkürü borç bilirim.

**İstanbul, Ocak 2010**

**Erinç Seymen**

## İÇİNDEKİLER

### Sayfa No

<b>ÖZ</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>ÖNSÖZ</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	vii
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. ACI VE HASTALIK</b> .....	4
2.1. Acı Ve Haz Rejimi.....	6
2.2. Hastalık Ve Sakatlık.....	15
2.3. İntihar Olasılığı.....	26
<b>3. CİNSİYET</b> .....	29
3.1. Çekiç Ve Örs.....	32
3.2. Mazoşizmin Cinsiyeti.....	37
3.3. Alternatif Bir Erillik.....	40
3.4. Fallusun Yadsınması.....	45
3.5. Aile Romansının Sonu.....	49
<b>4. TEŞHİR VE PERFORMANS</b> .....	54
4.1 Utanç Ve İtiraf.....	56
4.2. Tiksinti, Korku Ve Mizah.....	63
4.3. Ölüm Temsili.....	71
<b>5. SONUÇ</b> .....	74
<b>KAYNAKÇA</b> .....	76
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	80

## ŞEKİLLER LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
<b>Şekil 1:</b> Robert Mapplethorpe, Brian Ridley and Lyle Heeter.....	5
<b>Şekil 2:</b> Bob Flanagan, Video Coffin.....	8
<b>Şekil 3:</b> Jon Reiss, Happiness In Slavery.....	11
<b>Şekil 4:</b> Bob Flanagan, The Visible Man.....	19
<b>Şekil 5:</b> Bob Flanagan, The Gurney of Nails.....	23
<b>Şekil 6:</b> Bob Flanagan & Sheree Rose.....	34
<b>Şekil 7:</b> Bob Flanagan & Sheree Rose, Leather From Home.....	41
<b>Şekil 8:</b> Bob Flanagan, Autopsy.....	44
<b>Şekil 9:</b> Bob Flanagan, Auto-erotic SM.....	49
<b>Şekil 10:</b> Bob Flanagan & Sheree Rose, Matters of Choice.....	52
<b>Şekil 11:</b> Fakir Musafar, Siva'nın Mızrakları.....	59
<b>Şekil 12:</b> Bob Flanagan, Visiting Hours.....	60
<b>Şekil 13:</b> Bob Flanagan, SM / CF Wall.....	61
<b>Şekil 14:</b> Bob Flanagan.....	66
<b>Şekil 15:</b> Bob Flanagan & Sheree Rose.....	70

## 1. GİRİŞ

İnsan yaşamının en belirleyici fenomenlerinden biri olarak acı, sanatın her disiplininde, savaş, ölüm, travmatik kayıp, yalnızlık, aşk gibi çeşitli konular çerçevesinde sayısız kez temsil edilmiştir. Acı deneyimi, duygusal ve fiziksel bir olgu olmanın ötesinde, bireyin kimlik bileşenleri ve toplumsal varoluşu hakkında da fikir verir. Bireysel acının belgelenmesi, yalnızca kişiye ait bir hafıza kaydı olma vasfını taşımakla sınırlı değildir, aynı zamanda, acının ortaya çıktığı ve tecrübe edildiği toplumsal, kültürel ve siyasi koşulların izlerini de taşır: en uzun sürgünde ve en geçirimsiz inzivada çekilen acının dahi kolektif hafızayla güçlü bağları vardır. Ahmet Soysal der ki:

“Acının bir de toplumsal yanı var. Acı, toplum içinde bir acıdır. Bedeninde ve düşüncesinde acı çeken kişinin topluma uyum sağlaması kesinlikle olanaksızdır. Tam tersine, kurulmuş düzeniyle toplum, onun üstüne gelmektedir. Anne babasıyla, okuluyla, ordusuyla, fabrikasıyla, akıl hastanesiyle, hapishanesiyle, dini kuruluşlarıyla eşsiz kişinin üstüne çullanmaktadır” (Soysal, 1992, 7).

Bu çalışmanın amacı, Amerikalı sanatçı Bob Flanagan’ın cömertçe sergilediği mahrem yaşamı ve yapıtları aracılığıyla paylaştığı istemli ve istemsiz acı deneyimlerinin farklı tezahürlerini araştırmaktır. *Hasta*, *mazoşist* ve *erkek* olarak Flanagan’ın sanatı, gerek biçim, gerekse içerik itibarıyla son derece provokatif ve zorlayıcı olmakla beraber, acı, erotizm, hastalık, cinsiyet gibi kavramları tartışmak için oldukça verimli bir zemin açmıştır. Tezimin ikinci bölümünde Bob Flanagan’ın acı ve haz arasında kurduğu ilişki mazoşizm bağlamında ele alınmış, sanatçının hasta ve engelli kimliğini ifade şekli incelenmiştir. Üçüncü bölüm Flanagan’ın Sheree Rose ile kurduğu ortak yaşam ve sanatsal üretimin, yerleşik toplumsal cinsiyet rolleri, heteroseksizm ve geleneksel aile modeli bakımından teşkil ettiği aykırı hususiyetlere odaklanmış, dördüncü bölümde ise sanatçının yapıtlarındaki mizah, tiksinti ve korku unsurlarının izleyici üzerindeki performatif etkisi ile sanatçının mahremiyetini kamusal alanda teşhiri üzerinde yoğunlaşmıştır. Tezimde, Flanagan’ın sanatının kimi edebi eserler ile başka sanatçıların yapıtlarıyla benzerlikleri ve farklarına da kısaca değinilmiştir.

Şair, müzisyen ve sanatçı Bob Flanagan 1952 yılında New York City’de dünyaya gelmiştir. Doğumundan hemen sonra Flanagan’a Kistik Fibrozis (*Cystic Fibrosis*) teşhisi konur. Akciğerlerde aşırı mukoza birikimi ve pankreasta işlev bozukluğuna neden olan, bedende ömür boyu çeşitli enfeksiyonlara ve uzun süreli ağrı-acılara sebebiyet veren bu genetik hastalığın tedavisi halen bulunmamaktadır. Kistik Fibrozis hastalarının çoğu otuz yaşına varmadan hayata gözlerini yummaktadır. Bebekliğinden itibaren sık sık hastaneye girip çıkan ve sürekli tedavi gören Flanagan, doktorların en fazla 6-7 yıl yaşayacağına dair beklentilerini haksız çıkararak 43 yaşına kadar hayatta kalmış ve en uzun yaşayan Kistik Fibrozis hastalarından biri olarak tıp literatürüne geçmiştir.

Henüz çocukken oto-erotik acı pratiklerini keşfeden Flanagan, ergenlik çağına kadar cinsel kimliğini isimlendirmez, ancak kimi edebi eserler, dergiler ve zaman zaman gittiği S&M\* kulüpleri vesilesiyle mazoşist eğilimlerini daha net idrak eder. Sağlığı için daha iyi olacağı tavsiyesi üzerine ailesiyle beraber Los Angeles’a taşınan Flanagan, bu kentte şairler ve sanatçılarla zaman geçirmeye başlar. Mike Kelley, Dennis Cooper, David Trinidad gibi isimlerle yakın dostluk kuran Flanagan’ın 1980 yılında bir partide Sheree Rose’la tanışması, hayatındaki en önemli dönüm noktalarından biridir. Flanagan ve Rose birbirlerine aşık olmakla kalmazlar, bir süre sonra cinsel bakımdan da birbirlerini tamamladıklarını keşfederler: Flanagan, Rose’u sahibesi (*dominatrix*), Rose da Flanagan’ı kölesi olarak kabul etmiş ve böylece 16 yıl boyunca, Flanagan’ın ölümüne kadar sürecek sadık aşk ve S&M ilişkilerinin temelleri atılmıştır.

Flanagan ve Rose, birkaç yıl mahrem alanlarında sürdürdükleri ilişkilerini zamanla kamusallaştırıp, kimi S&M kulüplerinde radikal gösteriler sahnelemeye başlarlar. Rose’un sanata ilgisi bir süre sonra Flanagan’ın içindeki sanatçıyı da harekete geçirir. Flanagan, 1989’da Re/Search yayınlarının “*Modern Primitives*” adlı kitabının tanıtımı için Andrea Juno ile Vivian Vale’in küratörlüğünü yaptıkları sergi dahilinde gerçekleştirdiği performansla beraber sanat çevrelerinde adını duyurmaya başlar. Bu tarihten sonra, gerek Rose’la, gerekse tek başına ürettiği performanslar, video-fotoğraf-obje yerleştirmeleri büyük yankı uyandırır: hem sanat izleyicileri, hem de

---

\* S&M : Sadomazoşizm ya da Slave & Master (Köle & Efendi).



S&M topluluklarından büyük bir hayran kitlesi edinen Flanagan'ın yapıtları kimi muhafazakar çevrelerde ise öfke ve kınamayla karşılaşılır. Son senelerinde küresel çapta şöhrete kavuşan Flanagan 1996'da hayatını kaybetmiştir.

Sanatçı, Mike Kelley, David Trinidad, Dennis Cooper gibi sanatçı ve yazarlar çeşitli ortak projelere imza atmış; Santa Monica, New York City, San Francisco, Los Angeles gibi kentlerde tek başına ve Sheree Rose'la sergiler açmış, performanslar gerçekleştirmiştir. Flanagan'ın "*The Kid is the Man*" (1978), "*The Wedding of Everything*" (1983), "*Slave Sonnets*" (1986), "*Fuck Journal*" (1987), "*A Taste of Honey*" (David Trinidad'la beraber, 1990) ve "*Pain Journal*" (2000) isimli altı kitabı yayınlanmıştır. Çok sayıda şiir dinletisi ve müzik performansı gerçekleştiren sanatçı, Nine Inch Nails, Godflesh, Mind Bomb gibi müzik gruplarının videolarının yanı sıra, yönetmenliğini Michael Tolkin'in yaptığı "*The New Age*" (1993) adlı filmde rol almıştır. Hakkında Andrea Juno ve Vivian Vale'in hazırladığı "*Bob Flanagan: Supermasochist*" (1993) isimli bir kitap ve yönetmenliğini Kirby Dick'in yaptığı "*Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochist*" (1997) isimli uzun metrajlı bir belgesel film bulunmaktadır.

## 2. ACI VE HASTALIK

Mazoşist figürü ve daha geniş ölçekte erotik imgelemde acı motifi 19. yüzyılın sonundan itibaren, gizlice kopyalanıp el değiştiren pornografik illüstrasyonlar ve Marquis de Sade'ın romanlarından esinlenilerek üretilmiş tek tük fotoğraf ve resim örneklerine hapsolmaktan kurtulup tanınmış kimi sanatçıların yapıtlarında görünürlük kazanmaya başlamıştır. Psikanalizin insan cinselliğini haritalama çalışmaları; sanatta cinsel temsillere yavaş yavaş alışılması; Sade ve Masoch'unukilerin yanı sıra Apollinaire, Léautremont gibi yazarların kitaplarının üne kavuşması ve erotik Doğu gravürlerinin Avrupa'da yaygınlaşmasıyla beraber sanatçılar kendilerini daha rahat hissetmiş, önce Alfred Kubin, Otto Greiner, Bruno Schulz, Félicien Rops, daha sonra ise Francis Picabia, Hans Bellmer gibi sanatçılar yapıtlarında son derece cüretkar mazoşist figürasyonlar kullanmışlardır. Mazoşist figürü, 20. yüzyılın ortasından itibaren sanatta bir toplumsal ve politik eleştiri formu olarak geleneğe dönüşmeye başlar. Örneğin 2. Dünya Savaşı sonrasında Viyana Aksiyonistleri, özellikle de Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler mazoşizmi performansları ve resimlerinde, daha çok otoriter rejimin birey üstünde kurduğu baskının sosyopolitik metaforu olarak kullanmışlardır. Mazoşizm, 70'lerde de Vito Acconci, Marina Abramovic, Chris Burden gibi sanatçıların performanslarında politik ve kavramsal bir unsur biçiminde zuhur etmiştir. Mazoşizmin, erotik imge olarak geri dönüşü ise 80'lerde Robert Mapplethorpe (Şekil 1:), Ron Athey, Joel Peter Witkin, Andres Serrano, Tom of Finland ve Bob Flanagan'ın da içinde bulunduğu kuşakla mümkün olmuştur.

Flanagan'ın cinselliğini ve hastalığını detaylı biçimde serimlemesi, mazoşizme ve hastalığa dair birçok klişenin su yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Yaygın klişelere göre, mazoşist kendini sevmez, hatta başkalarının onu sevmesine de tahammülü yoktur. Erotik hazzı, şefkat ve sevgi ekseninde yaşamaktan acizdir. Alacağı haz, maruz kalacağı aşağılanma ve acıyla doğru orantılı olduğu için, acının şeklinden ziyade vahşetin dozuyla ilgilenir. Kendini yok etmeye, intihara meyillidir, ancak buna bir türlü cesaret edememektedir. Mazoşist, aslında şiddet bağımlısı bir tür canavar, gizli

sadisttir, ama başkaları üzerinde şiddet uygulamanın sonuçlarına (toplumsal kınama, kanuni ceza) katlanmaktan ürktüğü için kendi üzerinde acı uygulayarak tatmin olmayı tercih eder. Daimi bir suçluluk duygusundan mustariptir ve özgürlük kavramına yabancısıdır: özgürlük, onun taşıyamayacağı bir yükür.\*

Hastalığa ve hasta bireylere dair klişeler de son derece yıkıcıdır. Morris (2000, 41)'e göre hasta, egosuna hapsolmuş, bilincine güvenilemez bir tutsak değildir, ona bir "hasta rolü" verilir. Bu rol çerçevesinde hasta öznenin, kendi durumunu ancak yardım dilemek ve şikayet aracılığıyla ifade edebileceğine inanılır. Hasta özne üretken ve faydalı olmaktan ya tümüyle yoksundur, ya da ondan son derece kısıtlı ölçüde üretkenlik beklenebilir, dolayısıyla çevresi ve toplum için bir yükür. Kendine dönüklüğü ve bencilliğinden ötürü insanlarla makul düzeyde duygudaşlık kurmayı beceremez: hasta özne, yaşamı sadece ihtiyaçlarının perspektifinden okuyabilir.

Tezin bu bölümünde Bob Flanagan'ın sanatı ve yaşamındaki mazoşizm ve hastalık motifleri incelenirken, yukarıda sıralanan klişeler dikkate alınmıştır. Bölümün sonunda ise bir öz yıkım imgesi olarak sanatçı üzerinde etkili olan intihar olgusuna kısaca değinilmiştir.



Şekil 1 Robert Mapplethorpe, *Brian Ridley and Lyle Heeter*, 1979.

---

\* Mazoşizme dair klişelerle alakalı daha geniş çalışmalar için bakınız: Theodor Reik, "Masochism and Modern Man" ve Richard von Krafft-Ebing, "Psychopathia Sexualis".

## 2.1 ACI VE HAZ REJİMİ

Bob Flanagan'ın hayatı ve sanatındaki acı kavramı, iki bağlamda ele alınmalıdır:

1. Bir mazoşist olarak bedenine uyguladığı ve/ya Rose'a uygulattığı acı.
2. Hastalığının sebebiyet verdiği bedensel ve ruhsal acı.

Acıdan kaçınma bilgisi genlerimizde kodluysen, Flanagan nasıl olup da acı aracılığıyla haz üretebilmiştir? Bu soruyu yanıtlamak için öncelikle mazoşizmin tanımına değinmek gereklidir.

Mazoşistin, en dar anlamıyla acıdan ve aşağılanmadan “zevk aldığı” biçimindeki üstünkörü tanım, mazoşizmden stereotipler üretmek ve mazoşistleri karikatürize etmek için kullanılan yaygın bir argümana dönüşmüştür. Oysa Deleuze'ün de işaret ettiği gibi mazoşist, hazzı acının *içinde* bulunmaz. Eğer acı ve doyumun ardışık ilişkisi gözlemlenirse: “Mazohistin herkes gibi olduğu, hazzını diğerlerinin bulduğu yerde bulunduğu, yalnızca, onda bir ön acının ya da bir cezanın, bir aşağılanmanın, haz almanın kaçınılmaz koşulu olarak iş gördüğü fark edilir” (Deleuze, 2007, 64). Nitekim Flanagan da, acının kendisini hangi durumlarda doyuma ulaştırdığı sorulduğunda “bağlam her şeydir” yanıtını vermiştir (Juno, Vale, 1993, 35). Benzer biçimde Leo Bersani de biyokimyasal açıklamaların genişlemesiyle “atlet sarhoşluğu” ve “endorfin” gibi terimlerin mazoşist kültürde hemen karşılık bulunduğunu tespit etmiştir: bu terminolojik değişim, mazoşistin de herkes gibi haz peşinde olduğunu, hatta biyomedikal eşiği keşfetmek için “daha da fazla” hazzı kovaladığını kanıtlamaktadır (Carlson, [21.01.2009]). O halde her mazoşist gibi Flanagan'ın istediği de, saf haliyle acının kendisi değil, *acının da dahil edildiği bir haz rejimi* kurmaktır.

Flanagan'ın performanslarında sergilediği dayanıklılıkta şaşırtıcı bulunan hususiyet acıyla kurduğu samimi diyalogdur, zira acının kültürel kodları, özgeci acı deneyimlerinde dahi, *negatif* ve *dışlayıcı*dır. Isabelle Brabant (1999, 48), “acıdan kaçmaya programlı bir toplumda, aspirin almadan baş ağrısına katlanan herhangi birinin mazoşist olduğuna kanaat getiren ve yalnızca sporculara ağırbaşlılıkla hastalığa ve acıya dayanma hakkını tanıyan bir toplumda yaşadığımızı” söyler. Flanagan insan hayatından acının arındırılmasının öğütlediği bir kültürde ters istikamete sapsmış ve herkesin kendi acı eşiğini keşfetmesinin gerekliliğini öğütlemiştir. Brabant'ın, acıya direnmenin acıyı arttırdığına dair uyarıda bulunması boşuna değildir: “Acıyı seçin.

Onun kurbanı olmaktansa, onu kabul edin. Bu her şeyi değiştirecektir” (1999, 52). Aynı biçimde Pavese (2009, 138) de “acı çekmemek için acı çekmeyi kabul etmek gerektiği”ni ifade eder. Flanagan’ın yaklaşımı ise, kabulün ötesinde, açıkça bir meydan okumadır: acıya katlanmayı, daha fazla acıya yer açarak başarmıştır. “Acıyı katlanılıp fethedilecek iyi bir şey gibi yerleştiriyorum. Daha azı, yenilgi olurdu” (Flanagan, 2000, 157). Mazoşist değil, ama “Süpermazoşist” işte böyle doğmuştur. Deleuze (2007, 104), mazoşistin “yalnızca görünüşte” ezildiğine, zayıf olduğunu öne süren ben imgesinin altında zaferini ve başkaldırısını kutladığına dikkat çeker. Flanagan’ın mazoşist sıfatıyla yetinmeyip Süpermazoşist (*Supermasochist*) lakabını üstlenmesi, yüksek dozda acıya dayanabiliyor oluşunun ilanı kadar, bu zaferin müstehzi beyanıdır. Nitekim sanatçı, mazoşizminin züppece bir niteliği olduğunu kabul etmiştir: insanlara “ne kadarına katlanabildiği”ni göstermek, hazzın bütünleyici parçasıdır (Juno, Vale, 1993, 43).

Hazı askıya alma ve erteleme, acı ve hazzın mazoşist pratikteki birlikteliğini açıklayan en önemli unsurdur, çünkü katlanma olgusu mazoşizmde en çok, bekleme unsuruyla alakalıdır: “Mazohist, hazzı esas itibarıyla gecikmiş bir şeymiş gibi bekler ve acıya da, hazzın (fiziksel ve ahlaki olarak) gelişini nihayet mümkün kılan bir şartmış gibi bel bağlar” (Deleuze, 2007, 64). Bu saptama, doğumundan itibaren ölümün nefesini ensesinde hissedenden Bob Flanagan’ın yaşam hikayesinin özeti gibidir. Tam da bu bekleyiş Flanagan’ın erotik yaşamındaki mazoşizmi, *hasta* Flanagan’la bağdaştırmamızı mümkün kılar. Flanagan’ın ilk öğrendiği şey, *hiç zamanının* kalmadığı bilgisidir, sanatçı tüm yaşamını bu geçicilik hissine katlanarak geçirmiştir. Sahip olduğu zaman ise, hastalığın sebebiyet verdiği kesintiler ve takvim değişiklikleriyle örselenmiştir. O halde Flanagan ölümlülüğe değilse de, bekleyişin yavanlığına ortalamanın çok üstünde bir bağımsızlık geliştirme fırsatına sahip olmuştur. Bekleyişi zorlu kılan, ölümün *ne zaman* geleceğini bilmemektir.

Sanatçının Sheree Rose’la beraber ürettiği Memento Mori üçlemesinin ilk parçası olan *Video Coffin* (Şekil 2:) başlıklı yerleştirme, bekleyiş motifinin en berrak görülebileceği yapıtlarından biridir. Kırbaç, medikal malzemeler, çivi gibi Flanagan’ın hayatını simgeleyen ikonlarla süslü bir tabutun baş kısmındaki kapak açık bırakılmış ve tabutun bu kısmına çiçeklerle beraber bir video ekranı yerleştirilmiştir. Video ekranında



Şekil 2 Bob Flanagan, *Video Coffin*, 1994.

sanatçının durgun ifadeli yüzünün tekrar eden sekansı oynatılmaktadır. Tabuta yaklaşan izleyici, kapağın iç kısmındaki kumaşa işlenmiş olan şöyle bir metinle karşılaşır: “Bana erken bir ölüm vaadedildi, ama hala buradayım, kırk küsur yıl sonra, hala bekliyorum”. Video ekranına daha yakından bakmak isteyenleri, bir sürpriz beklemektedir: izleyici, tabutun başına geçtiğinde kendi yüzüyle karşılaşır. İzleyicinin yaklaşmasıyla beraber sensör harekete geçer ve Flanagan’ın yüzü, izleyicinin mekana gizlenmiş olan kamera aracılığıyla kayda alınan yüzüyle yer değiştirir. Sanatçının kronik hastalığına rağmen istatistiklerin marjinine yaklaşacak derecede uzun yaşamış olması bir tür mucize gibi algılandığı için, aslında herkes onunla beraber öleceği günü beklemektedir. *Video Coffin*, Rose’un kamçısını bekleyen, hastanede günler, bazen haftalar ve aylar boyunca tedavisinin tamamlanmasını bekleyen ve ölümünü bekleyen Flanagan’ın izleyiciye verdiği alaycı yanıtıdır: sanatçı, ölümünü bekleyişine üzülen izleyicilere, onların da ölümlü olduğunu hatırlatır.

Kaja Silverman (1992, 2000)’a göre mazoşist, libidinal ekonomiyi, yalnızca klasik haz ilkesini değil, bu ilkeyi destekleyen libidinal ve ruhsal istikrarı da askıya alarak alt üst

eder. Libidinal gerilim, hazzın devamlı ertelenmesiyle arttırılır: yani mazoşist için temel haz dayanağı doyuma kısa yoldan ulaşmakla değil, bu gerilimin tekrar edilmesiyle alakalıdır (Silverman, 1992, 200). O halde mazoşizmin zamansallığı gereği, acı, hazzı *önceler*. Mazoşistin hazzı, teninin erojenliğiyle alakalı değildir, söz konusu olan teatral bir düzende ortaya çıkan bir haz fikridir. Bir diğer deyişle erojen bölge zihindir. Bedeni kırbaçlanan, penisinde delikler açan Flanagan bunca acıya nasıl dayanır? Sanatçı beyninin bir köşesinden bir sesin “bunu sakın yapma” diye haykırdığını duyduğunu söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 68). Haz, acının uygulandığı anda değil, sonradan ortaya çıkar:

“Ama şimdi kendime bakarken tahrik oldum, kendi penisim, kığım (cılız kığım) ve sidiğim, bokum ve her neyse. Kendime bakarken sertleştim. İnanabiliyor musunuz? Bay Oto-erotik. Kendime aşık değilim. Ve öyle şahane bir şey falan olduğumu da düşünmüyorum, sadece bedenimi, içerdiği cinsel tarih bakımından görüyorum -bir cinsel harita- ve bu, devam etmemi sağlıyor” (Flanagan, 2000, 60).

Flanagan için bedeni bir kayıt cihazıdır. Tıpkı bedene çizilmiş ve gururla sergilenen dövme gibi yarıklar, izler, delikler, katlanabildiklerinin delilleri olarak sanatçıya haz verir.

Sadizme ve mazoşizme isim veren iki yazar, yani hem Marquis de Sade, hem de Leopold von Sacher-Masoch, acıyı erotik hazlarla yan yana getirdikleri için, sadist ve mazoşistin ideal bir çift olacağına inancı ortaya çıkmıştır. Oysa bu üstünkörü yapılmış bir eşleştirmedir. Genel kanının aksine, sadizmle mazoşizm birbirini tamamlamaktan son derece uzaktır. Öncelikle, sadist, kurbanlarının iradesini parçalamayı ister: teslimiyet, sadistin tahammül edemeyeceği bir şeydir. Kurbanları, ne kadar çok istemedikleri acıya maruz kalırlarsa, sadist o kadar haz üretir. Oysa mazoşist, gönüllü bir kurban olarak, kendi işkencecisini arar ve onunla bir *sözleşme* hazırlar. Acı pratiklerinin şartları bu iradi sözleşmeyle iki tarafın kabulüyle geçerlilik kazanır, bir diğer deyişle, işkenceci, mazoşistin *iş birlikçisi*dir. İkinci olarak; Sade ve Masoch’un romanlarında acı ve *yasa*, sıkı sıkıya bağlı iki kavramdır, ancak iki yazarın yasa ve cezayı tarif ettikleri düzenekler arasında önemli bir yapısal fark vardır. Sade, romanlarında yasanın din, devlet, toplumsal ahlak gibi *kurumlar* aracılığıyla uygulanışını, Masoch ise yasanın kişiler arası rıza ve pazarlıkla, yani *uzlaşım*sal uygulanışını resmetmiştir. Sade, özgürlük tartışmasını toplumdan bireye, yani yukarıdan aşağı doğru, Masoch ise bireyden topluma, yani aşağıdan yukarı doğru yapar. Deleuze (2007, 69) sadizm ile mazoşizm arasındaki birincil farkın, yasanın

kurum ve sözleşme aracılığıyla üretilme ve uygulanma metodolojisinden kaynaklandığına işaret eder. Celeste Olalquiaga da Deleuze'un izinden giderek, sadizmle mazoşizm arasındaki bağlantının aldaticılığına dair uyanık olunması gerektiğine işaret eder, çünkü mazoşist pratiklerde acı fetişize edilirken, sadist pratik, iktidarın sembolik bir yeniden canlandırılmasıdır (Olalquiaga, 1999, 258). Örneğin *Sodom'un 120 Günü*'nde kurumsal iktidar ataerkil cinsiyet hiyerarşisi ve burjuvazinin sınıfsal kudretiyle teatralleştirilir. Buna karşılık *Kürklü Venüs*'ün başkahramanı Severin, aşık olduğu kadın kahraman Wanda'nın uyguladığı acı vesilesiyle kişisel haz üretmeye odaklanmıştır.

Her mazoşist gibi Flanagan da bir yasa bozucudur, çünkü mazoşist, "yasayı ceza süreci olarak algılar" (Deleuze, 2007, 78), bununla beraber cezayı herhangi bir suç işlemeksizin davet ettiği için yasanın uygulanmasının saçmalığını da ortaya çıkarır. Öte yandan Deleuze (2007, 81)'ün şu sorusu akla getirilebilir: yasanın sonucunda bizim köleliğimiz varsa, köleliği en başa koymak gerekmez mi? Flanagan, belki de ilk öğrendiği doğa yasası olan *ölüm*e karşı köleliğini ilan etmiş ve adeta şöyle demiştir: buna dayanamayacağımı düşünüyorsanız, yanılıyorsunuz, daha fazlasına katlanabilirim.

Sanatçının *ölüm yasası*yla hesaplaştığı ilginç bir örnek, Nine Inch Nails'in "Happiness In Slavery"\* adlı parçası için Jon Reiss'in çektiği ve Flanagan'ın rol aldığı 1992 tarihli videodur. *Happiness In Slavery*'de (Şekil 3:), Flanagan'ın yaşam öyküsüne yabancı bir izleyici için hastalıktan eser bulunmaz. Videoda, takım elbiseli Flanagan karanlık bir odaya girer, temsili bir mihrapta mum yakar ve bir çiçek bırakır. Bu esnada Nine Inch Nails'in solisti Trent Reznor da bir kafeste şarkı söylemektedir. Flanagan yavaşça soyunur, giysilerini dikkatlice bir köşeye yerleştirir, ayinsel biçimde yıkanıp temizlendikten sonra aynada kendisinden uzaklaşan yansımasıyla göz göze gelir ve dışçı koltuğunu anımsatan oturma birimine yerleşir. Sanatçının kendini teslim edişiyle beraber koltuk harekete geçer: uçlarında matkaplar, robotik eller ve çeşitli kesici aletlere sahip mekanik kollar, sanatçının bedenini tahrik etmeye, derisini çekiştirip, etinde yaralar açmaya başlar. Şiddetin dozu artarken sanatçının yüzünde kah acıyı, kah hazzı yansıtan ifadeler izlenir, zevk iniltileri çılgınlara karışır. Bedeninden damlayan

---

\* Nine Inch Nails'in bu parçası, Jean Paulhan'ın, Pauline Réage'in romanı "*O'nun Hikayesi*" için yazdığı ön sözle aynı ismi taşımaktadır. Parçanın videosu birçok televizyon kanalı tarafından yasaklanmıştır.



kan ise koltuğun hemen altında çiçek açmış tuhaf bitkiler üzerinde gübre etkisi yaratır gibidir. Organları paramparça edildikten sonra ölen sanatçı, koltuğun etrafında beliren kapakların kapanmasıyla yutulur ve bedeni kıyma makinesinden geçirilip öğütülür: geriye, makinenin parça parça kustuğu organik dokulardan başka bir şey kalmaz. Video, Trent Reznor'un odaya, bir sonraki gönüllü kurban olarak girişiyle sonlanır. Reznor da normalliğinden soyunacak, otantik *ben*'ini ortaya çıkaracak ve vecde uğrayıp ölecektir.



Şekil 3 Jon Reiss, *Happiness In Slavery*, 1992.

Flanagan hastalığının geri dönülemez noktaya yaklaşması durumunda, yanına gerekli ekipmanı alıp çöle gitmeyi ve kastrasyon, kendini asmak gibi en uç fantazilerini gerçekleştirmenin hayalini kurduğunu söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 55). *Happiness In Slavery* videosundaki “mutlu son”, başka bir işkenceci öznenin bulunmaması, yani otoerotik niteliği itibariyle sanatçının çöl fantazisinin teknofilik bir tezahürü gibidir. Kan ve beden artıklarıyla canlanan çiçekler, adeta acıyla serpilip büyüyen hazzın metaforudur.

Carlson ([21.01.2009])’a göre önce romantizm, sonra da modernizm, acı çeken sanatçıyı “kahraman” olarak resmetmiştir. Ancak bu kahramanlık imgesi *başkaları adına* çekilen, özgeci bir acı unsuru içermelidir. İstemli acının kutsal bir misyonla ilişkilendirilmesi, dinler tarihinin bir sonucu gibi görünmektedir.\* Nitekim Rose’la beraber üniversitede yaptığı bir sunumda Flanagan’a “satanizme meyledip etmediği” sorulmuştur (Juno, Vale, 1993, 87). Bu noktada sanatçının, sergilediği acı pratikleriyle kendinden bir kahraman yaratmaya çalıştığı fikrine kapılmak hatalıdır: Flanagan tersine, Süpermazoşist lakabıyla kahraman imgesini alaya almaktadır, çünkü onun mazoşist pratiklerindeki acı, bireysel hazzının itici kuvvetidir.

Flanagan’ın gayrişahsi ve toplumsal fayda bakımından özgeci bir acı deneyimine itirazı, sanatçının Rose’la beraber rol aldığı, endüstriyel müzik grubu Godflesh’in *Crush My Soul* isimli parçası için çekilen video klipte cisimleşmiş gibidir. Sanatçı, tiyatro sahnesini anıştıracak şekilde ışıklandırılmış ve kırmızı kadife perdelerle dekore edilmiş eski bir şapelde, kilise sunağını sembolize eden, siyah örtüyle kaplı bir masada oturmuştur. Sanatçının çıplak bedeni, tıpkı İsa Peygamber gibi, yalnızca cinsel organını kapatacak şekilde basenlerinden düğümlemiş bir beyaz kumaş parçasıyla örtülmüştür. Sheree Rose’un şapele girişiyle beraber Flanagan sunağa uzanır. Rose, Flanagan’ın ayak bileklerine geçirdiği kemerlere bir vinçin kancasını takar ve sanatçıyı baş aşağı asılı duracak şekilde şapelin tavanına doğru yükseltir. İsa’nın çarmıha gerilişinin parodisi olarak okunabilecek bu performans, sonunda herkesten para toplanan gerçek bir kilise ayini ile, vaaz veren bir rahibin görüntüleri, bir horoz dövüşünden kesitler ve deli gömleği gibi sembollerle kesiştirilir. Video, kilisenin ürettiği toplumsal baskı ve saldırganca hisler ile istismarcılığa dair imada bulunmaktadır. Flanagan ve Rose’un bu klipte yer almış olmaları Hıristiyanlık özelinde örgütlü dinlere karşı aldıkları eleştirel mesafenin kanıtlarından biridir. Bu bakımdan Flanagan’ın cezalandırılma talebinin, Katolik kültürde zihinlere kodlanan ebedi suçlulukla gerekçelendirilemeyeceği açıktır, nitekim Rose tarafından gerçekleştirilen her ceza uygulamasının gözle görülür erotik bir boyutu vardır. O halde ceza, Deleuze (2007, 90)’ün de belirttiği üzere, Flanagan için bir fetiş unsuru olarak

---

\* İstemli acı ve “gönüllü kurbanlar” hakkında detaylı bir çalışma için bakınız: Rene Girard, “*Şiddet ve Kutsal*”, 2003.

“suçluluğu ve onunla beraber ortaya çıkan tedirginliği dağıtıp, cinsel bir hazzın imkanını doğurmaktadır”.

Yüce bir amaca yönelik olmadığına göre, bedeninde uyguladığı acılar sebebiyle Flanagan’ı “insanlıktan çıkmış” bir varlık olarak yaftalamak insan-merkezci (*anthropocentrism*) perspektiften rahatça varılabilecek bir ahlaki yargı gibi görünür. Ne de olsa, “şehitlik bağışlanmanın bir aracıdır” (Alvarez, 1999, 74) ve Flanagan şehit (*martyr*) olmakla ilgilenmediği gibi, bağışlanmak gibi bir talepte de bulunmaz.\* Deleuze, Bacon’ın resimlerindeki et motifini incelerken “etin, insan ve hayvanın ortak bölgesi, ayırt edilemedikleri bölge” olduğu yönünde önermede bulunmuştur. Bu argüman, “insanlıktan çıkmışlık” yargısına itiraz etmek için yeterlidir, zira “acı çeken her insan bir parça ettir”. Deleuze (2005, 17-18), K. P. Moritz’in romanı üzerinden, acının, *insanla hayvan arasındaki fark* ya da benzeşliğin ötesinde, hayvanla insan arasında düğüm atan bir tür “derin kimlik” yarattığını söyler: acı çeken insan hayvandır, acı çeken hayvan insandır. Flanagan bir anlamda tıpkı *O’nun Öyküsü*’nde olduğu gibi “nesne olmanın mükemmelliğine ulaşmak” üzere yola çıkmıştır (Sontag, 2001, 36). Nitekim O, hikayenin sonunda bir baykuş kostümünün içinde tükenmiş, dilsizleşmiş, sakatlanmış ve insanlıktan çıkmış, yani ütopyasına ulaşmıştır. Et, acı bakımından ortaklaştığımız alan olduğu ölçüde, haz açısından da hayvanla ortak alanımızdır: cinselliğin “hayvani” iç güdülerden biri olarak formüle edilmesi rastlantı değildir. Hayvan-oluş, aynı zamanda bir özgürleşme alanı teşkil eder. Bataille’a göre:

“Etimiz, uygunluk yasasına karşı çıkan aşırılığımızdır. İnsan eti Hristiyan yaşağına kafayı takmış kişilerin düşmanıdır. Ama eğer zannettiğim gibi, zaman ve yere göre değişen şekillerde, cinsel özgürlüğe karşı global ve belirtisiz bir yasak varsa, insan eti bu korkutucu özgürlüğe dönüşün bir ifadesidir” (Bataille, 1993, 100).

Kauffman (1998, 34) Flanagan’ın, ölüm romantizmini ve acı çekmenin asaletini dağıttığını boşuna söylememiştir.

Sontag (2001, 42), Bataille’ın perspektifinden bakıldığında müstehcen deneyimde acının yeniden canlandırıldığı ve erotik deneyimin aşırılığıyla acıya karşı zafer kazanılıp yeni yaşamsal enerjiler kazanıldığını söyler. Nitekim Bataille erotik hazzın son evresini “küçük ölüm” biçiminde tarif etmiştir:

---

\* Sanatçı, penisinin ereksiyon halinde görüldüğü nadir birkaç fotoğraftan birinin altına “He is risen” (*O yükseldi*) yazarak İsa’ya atıfta bulunmuştur. Tek başına bu jest dahi, Flanagan’ın Hristiyanlık’ı ciddiye almadığının ibaresidir.

“Hayvanın, bazen şehvet duygusu azgınlaşan maymunun erotizmi bilmediği de bir gerçektir. Tam da ölümün bilgisinden yoksun olduğu ölçüde erotizmi bilmemektedir. Aksine, insan olduğumuz ve ölümün karanlık perspektifi içinde yaşadığımız ölçüde erotizmin azgın şiddetini, umutsuz şiddetini biliyoruz” (Bataille, 1997, 18).

Keza Flanagan da kimi şaman kültürlerdeki acı tecrübelerinin kişileri “büyük ölüm”e hazırlayan “küçük ölüm”ler biçiminde işlediğini, S&M’in de benzer yollarla gerilimi boşaltabildiğini söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 55).

Flanagan CF\* hastası olmasaydı, acaba mazoşist olur muydu? Muhtemelen bunun cevabını kendisi dahi veremezdi, hatta vermekten de kaçınmıştır. Sanatçının birçok performansında okuduğu ve 1992 yılında Santa Monica Museum of Art’ta açtığı “Visiting Hours” başlıklı büyük kişisel sergide, müzenin girişinden başlayıp tüm yerleştirmeyi çevreleyecek şekilde mekanın duvarlarına yayılan “Why” adlı şiiri, izleyicilerin “niçin” sorusuna net bir cevap vermeyi reddettiğinin kanıdır:

“Çünkü iyi hissettiriyor; çünkü erekte olmamı sağlıyor; çünkü boşalmamı sağlıyor; çünkü hastayım; çünkü çok fazla hastalık vardı; çünkü HASTALIĞI SİKTİR ET diyorum; çünkü dikkat çekmekten hoşlanıyorum; çünkü çokça tek başıma kaldım; çünkü çocuklar okula giderken beni döverdi; çünkü rahibeler tarafından aşağılandım; İsa ve çarmıha gerilişi yüzünden [...] ; kovboylar ve kızilderililer yüzünden; Houdini yüzünden; kuzenim Cliff yüzünden [...]; genlerim yüzünden; annem ve babam yüzünden; doktorlar ve hemşireler yüzünden; çünkü kendime zarar vermemem için beni kundağa bağlıyorlardı; çünkü düşünmek için zamanım vardı; çünkü penisimi tutmak için zamanım vardı; çünkü berbat mide ağrılarım vardı ve penisimi tutmak daha iyi hissetmemi sağlıyordu; çünkü ölecekmişim gibi hissediyordum; çünkü mağlup edilemez hissettiriyordu; çünkü muzaffer hissettiriyordu; çünkü Katolik'im; çünkü Lent'i hala seviyorum ve penisimi hala seviyorum ve her şeye rağmen suçluluk hissetmiyorum; çünkü annem ve babam NE OLMAK İSTİYORSAN OL dedi ve bu, benim olmak istediğim şey; çünkü ben koca bir bebekten başka bir şey değilim ve bu yolla sonsuza kadar bir anne istediğimi, hatta acımasız, özellikle acımasız bir anne istediğimi söylemeye çalışıyorum [...] ; annelik yüzünden; Amazonlar yüzünden; Tanrıça yüzünden; ay dede yüzünden; çünkü doğamda var; çünkü bu doğaya aykırı; çünkü bu iğrenç; çünkü bu eğlenceli; çünkü bu normal olan her şeyin (artık normal her ne ise) yüzüne çarpıyor; çünkü ben normal değilim [...] ; çünkü annem ve babam ıstırap çektiğim zaman beni daha da çok sevdiler; çünkü ıstırap dolu bir dünyada doğdum; çünkü teslimiyet tatlıdır [...] ; çünkü beyindeki endorfinler doğal eroin gibidir [...] ; çünkü bu cesaret ister; çünkü bununla gurur duyuyorum; çünkü dağlara turmanamam; çünkü berbat bir sporcuyum; çünkü ACI YOKSA ZEVK DE YOK [...] ; çünkü HER ZAMAN SEVDİĞİNİZİN CANINI YAKARSINIZ” (Juno, Vale, 1993, 64-65).

McRuer (2006, 185), Flanagan’ın bu şiiri vesilesiyle hep yeni cevaplarla karşımıza çıkmaya devam edeceğini söylemiştir. “Why”, Flanagan’ın özgürlük manifestosudur: doktorlara, ailesine, arkadaşlarına, izleyicilere, psikanalistlere, din adamlarına, polise ve onu müdafaa etmeye, suçlamaya, analiz etmeye çalışan ve çalışacak olan herkese

---

\* CF: Cystic Fibrosis

*olancılığı* savunur: Flanagan, her ne ise odur, olduğu şeyden ötürü suçlu hissetmemektedir. Kendi tabiatı, seçimleri ve yaşadıklarının bir ürünüdür, ne suçlanmayı, ne de tamir edilip düzeltilmeyi ister. Tek bilebileceğimiz şudur ki, sanatçı, ne S&M yoluyla CF'in üstesinden gelmiştir, ne de S&M pratikleri yalnızca Flanagan'ın CF hastası olmasıyla gerekçelendirilebilir. O halde Flanagan'ın hastalık tecrübesini ve mazoşizmini, özgül fiziki ve duygusal dinamiklere sahip, iç içe geçmiş iki acı ve haz hikayesi biçiminde okumak gereklidir.

## 2.2 HASTALIK VE SAKATLIK

Susan Sontag, "Metafor Olarak Hastalık" başlıklı denemesinde antik çağlardan günümüze, edebiyat, tarih, siyaset gibi alanlarda, çeşitli hastalıklara ve bu hastalıkları taşıyan bireylere yüklenen anlamları incelemiştir. Hastalığı anlamlandırma geleneği sonucunda, çoğu kötücül olmak üzere, sayısız metafor ortaya çıkmıştır. Sontag'ın vardığı sonuç kabaca; hastalığın biyolojik bir süreç olduğu, ruhsal ve zihinsel tezahürlerininse kültürel olarak üretildiği ve bu tezahürlerin çoğunlukla hastaların aleyhine işlediğidir. Sontag, veba, cüzzam, kanser, AIDS gibi hastalıklar üzerinden inşa edilen korku kültürü; fiziksel kaynakları görmezden gelip, efsaneler yaymak suretiyle hastalıkları mistifikasyona boğan bağnazlık; hastaları ümitsizliğe sürükleyen, baskı altına alan ve hatta bireyleri hastalıklarından dolayı *suçlu* çıkaran zihniyet hakkındaki eleştirilerinde şüphesiz haklıdır. Aynı biçimde Morris (2000, 159) de, antik stereotiplerin, sakatlığı ve deformasyonları suç, art niyet ve kötülükle ilişkilendirdiğini tespit eder. Hastalığa ve sakatlığa dair benzer stereotipler çağdaş görsel kültürde de zuhur eder. Örneğin Süpermen, fiziki yetileri aşırı gelişmiş, hastalanmayan ve neredeyse hiçbir biçimde zarar görmeyen ideal bir bedene sahipken, düşmanları sakat, fiziki deformasyonlara sahip, canavarsı ve kötü figürasyonlardır (Sandahl, [15.08.2009]). Hastalık metaforları, kitle katliamlarının önünü açacak kadar tehlikeli boyutlara dahi varabilir. Örneğin öjenik teori\*, hastalık metaforlarıyla inşa edilebilecek en uç örneklerden biridir. Alman toplumunun "hastalandığı"ni iddia eden ve "tedavi" yöntemi olarak Holokaust'u seçen Nazi rejimi, çağımızın en dehşet verici soykırımlarından birini uygularken *öjeni* retoriğine başvurmuştur. Nazi rejimi

---

\* Sakat ve hasta insanları ortadan kaldırılıp, yalnızca "sağlıklı" bireylerden oluşan bir toplum yaratmayı ön gören kuram.

döneminde Almanya’da milyonlarca Yahudi, Çingene ve Afro-Avrupalı’nın yanında, on binlerce sakat, akıl hastası, doğuştan kör ve kalıtsal hastalıklara sahip insanla beraber, rejimin hasta olarak nitelendirdiği binlerce eşcinsel katledilmiştir (<http://en.wikipedia.org/wiki/Eugenics>).

Sontag (2005b, 63), hastalığa dair anlatıların iki hipoteze dayanarak genişlediğini söyler:

1. Hastalık, toplumsal sapmalardan ve bizatihi bireyin suçlarından kaynaklanır.
2. Her hastalık psikolojik düzeyde ele alınabilir.

Yazara göre bu iki hipotez birbirini tamamlar; hastanın rahatsızlığına kendi kendisinin sebebiyet verdiği, yani hastalığını hakettiği ve hastanın iyileşmesinin kendi irade gücüne bağlı olduğu sonucuna varılabilir (Sontag, 2005b, 61). Sontag’ın birinci hipotezde itiraz ettiği unsur, hastaya yüklenen haksız sorumlulukların tetiklediği hurafelerdir. Öte yandan, yazarın ikinci hipoteze itirazından hareketle, metaforlar ve anlatılar aracılığıyla mağdur edilen hastaları savunmak adına geliştirdiği pozitivist ama insancıl yaklaşım, hastalık deneyiminin zihinsel ve duygusal bileşenlerini gözden kaçırma riskini taşımaktadır. Yazar bir anlamda, bireylerin kendi hastalık anlatılarını kurmalarını da reddetmeye meyillidir. Sontag’ın yaklaşımı Batı Tıbbı’nın bir devamı gibidir: hastalığı yalnızca biyolojik süreçlere indirgemeyi benimseyen Batı Tıbbı, hasta bireylere dair perspektifini beden ve ruh ikiliğine dayanarak kurar. Bu sebeple, bireye özgü hastalık anlatıları hem tıp sektöründe, hem de hastaların sosyal çevrelerinde ihmal edilebilmektedir. O halde öncelikle hastalık kavramına değinmekte fayda vardır.

İlk olarak, hastalık tecrübesinin yalnızca biyolojik bir süreç olmadığını altı çizilmelidir. David Morris (2000, 5) hastalığın, mikrop, toksin madde ya da bir organın işlev bozukluğu sonucunda ortaya çıksa dahi, akışkan, öznel ve enigmatik bir işlem olduğunu ve duygusal parametreler, iklim değişikliği gibi medikal olmayan birçok farklı fenomenin etkisi sonucunda, *bizimle beraber değiştiğini* söyler. Doktor, sigorta görevlisi, hasta yakınları ve bizzat hasta, kendi perspektiflerinden hastalığın farklı yönlerini gözlemler (Morris, 2000, 5). Bir diğer deyişle, hastalık, nesnel olduğu ölçüde, *öznel* bir deneyimdir. İkinci olarak, sağlık, hastalık taşımama durumu değildir. Hastalıkla sağlık arasında kurulan bu düalizm bizi, tarihin basitçe iyi ve kötünün

arasındaki savaşın tarihi olduğu yönündeki dar perspektif kadar aydınlatabilir. Sağlık, kişinin yaşama ne kadar ve hangi biçimde angaje olduğuyla alakalıdır (Morris, 2000, 242). Yani hasta ve sağlıklı olma halleri, birbirinin *zıddı değildirler*.

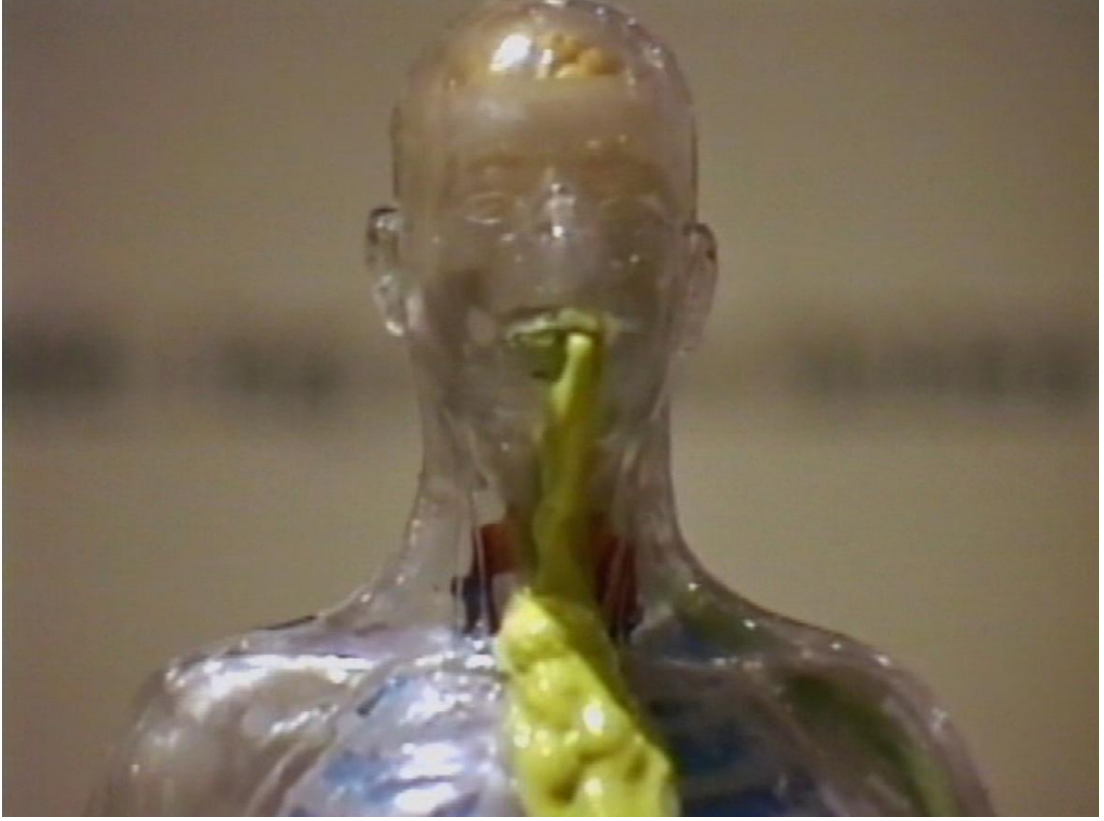
Morris (2000, 52) hastalığın, bir insan ya da dönem hakkında, sağlıktan daha fazlasını anlattığını, çünkü hastalık sayesinde organların *sessizliğinin bozulduğunu* iddia eder. Keza Rolando Perez de, Deleuze ve Guattari'nin "arzu makinelerinin yalnızca düzgün işlemedikleri sürece çalışıp ürün verdikleri" saptamasından yola çıkarak, benzer bir yaşamsallık ve arzu politikası anlayışını öne sürmüştür: "Ve arzu-makineleri yavaşlayarak, bozularak, yeniden başlayarak, öksürerek, sıçarak, düzüşerek, işeyerek vb. çalışır" (Perez, 2008, 48). Bu bağlamda Flanagan, hastalığı bir beden dili ve ifade biçimi olarak kullanmanın ötesinde, bir hasta kimliği kurmuştur: "CF hastası olmasaydım, kim olurduym, bilmiyorum" (Juno, Vale, 1993, 80). Sanatçı, toplumun onun adına bir hastalık anlatısı kurmasına ve hastalığından metaforlar üretmesine müsaade etmemiştir: Flanagan'ın sanatı aynı zamanda onun *hastalık anlatısıdır*. Sanatçının *Visiting Hours* sergisinde gösterdiği ve Andrea Juno ile Vivian Vale'in hazırladığı "*Bob Flanagan: Supermasochist*" (1993) kitabının kapağında da kullanılan fotoğrafı, hasta kimliğinin ironik ve cüretkar bir ilan gibidir. Masmavi ve bulutlu bir gök yüzünde süzülür gibi görünen Flanagan, hasta önlüğünü bir süper kahramanın pelerini gibi giymiş, penisine ve testislerine ağırlık bağlamış, ağzına oksijen maskesi ve boynuna köpek tasmayla beraber bir stetoskop takmış, eldivenli elleri belinde, mağrur ve kendinden emin ifadeyle poz vermiştir. Sanatçının bir hasta olarak kimlik politikası, bu tuhaf ve gülünç ama bir o kadar da ciddi portresinde cisimleşir, Flanagan'ın hastalık anlatısında CF ve S&M ayrıştırılmaz bir bütündür.

David Morris (2000, 44) Anatole Broyard'ın günlüğündeki arzu sıçramasının önemine dikkat çeker: Broyard günlüğüne, kanser teşhisi konduktan sonra step dansı dersleri almaya başladığını, çünkü "bunun hep yapmak istediği bir şey olduğu"nu yazmıştır. Broyard, ne kadar tuhaf görünse de, tıpkı Flanagan gibi, hastalığın *özgürleştirici etkisinden* faydalanarak kendi hastalık anlatısını kurmuştur: kendini ve bedenini inkar etmeyi reddeder, arzusunu kucaklar (Morris, 2000, 44). Broyard, tehlikeli bir hastalığın, insanı adrenaline doldurduğu ve son derece zeki hissettirdiğini ifade ederken, Flanagan'a benzer bir profil çizer: Broyard'a göre, hasta bir insanın en iyi ilacı arzudur (Morris, 2000, 46). Broyard gibi, Flanagan'ın kendiliği de ölümcül hastalığı sayesinde büzüşmek yerine genişlemiştir: "Ömrünüz boyunca deliliğinizi

baskılamaya çalışırsınız, ama bir kez hastalığa yakalandınız mı, deliliğinizin tüm cafcıflı renklerle dışarı fışkırmasına izin verirsiniz” (Morris, 2000, 48). Burada, Cioran’ın hastalığa yaklaşımıyla benzeşen bir ton vardır. Cioran, mistiklerin ele geçirdikleri yaşamsallığı, hastalığın üstlerinde yarattığı “arı iğnesi gibi etkisi”ne, “aşırılık etkeni”ne bağlıyordu: “Bize önerdikleri şey nedir? Dengesizliğin, sapkınılığın erdemleri. Acının her türüne atırlar, töre dışı olan her şey büyülemiştir onları” (Cioran, 2002, 145). Flanagan, Broyard’ın hastalık anlatısına benzer biçimde, hastalığını bir kişisel özgürleşme hikayesi olarak yeniden yazmış ve hastalığı ile erotik arzuları arasında koparılamaz düğümler atmıştır.

Kendini tedaviye adanmış bir *profesyonel hasta* gibi davranması beklenen Flanagan’ın, hastalıkla cebelleşen bedenine yeni acılar ve mahrumiyetler yüklemesi, onun mazoşizmini iki misli “sapkın” kılar, zira hasta beden zaten bir yanıyla sapkın bedendir. Örneğin, Linda McDowell (1999, 60) kireçlenme ya da multipl skleroz gibi kronik hastalıklardan mustarip kadınların bedenlerinin, “sapkın” bedenler olarak temsil edildiklerine dikkat çeker. Toplumsal vicdan ezberleri gereğince, bu hastalara “direnme” şansı belli ölçülerde verilir, ancak bu direnişin başarı kıstası iş yerinde “görünmez sakatlıklarına rağmen” (*invisible disabilities*) engelsiz performansı (*able performance*) sürdürebilmeleridir (McDowell, 1999, 62). Bir diğer deyişle, kronik hastalıkların *gizlenebilmesi*, erdemli bir davranış varsayılır. Flanagan ise hastalığını örtmek, unutturmak yerine, aksine, alabildiğine görünür kılmaya çalışır. Bu bakımdan, sanatçının *Visiting Hours*’ta sergilediği “*The Visible Man*” (şekil 4:) isimli heykeli son derece manidardır. Flanagan, okul öğrencilerinin biyoloji dersinde iç organların bedendeki yerlerini öğrenmeleri için tasarlanmış şeffaf ve minyatür erkek heykelini, içine yerleştirdiği mekanizmayla dönüşüme uğratmıştır: bu nötr beden ağzından yeşil, anüsünden koyu kahverengi ve penisinden koyu beyaz sıvılar akmaktadır. “Görünmez adam” öksürerek, dışkılarak ve boşalarak görünür olur. Minik bir otoportre sayılabilecek bu heykelle Flanagan izleyiciye adeta şunu söyler: “Bana bakın, ben buyum, *hastayım*. Balgam, dışkı ve meni üretiyorum. Beni görmek istiyorsanız, hastalığımı görmezden gelemezsiniz”.





Şekil 4 Bob Flanagan, *The Visible Man*, 1992.

Morris (2000, 67)'e göre post-modern yaklaşım çerçevesinde, hastalık, *parçalara ayrılmak*; tedavi ve iyileşme süreci ise *yeniden bütünlenme* olarak algılanır. Morris'in bu saptaması Flanagan'ın *Bob Flanagan's Sick* başlıklı sergide gösterdiği *Scaffold* (1991) isimli video yerleştirmesinde zuhur etmiş gibidir. Büyük bir X formu oluşturacak şekilde yerleştirilmiş olan altı video monitörde, sanatçının başı, gövdesi, penisi ile elleri ve ayakları üzerinde uygulanan çeşitli işlemlerin kayıtları akar: ciğerlerinin rahatlaması için göğsüne ufak darbelerle masaj yapılırken, ayakları gıdıklanır, penisine delik açılıp halka takılırken, yüzü tokatlanır. S&M pratikleriyle tedavi işlemlerinin birbirine karıştığı bu görsel kaos bize şunu hatırlatır: acı, Flanagan'ın hem kurtulmaya çalıştığı şey, hem de bizzat şifasıdır.

Peki, hastalığın sebep olduğu acıyı nasıl okumalıyız? Thyrza Goodeve (1999, 230) fiziksel ve duygusal acı ayrımının Batı Kültürü'nün bir buluşu olduğuna dikkat çekmiştir. Keza Amelia Jones (1998, 229) da, psikanalizin dahi beden ve ruhu iki ayrı varlık ve birim olarak ele aldığı halde, özellikle acı deneyiminin, fiziki ve ruhsal ego, ya da id, ego ve süper-ego arasında gözetilen sınırları bulanıklaştırdığı kabulüyle

hareket ettiğini söylemiştir. Patoloji temelli klasik Batı Tıbbı'nın birçok kronik acı hastasına "sapasaglam" teşhisi koyması rastlantı değildir (Wall ve diğ.,1999, 16). Hastalığı sebebiyle bedeninin çeşitli bölgelerinde korkunç acılara katlanan Flanagan dahi, hayatının son senesinde yazdığı günlüğü *Pain Journal*'da, doktorların ısrarla sağlığının iyi durumda olduğunu söylemelerinden şikayet eder, ama kendini bunca acının gerçek olup olmadığını sormaktan da alamaz: "Bazen tüm bir günü, haftayı gerçekte ne kadar hasta olduğumu sorarak geçiriyorum. Abartıyor ya da rol mü yapıyorum? Kendi kendimi çıldırıtıyorum. Ama ölüyorum, öyle değil mi? Acı çekiyorum, öyle değil mi?" (Flanagan, 2000, 156). Morris (2000, 131)'e göre bazı acıların "yalnızca zihinsel" ya da "gerçek dışı" şeklinde yaftalanması hatalı bir önermedir, çünkü acının biyolojik dayanağı, hafıza, duygulanım ve bilinçle iş birliği halindedir. Flanagan'ın hastalığının geçici olmadığı gerçeğiyle yaşamak zorunda kalması, sürekli duygusal acıya sebebiyet vermiştir: bir başka deyişle, Flanagan'ın duygusal ve fiziksel ıstırapı ayrıştırılmaz bir bütün teşkil eder. Öte yandan Goodeve (1999, 230)'e göre "acı, korkunç bir his olmakla beraber, iyi bir şeydir, çünkü bedenimizde tamir edilebilecek ve tamir edilmesi gereken bir şey olduğunu anlamamızı sağlar." Bu önerme doğrultusunda, Flanagan'ın mazoşist pratiklerinde bedenine uyguladığı acının *geçiciliği ve tamir edilebilirliğinden* duyduğu hazzın daha rahat anlaşılması mümkündür, zira hastalık geçici değildir ve bir tedavisi de yoktur, oysa S&M pratiğinin sonunda mazoşist rahata kavuşacaktır. Sanatçı, formülünü şöyle açıklar: "[...], yalnızca hayatta kalmak için değil, aynı zamanda inatçı illetime boyun eğdirmek için verdiğim hiç bitmeyen bir mücadelede, hastalığa karşı hastalıkla savaşmayı öğrendim" (Juno, Vale, 1993, 3). Amelia Jones (1998, 230), Flanagan'ın, etini deşerek ya da Rose'a deştirerek, hastalığın sebebiyet verdiği ve ruhsal olanla fiziki olan arasındaki ayrımı bulanıklaştıran acıyı, daha az muğlak olan fiziksel acıya indirgediğini söylerken son derece yerinde bir saptama yapmıştır. Nitekim sanatçı, sağlık durumu kötüye gittikçe ve ölüme yaklaştığı hissi arttıkça, mazoşist pratiklerden de uzaklaşmıştır:

"Komik: acıyı bir başka zihin durumuna geçmek için *kullanmaktan* bahsedirdim: *acı denen uyuşturucuyla bir uçurtma gibi yüksektedim*. Uçurtma rüzgardan nasibini aldı, hepsi bu. Bir yanım hala mazoşist, ama nefes darlığıyla baş edemiyorum, baş ediyorum ama bunu becerebilmek, çok yavaş hareket etmem, hareketsiz oturmam ve tam anlamıyla hiçbir şey yapmamam anlamına geliyor" (Flanagan, 2000, 122).

Sheree Rose (Takemoto, 2009, 105)'a göre, hastalık üzerine çalışmak, zamanı yavaşlatmıştır, ancak yine de ölümün ne zaman ve ne şekilde geleceğini bilmemekten kaynaklanan acı bakidir. Morris (2000, 16) ölüm kaygılarımızın ölüm gerçeğinden, tıbbın bizi hayatta tutma tekniklerine doğru kaydığını öne sürerken, Flanagan'ın ölüm biçimiyle alakalı sonu gelmez sorularının ve kaygısının kökenine ışık tutar.

Yine de Flanagan'ın, hastalığının sebep olduğu acı ile yoksunluğu fetişize ettiği ve *arzu kaynağı olarak da* kullandığı gerçeği akılda tutulmalıdır. Kısıtlama, Flanagan'ın en önemli itici güçlerinden biridir: kısıtlamalara katlanmak, ona oynadığı oyuna karşılık kaderi mat etmek üzere geliştirdiği yapay bir sistem gibi işler (Juno, Vale, 1993, 33). *Visiting Hours* sergisinde, müzenin ortasına gerçek bir hastane odası kurulmuş, Flanagan serginin açık olduğu günler seyircileri karşılamak üzere bu odadaki yatağında hazır bulunmuştur. Sanatçı belli aralıklarla, ayak bileklerinden bağlı olduğu bir vinç aracılığıyla tavana doğru yükselir ve bir süre sonra yeniden yatağına iner. Flanagan'ın, canı istediği zaman bir düğmeye basmak suretiyle havada asılı kalmak yerine, kendi iradesi dışında çalışan bu mekanizmayı tercih etmiş olması, kaderle oynadığı oyunun bir sembolü gibidir: sanatçı, mazoşist pratikleri aracılığıyla, fiziki engellilik halinin bir ayna imgesini yaratarak kendine haz alanı açar\*, "*amor fati*" adeta onun gizli sloganıdır. "Tanrım, bana değiştirebileceğim şeyleri değiştirebilmek, değiştiremeyeceğim şeyleri kabul etmek ve bu ikisi arasındaki farkı anlamayı öğrenmek için güç ver". Flanagan bunun en sevdiği dualardan biri olduğunu ve yaşam biçimini yansıttığını söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 56). Sanatçı, hastalığına meydan okumamış, onu, kurduğu acı ve haz rejiminde göğüslemiştir. Keza Cesare Pavese (2009, 323) boşuna "insanların acı çekmekten değil, onları egemenliği altına alan, onlara bu acıyı çektiren güçten yakındığı" saptamasını yapmamıştır. Flanagan'ın da, onu egemenliği altına alan güç, yani hastalığı üzerinde kontrolü yoktur, ama S&M pratiği ona yeni bir kontrol alanı açmıştır (Juno, Vale, 1993, 11). Flanagan'ın hem performanslarında, hem de mahrem yaşamında, bağlanmaya (*bondage*) dair tutkusu tam da bu argüman ışığında daha rahat anlaşılabilir. Ankastre edilmek, onun için çaresizlik anlamına gelmez, çünkü "başka güçlerin mahkumu olarak bağlanmayı

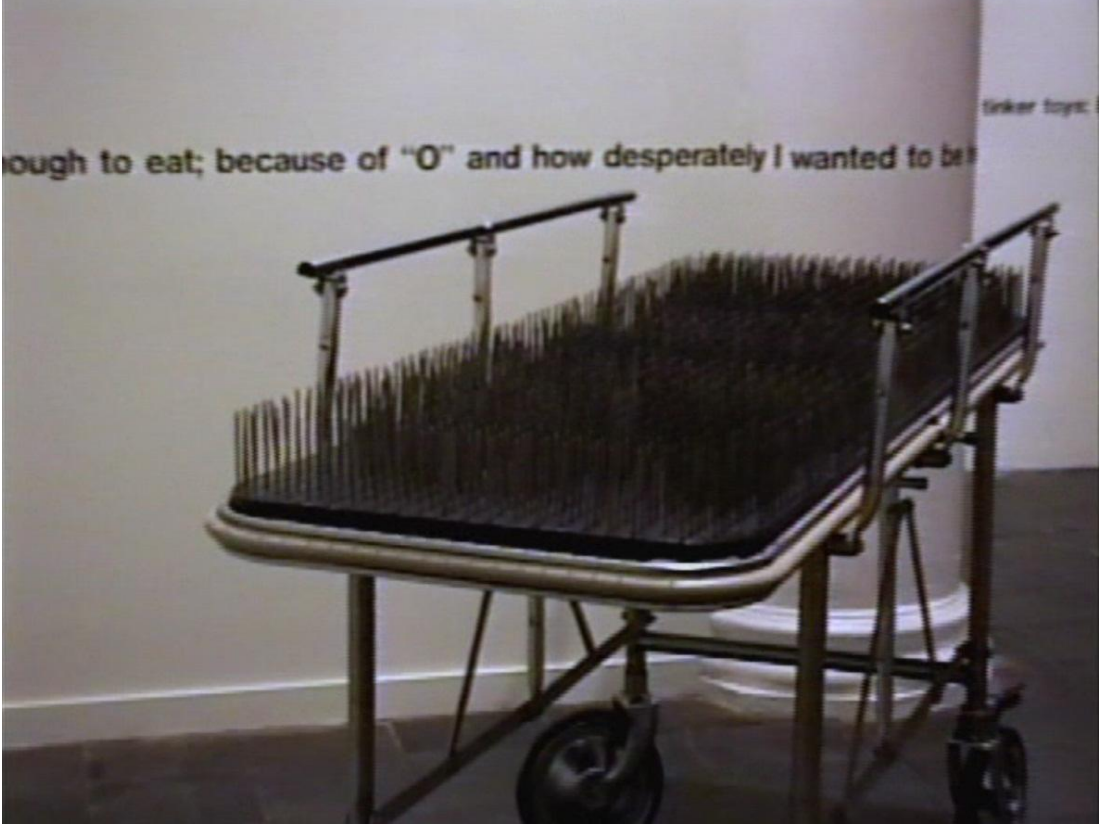
---

\* Kısıtlama ve haz arasındaki ilişkinin sanatsal yaratıcılık bağlamında ele alındığı ilginç bir örnek, Lars Von Trier'in yönetmenliğini yaptığı 2003 tarihli "*The Five Obstructions*" filmidir. Trier ile kendi filmi farklı "yasaklarla" yeniden yorumlayıp çekmesi gereken ikinci yönetmen arasındaki sözleşme, mazoşist kontratı çağırıştırır.

cinselleştirme”yi öğrenmiştir (Juno, Vale, 1993, 36). Bedeninin sınırlarını ne kadar zorlarsa zorlasınlar, Flanagan’ın erotik oyunlarının ve performanslarının, üstesinden gelebileceği güçlükler içerdiği akılda tutulmalıdır. Tam da bu sebeple hastalığın ve gördüğü tedavinin yan etkilerinin yol açtığı acıların aksine, sanatçının S&M pratikleri “karanlık” değildir. Nitekim Flanagan, hastalıkla alay etmekte zorlandığını, ama S&M pratiklerinde sonuna kadar eğlendiğini ve hastalık yüzünden ölmektense, bir S&M oyunu esnasında ölmeyi yeğleyeceğini belirtmiştir (Juno, Vale, 1993, 75).

Bu noktada Flanagan’ın, ilaçlara bağımlı yaşamak zorunda oluşu, sürekli nefes darlığı ve CF’in neden olduğu diğer kalıcı fiziki yetersizliklerinden ötürü, sadece hasta değil, *engelli* statüsüne de sahip olduğu hatırlanmalıdır. Genelgeçer toplumsal idrak, hasta öznenin öncelikli olarak tedavisiyle meşgul olması gerektiği, sakat öznenin de bir trajedi içinde debelendiği yönündedir. Peki, libidosu bu denli yüksek ve cinsel arzularını gerçekleştirmek için bu kadar ihtiraslı bir örnek olan Flanagan’ı nereye yerleştirmeliyiz? Kauffman (1998, 33) sanatçının, cinsellik ve ölüm gibi iki tabuyu ihlal ederken, izleyiciyi, hasta ve sakat bedenlerin cinselliği gibi, üstünde durulmayan bir mevzuyu düşünmeye zorladığını ifade eder. Her şeyden önce sakatlar, zevk üretebilen değil, *zevk emen* varlıklar olarak sınıflandırılır (Sandahl, [15.08.2009]), ne de olsa, acı çeken kişiye, kültürel olarak üretilmiş ve dayatılmış bir “işlevsiz birey” rolü biçilir (Morris, 2000, 122). Flanagan bu stereotipi alt üst eder: bir hasta ve sakat olarak cinselliğini sahiplenerek tüketimden üretime geçmiştir. Olalquiaga (1999, 266)’ya göre post-modern acı pratikleri, yoksunlukları (bedensel, duygusal) ve kısıtlamaları (otoriter ve teknolojik kodlar) yoğunlaştırıp kurumsal öğelerinin ötesinde performatif deneyimlere dönüştürürler ki, bu formülasyon, tam da Flanagan’ın sakatlığını ve hastalığını sanatında kullanım biçimine tekabül eder. “Engel” kavramı, Flanagan’ın mazoşizmi özelinde tersinden okunmalıdır, çünkü hastalığı ve engelliliği Flanagan’ın cinsel hazzını arttıran tahrik unsurlarıdır. Sandahl ([15.08.2009])’ın da söylediği gibi, sanatçı medikal pratiklerdeki örtük S&M enerjisini ortaya çıkarır. *Pain Journal*’da sanatçının kullandığı ve yan etkilerinden şikayet ettiği ilaçların isimleri, mitolojik tanrı isimlerine dönüşür: “Saint” Vicodin, “Lord” Demerol, “Leydi” Cephtazidime (Flanagan, 2000, 67). Mazoşist motif, sanatçının hastalık-sakatlık tarihinde farklı düzlemlerde tekerrür eder. Örneğin çocukların doktorculuk oyunları sanatçıya bir tür “hafif” S&M pratiği gibi görünür (Juno, Vale, 1993, 66). Flanagan bu bağlamda, kırbaç, kelepçe, kafes gibi ceza gereçlerinin haz oyuncaklarına

dönüştürülmesine paralel biçimde, tıbbi ekipmanı da erotize eder.\* (Şekil 5:) Flanagan'ın doktor ve hemşireler karşısında bağımlı ve itaatkar bir hasta gibi konumlanmak yerine, tedavi amaçlı kullanılan gereçleri kendi tasarrufuna almayı arzulaması, anlaşılır bir reflektir.



Şekil 5 Bob Flanagan, *The Gurney of Nails*, 1992.

Engellilik, McRuer (2006, 159)'ın da vurgu yaptığı üzere, *arzulanabilir* bir durumdur, ancak arzulanabilirlik, kültürel ve ekonomik koşulların, tepeden izleyen ve baskıcı devlet rejimlerinin dönüşümü ön koşuluna bağlıdır. Burada dikkat çekilmesi gereken kavram, kimliklerin *rehabilitasyon*udur. Engelsizleri merkeze alan toplum ve devlet düzeni, engellilik halini arzulayan özneyi rehabilite etmek ve “topluma kazandırmak” ister ki, bu diskur, engelsizlerin toplum refahı ve ekonomik verim bakımından bir *kayıp* teşkil ettiğini vurgular: rehabilitasyonun entegrasyonla sonuçlanması

---

\* Sanatçı mide ağrısını unutmak için sık sık mastürbasyon yaptığını belirtmiştir (Juno, Vale, 1993, 87).

kaçınılmazdır. McRuer (2006, 113) rehabilitasyonun uyum talep ettiğini, daha doğrusu, “uyumsuzluğu düşünülemez kıldığını” söyler. O halde rehabilitatif terminolojiye başvurarak radikal bir politik söylemin kurulmasının imkansız olduğu sonucuna varılabilir. McRuer (2006, 141)’a göre, “gey iyidir” (“*gay is good*”), “siyah güzeldir” (“*black is beautiful*”), “engelli ve gururlu” (“*disabled and proud*”) gibi sloganlar rehabilitatiftir, çünkü geyin kötü, siyahın çirkin, sakatın aciz *olmadığını* ima ederler. Eşcinsellerin, siyahların ve engelsizlerin bir yanlarıyla normatif kimliklerle, yani heteroseksüel, beyaz, engelsiz öznelere “aynı” olduklarını söylemek, bu kimliklerin farklılıklarının hoş karşılanmadığının ön kabulü gibidir. Bu bağlamda, aynılığın yüceltilmesi, aslında “doğru” ve “normal” varsayılanın yeniden yüceltilmesinden başka bir şey değildir. Flanagan’ın kendisini birden fazla anlamda hasta olarak takdim edişinde normatif toplumsal düşünmeye ve kimlik rehabilitasyonuna meydan okuyan bir yaşamsallık vardır. Sanatçı 1992’de New York’taki Art in the Anchorage’da açtığı sergisine niçin *Bob Flanagan’s Sick* ismini seçtiği sorulduğunda, sergi isminin üç farklı biçimde okunabileceğini söylemiştir: Bob Flanagan “kafadan hastadır” (zihinsel olarak), Bob Flanagan hastadır (fiziksel olarak) ve bu sergi Bob Flanagan’ın “Hasta” başlıklı sergisidir (McRuer, 2006, 184). Bu kelime oyunu, Cioran (2002, 37)’in, kişiyi serüvene, girişkenliğe ve teşebbüslere sürükleyen içimizdeki çılgın olduğuna, aynı anda “hem canlı hem de normal” olamayacağımıza dair tutkulu savunusuyla benzerlik gösterir: “Anneme göre, farklı davranmış olsaydı, normal olabilirdik. Bence normal olmak dünyadaki en kötü şey” (Juno, Vale, 1993, 84).

Nasıl ki, hasta ve sağlıklı olma halleri birbirinin zıddı değilse, engelsizlik ve engelliliğin de birbirinin zıddı olmadığı önermesinde bulunulabilir, ne de olsa hemen herkesin farklı dozlarda ve biçimlerde fiziki yetersizlikleri mevcuttur. Aynı biçimde, herkes kendi toplumsal cinsiyetini kurmakta özgürdür ve herkes biricik, dolayısıyla da queer\* olduğunu iddia edebilir. Ancak sakatlığı ve queer pozisyonu evrenselleştiren bu önermeye karşı dikkatli olmak gerekir, çünkü “hepimiz sakat ve queer değil miyiz?” sorusu, engelsizlere göre düzenlenmiş ve heteroseksist bir toplumda hak ve özgürlük

---

\* “Queer”, ilk önce lezbiyen, gey, biseksüel, travesti ve transseksüelleri işaret etmek için kullanılan bir kavramken, zamanla cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğinden bağımsız olarak, normatif cinselliğe, heteroseksizme ve genelgeçer toplum cinsiyet kodlarına direnen herkes için kullanılan bir kavrama dönüşmüştür. Tezin ikinci bölümünde bu kavrama daha ayrıntılı biçimde değinilmiştir.

mücadelesi veren sakatların ve queerların sesini kısımaya yarayabilir (McRuer, 2006, 157). McRuer (2006, 157)'a göre "hepimiz sakat ve queer değil miyiz?" denirken, dolaylı yoldan "sizi niye ciddiye almalıyız ki?" sorusu soruluyor olabilir. Tam da bu sebepten ötürü, Flanagan'ın hasta ve engelli olduğuna dair yaptığı ısrarlı vurgu, başka bir toplumsal düzen tahayyülü ve radikal beden politikaları bakımından önem taşır. McRuer (2006, 54) hastalık ve engellilik kimliklerinin rehabilitasyonuna karşı "HIV statünüz değil, HIV politikanız önemlidir" sloganını koymuştur.\*\* Hasta öznelere bedenlerini reddetmesi çok sık rastlanan bir durumdur. Oysa ki, Flanagan kendi hasta imgesini, doktorlar, onu sevenler ve izleyicilerden önce *fethetmiş*, bedenini reddetmek yerine "ona dağıtılan kartları" kabul etmiştir.

Nietzsche "üstinsan"ı (*übermensch*), seçen, kural koyan, kendi kendini yaratan ve geliştirebilen, kendine yeten bir varlık olarak tarif etmiştir. Zygmunt Bauman (1998, 149) bu bağlamda, geri kalanlar, "yani üstinsan olamayanlar"a seçim yapma konusunda güvenilmediğine, ahlaki ehliyet ve özgürlüğü (eğer verilmişse) kabul edilebilir bir şekilde kullanma yeteneklerinin yadsındığına dikkat çeker ki, engelliler pekala da bu alana itilmişlerdir, çünkü sakat, bir yetersizliğe sahiptir ve yetersizlik, beceriksizlikle ilişkilendirildiği için tehlikeyi de çağırır. O halde sakat *tehlikelidir* ve önemli eylemlerin faili olması tehlike içerir. Flanagan engellilerin, "iyiliği düşünülmesi gereken", çocuklaştırılmış varlıklar olarak itildikleri alana girmeyi reddeder. Sanatçı, hem engelli, hem de kendini yaratan bir varlık olabilmenin ve birbirinin zıddı gibi konumlandırılan iki bedensel durum (hasta/sağlıklı) arasındaki tersinirliği resmetmenin yolunu bulmuştur. Flanagan'ın mazoşist olarak kurduğu hastalık anlatısı, mazoşizmin klinik bir patoloji olarak değerlendirilip değerlendirilmemesi gerektiğine dair süren tartışmaya büyük bir katkı sağlamakla kalmamış, McRuer (2006, 182-184)'ın da öne sürdüğü üzere, ürettiği radikal sakat imajlarıyla "geleceği siktir et!" (*fuck the future!*) mesajının enerjisini yaymıştır. Sanatçının hastalık-sakatlık anlatısı ütöpik ve queerdır: "bizim" gibidir, ama farklıdır da, gösterdiği kadardır, ama her an başka bir şeye dönüşebilir.

---

\*\* Performatif okumalar ve sanat yerleştirmeleriyle AIDS'i kimlik politikaları bakımından tartışmaya açan en ilham verici isimlerden biri, sanatçı ve aktivist Gregg Borowitz'dir.

### 2.3 İNTİHAR OLASILIĞI

Flanagan'ın kamuya açıklanmış bir intihar teşebbüsü yoktur. Sanatçı, *Pain Journal*'da kendini öldürmekten birkaç kez bahseder ama bu sözler ciddiyet taşımaktan ziyade, sağlık durumunun yarattığı çıkmazlardan kaynaklanan öfke çığlıkları gibidir. Çektiği korkunç acılar göz önünde bulundurulursa, Flanagan'ın neden intihar etmediği sorusunun birçok izleyicinin zihninde belirmiş olması muhtemeldir. Nitekim Cioran (2003, 22) “ötekilerin intiharını tahayyül etmekten daha tabii bir şey olmadığı”ndan söz eder ve hatta daha da ileri gidip, kendini ortadan kaldırmayı hiç düşünmemiş kişinin “aşağılık bir kürek mahkumu ya da evrenin leşi üstünde sürünen bir solucan” olduğunu iddia eder (Cioran, 2003, 39). Katolik bir ailede yetişmiş olmakla beraber, Flanagan'ın intihar etmeyi tercih etmemiş olması, şüphesiz Hıristiyan inancından kaynaklanmamaktadır, zira sanatçı birçok kez ateist olduğunu ve Hıristiyanlık'ı tanımadığını söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 74). Öte yandan, hem İsa Peygamber ve azizler, hem de acı çeken Hıristiyan imgesi sanatçı üzerinde etkili olmuştur.\*

İntihar, Hıristiyan öğretisine altıncı yüzyıla kadar, bahsettiği yaşamı reddetmek suretiyle Tanrı'ya karşı işlenmiş bir suç olarak girmez (Alvarez, 1999, 58). Hıristiyanlık, intiharı Aziz Augustine'den itibaren, “tanrının istencine karşı gelmek” (Alvarez, 1999, 76) anlamını taşıması nedeniyle en büyük günahlardan biri kabul etmeye başlamıştır. Kilisenin, intiharı en büyük günahlar arasında göstermesinden önce, erken dönem Hıristiyanlar şehitlik arzusunu neredeyse geleneğe dönüştürmüş, intiharı azizlik mertebesine yükselmenin, Tanrı katında kurtuluşa kavuşmanın yolu olarak görmüşlerdir. Şehitliğe can atanlar katledilmek için provokasyonlara, kışkırtmalara başvurmakla kalmayıp, diri diri yakılmak, kayalardan atılmak, ızgaralarda kızartılmak, liğme liğme doğranmak gibi acı dolu ve uzun , dolayısıyla da “daha gösterişli” ölüm biçimlerini hızlı bir ölüme tercih edebilmişlerdir (Alvarez, 1999, 72- 73).

---

\* Hıristiyan Azizler'in bedensel acılarının erotik hazla ilişkilendirildiği edebi bir örnek için bakınız: Yukio Mişima, “*Bir Maskenin İtirafı*”, 1991. Ancak Flanagan'dan farklı olarak, savaş şehitlerinin temsillerinden de homoerotik bir haz alan aşırı milliyetçi Mişima'nın, Azizler'in acısındaki özgeci hususiyetten etkilenmiş olması muhtemeldir.



Ölüme, dolayısıyla da huzura ve cennete uzun ıstıraplar sonucunda ulaşmak\* Flanagan bakımından mazoşist haz ekonomisiyle, yani hazzı, acı çekme ön koşuluna bağlamak ve geciktirmekle biçimsel benzerlik göstermektedir. Nitekim Flanagan, İsa Peygamber için *Sick*'de (Dick, 2004) "ilk büyük mazoşist" der. Sanatçının *Visiting Hours* başlıklı sergisinde gösterdiği sandıkta çeşitli tamir aletleri, işkence gereçleri ve çocuk oyuncaklarının yanında, İsa Peygamber'in küçük bir heykeli de yer almıştır. Flanagan'ın Azizler'in ve Hıristiyan şehitlerin ölüm biçimlerinden büyülenmiş olduğu, şu sözlerinden bellidir: "Kafir! Artık engizisyonun olmaması ne yazık! Artık aslanların olmaması ne yazık!" (Flanagan, 2000, 72).

İntihar, bir kurtuluş motifi olmaktan çıkıp kilise tarafından lanetlense de, 17. yüzyılın başından itibaren Reform karşıtı hareketin de etkisiyle, izleyicinin, şehitlerin kanının akışını görmesi ve çektiği ıstıraplara şahitlik etmesi, Katolik sanatında bir estetik ve ahlaki retorik olarak yeniden zuhur eder (Sloan, 1999, 119). Bu bağlamda Susan Sontag (2005b, 39) sanat tarihinde hastalık veya doğum sebebiyle katlanılan acıların pek temsil edilmemesine karşılık dini içerikli acının yaygınlığına dikkat çeker. Sontag gibi, Johanne Sloan (1999, 121) da, özellikle Hıristiyan ikonografisinde, azizlerin acılarının resmedilmesinin, azizlerle duygudaşlık kurdurmak suretiyle izleyiciyi eğitmek, şehitlerin inanç ve metanetlerinden esinlenip kendi yaşamlarına çekidüzen vermeye yönlendirmek olduğunu saptar. Yapıtlarındaki acı pratiği bu sanat tarihsel gelenekle biçimsel olarak benzeşir ancak, yüce bir erdem uğruna acı çekmediği için, Tanrı'nın mülkü olan bedenine zarar vermek suretiyle Flanagan, intihar etmemişse de, Katolik Kilisesi'nin nezdinde günah işlemektedir, çünkü gerçek bir Hıristiyan, bedenine iyi bakmakla da yükümlüdür. Flanagan'ın ihlal ettiği Tanrı mülkiyeti tabusuyla beraber, bu tabuya temel teşkil eden beden ve ruh ikiliğidir: Katolik anlayış, bedeni indirgeyip lanetlenirken, ruhu, aşkın bir terim olarak ele alır (Sloan, 1999, 122). Beden ve ruhun birbiriyle savaş halinde iki unsur olarak tarif edilmesine karşılık, Flanagan bedene, ne kadar aşırı olursa olsunlar, arzuların gerçekleştirildiği düzlem biçiminde yaklaşır.

Alvarez (1999, 101), Andrei Amalrik'in Sibiry'a'daki korkunç sürgün koşulları ve kalp rahatsızlığına rağmen iki güzel kitap yazabilmiş olmasından hareketle "belli bir

---

\* Burada Sontag'ın, Pavese'nin günceleri üzerinden yaptığı saptama akla getirilmelidir: "[...] intihar, acı çekmeye son vermek olarak değil, tersine acıdan yararlanmanın en aşırı ucu olarak anlaşılır" (Sontag, 2008, 76).

dereceye kadar çekilen eziyetlerin, sanki bir tür zalimlikle insanın yaşama şevkini pekiştirdiği ve büyük bir dayanma gücü verdiğini” söyler. Flanagan’ın korkunç acılara katlanırken gösterdiği direnç ve üretme tutkusu, niye intiharı seçmediği belki de Alvarez’in bu saptamasında gizlidir.

### 3. CİNSİYET

Cinsiyet başlı başına bir çoklu kimliktir, çünkü kişinin biyolojik cinsiyeti (*sex*), toplumsal cinsiyeti (*gender*), cinsel yönelimi (*sexual orientation*) ve cinsel pratiklerinin (*sexual practice*) toplamıdır (Preciado, 2003, 11-16). Öznenin, kimliğinin bu bileşenlerden birine indirgenmesi, iktidar odaklarının (devlet, din, sağlık kurumları v.b.) toplumsal düzenlemeler için başvurduğu kaba sınıflandırmaların bir sonucudur. Çoklu kimliklerin parçaları, iktidar açısından farklı bağlamlarda ve zamanlarda önem kazanıp kaybedebilirler. Örneğin, iktidar odaklarının perspektifinden bakıldığında, eşcinsel bir işçinin bu iki “belirgin” kimlik bileşeninden (işçilik ve eşcinsellik) biri, greve gittiğinde, öteki ise, iş yerinde sevgilisinin adını zikrettiğinde önem kazanacaktır. Bauman (1998, 61)’a göre: “Normal olarak, karmaşık bir hedef oluşturan insanlar, koyutlanan topluluğun üzerinde inşa edileceği temel olarak alınan tek bir yüze indirgenirler; bireyin çok yönlü kimliğinin yalnızca bir yönüne hitap edilir”. Benzer biçimde Flanagan’ın, hastanede mazoşist kimliğiyle mevcudiyeti ile bir S&M kulübünde CF hastası kimliğiyle mevcudiyeti arasında hem iktidar, hem de toplumsal algı üzerinde yarattığı etki bakımından fark vardır.

Biyolojik cinsiyet tek başına, kişinin cinsiyet kimliği hakkında çok şey söylemez. Bunun birinci sebebi, kişinin toplumsal cinsiyetini biyolojik cinsiyeti doğrultusunda inşa edip etmeyeceğinin bilinemezliğidir. Biyolojik olarak erkek bedeniyle doğan özne, cinsiyet düzeltme operasyonlarına başvurarak ya da başvurmaksızın, kadın toplumsal cinsiyetiyle yaşamaya devam etmeyi tercih edebilir, yani bir transseksüel kadın olabilir. İkinci sebep, kişinin toplumsal cinsiyet kimliğini kurarken, kültürel normlara ve genelgeçer cinsiyet kodlarına ne denli sadık kaldığı, yani kişinin toplumsal cinsiyetinin biyolojik cinsiyetiyle ne denli örtüştüğünün, hangi cinsiyetle doğduğundan daha önemli sayılmasıdır. Örneğin, çift cinsiyetli bir bebeğin kadın veya erkeğe dönüşmesi, *biyolojik* olduğu kadar, görünümü, davranış repertuarı, üreme yetileri ve (eğer çocuğu varsa) ebeveynlik nitelikleri, kısaca içinde yaşadığı

coğrafyada kabul gören modeller çerçevesinde gerçekleştirdiği toplumsal cinsiyet performansını içeren *kültürel* bir süreçtir (Chase, 2003, 31).

Toplumsal kadınlık ve erkekliğin doğal fenomenler olmadığı, kültürel olarak *inşa edildiği*, feminist çalışmalardan queer çalışmalarına kadar çeşitli disiplinlerde tekrar tekrar ispatlanmış bir bulgudur.\* Başta memeliler olmak üzere hayvanlara dair gözlemlerden hareketle kadının ve erkeğin profilini çıkarmak açıkça eksik ve hatalıdır, zira insanlık, en başından beri, toplumsallaştığı andan itibaren kurallar, tabular ve kanunlar üretip, kendini bunlara tabi kılmıştır: bir başka deyişle, uygarlık *yapaydır*. Cinsiyetçiliğin ve ataerkinin tutarsızlığı tam da bu noktada ortaya çıkar: insanlık, ne kadının ve erkeğin “gerçek doğası” ve özüne dair tezlere, ne de kadınlar ve erkeklerin eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğu, cinsiyet hiyerarşisinden arınmış bir demokrasi anlayışına uygun yaşamaktadır. Modern kadın ve modern erkek de ilkel kadın ve ilkel erkek gibi, eşitsizlikleri üzerinden formüle edilir. Bu formüllere paralel biçimde statüler belirlenir ve herkesin eşit gibi görüldüğü ama aslında önceliklerin ve iktidarın baştan erkeklere hediye edildiği düzen içinde toplumsal roller bölüştürülür. *Dişillik* ve *erillik*, tıpkı eşcinsellik ve heteroseksüalite gibi, birbirlerinin tezatı olarak tarif edilirler ve bu tezatlık *doğal* görüngü gibi resmedilir. Bauman (2002, 175) der ki: “Kültür en çok doğa kılığına girdiğinde etkilidir. O zaman yapıntı olan şey bizatihi ‘eşyanın tabiatı’ndan kaynaklanan, zorunlu ve vazgeçilmez görünür; insan kararıyla değiştirilmesi mümkün olmayan bir şeye dönüşür”. O halde normatif kadın ve erkek toplumsal cinsiyetleri toplumun ürünüdür (Preciado, 2003, 11-16). Kadınlar ve erkekler, kısmen iç güdülerini, büyük oranda ise toplum tarafından yönlendirilirler. Kadın kadınlığını, erkek erkekliğini, yalnızca toplumun belirlediği koordinatlar dahilinde kanıtlayabilir: söz konusu olan, doğada verilen yaşamkalım savaşı değil, uygarlık sahnesinde segilenen performanstır.

Kadın ve erkek doğasına dair kurguları, cinsel yönelimin diktesi tamamlar. Cinselliğin, üremeye yönelik bir faaliyet olduğu savunusuna istinaden, cinsel açıdan sağlıklı bireyin *üreyen birey* olduğu saptanır. Bu durumda sağlıklı birey heteroseksüeldir, çünkü üreme ödevi, hazzı önceler. Eşcinsellik, tam da bu argümandan hareketle hastalık ilan edilir: kadınlar ve erkekler zamanı geldiğinde aile kurmalı ve çocuk sahibi olmalıdırlar, yaşamın amacı ve bireyin hazzı araması

---

\* Judith Butler’ın Türkçe’ye de çevrilen “*Gender Trouble*” adlı kitabı çığır açıcı örneklerden biridir.

gereken düzlem budur, Tanrı ve doğa bizden bunu talep eder.\* Ailecilik (*familialism*), heteroseksizmin temelini oluşturur, zira üreme için heteroseksüel çiftlere ihtiyaç vardır. Deleuze ve Guattari, örgütlü dinler, devlet ve heteroseksüel çoğunluğun benimsediği toplumsal ahlakın iş birliğiyle tesis edilen aileciliğin, psikanaliz tarafından yeniden üretilip *bilimselleştirildiğine* ve insanı, anne-baba-çocuktan oluşan iktidar üçgenine hapsederek okuduğuna dikkat çekerler (Deleuze, Guattari, 2004, 326-330). Cinselliğe dair devrimci bir rol üstlendiği iddiasında bulunan psikanaliz dahi, ailecilikten ve eşcinselliği aile içi psikodinamiklerle gerekçelendiren homofobik kuramlardan büyük ölçüde kurtulamamıştır.

Geleneksel aile temsili eşcinselliğin açık reddi anlamına gelir. Ailenin, toplumun “en küçük yapı taşı” olarak formüle edilmesi, iktidar odaklarının cinselliğin haritalanmasıyla, bireylerin sistem içindeki rolleri ve cinselliklerinin bu rolleri nasıl etkilediği temelinde ilgilendiğinin göstergesidir. Aile, bireylerin sıkı bağlarla bütünleştirildiği ilk hiyerarşik yapıntı olarak, toplum düzeni ve bireylerin kontrol altına alınması bakımından kabile, ulus, cemaat gibi daha büyük birimleri önceler: müreffeh ve düzenli bir toplum tahayyülü aileci ahlaka sıkı sıkıya bağlıdır. Geleneksel modele uygun bir aile mefhumundan farklı ortak yaşam modelleri (alternatif aileler, komünler vb) iktidar odakları açısından *toplumsal tehdit* teşkil ederler. Keza ulus devlet dahilinde “saf vatandaşlık” heteroseksizmle tesis edilir (Berlant, Warner, 2003, 171). Eşcinsellerin toplum düşmanları ilan edilmelerinin, zevk düşkünlüğü ve bireycilik gibi sıfatlarla yaftalanmalarının cevabı burada aranmalıdır.

Heteroseksizm, yalnızca heteroseksüaliteyi “doğru” ve “doğal” cinsel yönelim olarak dayatmakla kalmaz, *heteronormatif* bir cinsellik anlayışı da üretir. Tıpkı biyolojik cinsiyet gibi, cinsel yönelim de kişilerin cinsel pratikleri hakkında pek bir şey söylemez. Örneğin, heteroseksüel birey, iflah olmaz bir *sodomist* olarak yaşamını sürdürebilir.\*\* *Fallik penetrasyon*, hem heteroseksüelliğin, hem de eril iktidarın tescillenmesi açısından cinsel pratiklerin varması gereken “nihai aşama” biçiminde kodlanır: aslında tüm erotik oyunlar, tensel hazlar kişiyi penetrasyona hazırlar. O

---

\* Bu noktada, homofobik muhafazakarların ünlü totolojik savunusu hatırlanmalıdır: "Herkes eşcinsel olsaydı, insan soyu nasıl devam edecekti?"

\*\* Üreme-merkezci heteronormatif cinsellik anlayışının heteroseksüeller üzerinde kurduğu baskıya dair bir örnek için bakınız: L. Berlant ve M. Warner, “*Sex in Public*”, 2003.

halde, heteronormatif cinsellik aynı zamanda *fallosantrik*, yani fallus-merkezcidir (Ussher, 1997, 261).

İngilizce’de “tuhaf” anlamına gelen *queer*, 20. yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri’nde sokak jargonunda kullanılan ve lezbiyen, gey, biseksüel, travesti ve transseksüellere yönelik aşağılama içeren bir terimdi. Feminist çalışmaların peşi sıra yetmişli yıllarda hızlanan eşcinsel çalışmalarıyla beraber queer kavramı hem akademik terminolojiye girdi, hem de anlamı genişledi. Queer, ilk anlamı itibariyle eşcinselliği çağrışırsa da, belli bir cinsel yönelime, cinsiyet kimliğine ya da cinsel pratiğe doğrudan gönderme yapmaz: toplumsal cinsiyet kimliği ve cinsel pratikleri itibariyle “normalleşmemiş” her birey queerdir ve queer çalışmalarının ilgi alanına girer. Dolayısıyla queerın net bir tanımı yoktur. Queer kavramı, öznenin biricikliği ve kendiliğinin savunusu, birey aşırı tanımlamalara direnmenin ifadesidir. Queer politikalar bireyi, cinsiyet kimliği ve cinsel pratiklerinin özgül referansları çerçevesinde etüd etmeyi ilke edinmiştir. Bauman (1998, 18)’a göre modernlik, çözüm bekleyen ve çözümlenebilir çatışmalar dışında hiçbir çelişkiyi kabul etmemekle alakalıdır. Bu bağlamda muğlaklık, melezlik ve kendiliğindenlikle barışık bir kavram olarak queeri modernlikten ayıran hususiyet, çatışma ihtimaline hep gebe olmasıdır. Öte yandan queer, heteroseksizme, heteronormatif cinselliğe ve yerleşik toplumsal cinsiyet rollerine karşı bir direnişi imlese de, majör kimliklerin negatifi alınarak oluşturulmuş bir karşı-kimlik (*contra-identity*) veya kimliksizlik (*non-identity*) değildir. Modernist bakış açısına göre adeta temsiller bireylerin değil, bireyler temsillerin uzantılarıdır. Buna karşılık queer politikalar gereği birey kendi kendini kuramsallaştırır ve yalnızca kendisini temsil eder; o halde, queer bir olasılıktır, herkesin başına gelebilir (Haver, 1997, 288). Queer politika merkezi iktidara göre konumlanmamanın mücadelesidir ve bu yüzden de “normalizasyonu ön gören pedagoji yerine araştırmayı, yeni kavramlar türetmeyi koyar” (Haver, 1997, 284). Bu bölümde Flanagan’ın yapıtları ve Rose’la ilişkisindeki queer nitelikler, sırasıyla tahakküm, mazoşizmin dişillikle bağdaştırılması, eril kimlik, fallosantrizm ve ailecilik bağlamlarında ele alınmıştır.

### 3.1 ÇEKİÇ VE ÖRS

Leopold von Sacher-Masoch’un 1870’de yayınladığı romanı *Kürklü Venüs* (Venus im Pelz), mazoşizm tarihinde bir dönüm noktasıdır. Belki de o güne dek yazılmış

hiçbir roman, mazoşist bir erkekle aşık olduğu ve sahibesi kabul ettiği kadın arasındaki ilişkiyi, *Kürklü Venüs* kadar samimi, detaylı ve çarpıcı biçimde anlatmamıştır. Yalnızca mazoşist erkek figürünü üne kavuşturmakla kalmayıp, edebiyat tarihinde önemli bir yer de edinen romanın sonunda, aşık olduğu kadınla sürdürdüğü köle-efendi ilişkisini bitiren başkahraman Severin’in arkadaşına sarfettiği şu sözleri, kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerini mazoşizm düzleminde tartışmak için bir anahtar niteliği taşır:

“‘Peki bundan nereye varıyoruz?’

‘Kadının, doğanın yarattığı ve fiili olarak erkeği kendine çeken haliyle, erkeğin düşmanı olduğuna ve sadece ya kölesi ya da efendisi olabileceğine, ama asla yaşam yoldaşı olamayacağına. Kadın ancak eşit haklara sahip olduğunda, eğitim ve üretimde erkeğe denk olduğunda onun yoldaşı olabilir. Şu anda tek seçeneğimiz ya çekiç ya da örs olmak ve ben kendimi kadının kölesi haline getirdiğim için eşeğin tekiydim, anladın mı? Bu yüzden bu hikayeden çıkan sonuç: Kim kendisini kırbaçlatıyorsa kırbaçlanmayı hak etmiştir’” (Masoch, 2007, 244).

Bu pasajı okuyan kişi, Masoch’un *Kürklü Venüs*’ü yazdıktan sonra bir tür aydınlanma yaşadığı ve tutkuyla kaleme aldığı köle-efendi ilişki modelini bir kenara bıraktığı yanılgısına düşebilir. Oysa ki, ne *Kürklü Venüs* Masoch’un, bir erkeğin aşık olduğu kadına kendisini köle olarak sunduğu son romanıdır, ne de yazar özel yaşamında mazoşist ilişkiler yaşamaktan vazgeçmiştir. Severin’in epiloğu daha ziyade, kadın ve erkeğin cinsiyet rollerinin doğumlarından itibaren kendi iradeleri dışında toplum tarafından belirlenişinin ve meşrulaşmış cinsiyet hiyerarşisinin müstehzi bir beyanı gibidir.

Flanagan ve Rose’un (Şekil 6:), yapıtlarını siyasi doğrucu semboller yaratmak ve basitçe yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini eleştirmek itkiyle ürettiklerini söylemek haksızlık olur. Çiftin sanatlarında ve mahrem yaşamlarındaki rol dağılımı ile cinsel davranış repertuarı, tamamen kendi özgül arzu ve haz dinamikleriyle alakalıdır. Sanatçıların yapıtlarında zuhur eden rolleri yalnızca sanatsal semboller değildir: Bob Flanagan gerçek bir mazoşist, Sheree Rose da onun sahibesidir. Öte yandan, Flanagan’ın tek başına ve Sheree Rose’la beraber ürettiği yapıtlar, cinsiyet politikaları üzerine düşünmek için birçok bakımdan olanak sağlar. Flanagan ve Rose, heteroseksüel bir çift olmakla beraber, gerek cinsel pratikleri, gerekse kimlik performansları itibariyle heteronormativiteye aykırı bir profil çizerler. Bu ayrıkçı profil, Linda Kauffman (1998, 21)’ın da işaret ettiği üzere “doğal” kabul edilegelmiş heteroseksüalite üzerine ne denli az sayıda kuramsal çalışma yapıldığının farkına

varmamızı sağlar. Heteroseksüel çiftlerin cinsel arzu dinamikleri ve pratikleri genelgeçer ataerkil ve heteroseksist değerler çerçevesinde incelenmiş, atipik pratikler ise, tıpkı mazoşizm örneğinde olduğu gibi, klinik psikoloji ve psikiyatrinin insafına terkedilmiştir.



Şekil 6 Bob Flanagan & Sheree Rose, 1992.

Flanagan ve Rose'un, yapıtlarında cisimleşen köle-efendi ilişkisi rastgele ortaya çıkmamıştır. Rose'un Flanagan üzerinde kurduğu tahakkümün (*domination*) şartları, mazoşizm geleneğindeki gibi, bir sözleşmeyle belirlenmiştir. Mazoşist pratiğe temel teşkil eden sözleşme, bizzat mazoşist tarafından hazırlanır ve zaman geçtikçe efendiyle beraber genişletilip detaylandırılır. Deleuze'un de saptadığı gibi: "Mazohistin despot kadını biçimlendirmesi gerekir. Onu ikna etmesi ve 'imzasını atmasını' sağlaması gerekir. Esas olarak eğitmendir. Ve pedagojik girişime içkin olan başarısızlık risklerini göze alır" (Deleuze, 2007, 22). Flanagan ve Rose da ilk tanıştıklarında, önce 3 aylık, sonra daha uzun süreli sözleşmeler hazırlamışlardır. Rose (Takemoto, 2009, 100)'a göre bu sözleşmeler, tarafların "sonsuz kadar beraber olacakları"na dair yemin ettikleri evlilik sözleşmelerinden farklıydılar ve aralarında geçecek her şeyin uzlaşma zemininde gerçekleştiğini garantiliyorlardı. Öte yandan Flanagan, tam zamanlı bir kural, yasak ve ceza programı talebinin Rose tarafından



kabul edilmediğini ve bu yüzden hayal kırıklığı yaşadığını söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 33).

Sanatçının Rose’la kurduğu bu tahakküm modeli, özgürlüğün kısıtlanmasından çok, teatral bir hiyerarşi kurmak fikrinden beslenir. Bu fikir, *O’nun Öyküsü*’ndeki bir pasajda son derece yalın biçimde ifade edilmiştir:

“O, artık yakalanmış ve bir avcı için çığırkan olarak çalışan ya da onun için öldüren ve yalnızca emir üzerine havalanan vahşi hayvanlar gibiydi. Bazen bembeyaz kesilip titreyerek sessizliğiyle çivilendiği, sessizliğiyle asılı kaldığı duvar üzerine dayanıyordu ve susmaktan mutlu oluyordu. Bir izinden fazlasını bekliyordu, zira izni vardı. Bir emir bekliyordu” (Réage, 2002, 110).

Dolayısıyla Flanagan ve Rose arasındaki ilişkideki esas tahrik unsuru, özgürlüğün kısıtlanması değil, bir emir-komuta zincirinin kurulmasıdır. Emirler ne denli aşırılaşırsa, uygulanmaları da o denli zorlaşacak, ancak mazoşist açısından tahrik dozu da aynı ölçüde artacaktır. Örneğin, *Body* performansında günlüğünden pasajlar okuyan Flanagan, Rose’un isteği üzerine başka bir erkeğe oral seks yaptığını, bunu “pek de tatmin edici bulmadığını” söyler, ama öncelikli olan, Sheree’nin talepleridir. Mazoşistin biseksüel olup olmaması tartışma dışıdır: önemli olan efendinin tatmin edilmesidir. Benzer biçimde *Kürklü Venüs*’ün Severin’i, Wanda tarafından bağlanıp Yunanlı bir erkeğe kırbaçlanmak üzere teslim edildiğinde, önce itiraz eder, ama kendini şunu söylemekten de alamaz: “En büyük rezillik de Apollon’un kırbaçı altında ve Venüs’ümün zalimce kahkahaları karşısındaki acınası durumumda bile başlangıçta bir tür fantastik, bir tür şehvetüstü çekim hissetmiş olmamdı” (Masoch, 2007, 242). Kadını memnun etme kaygısı, heteroseksüel erkeğin “performans başarısızlığı” korkusundan farklı olarak, Flanagan için bir tahrik unsurudur. Sahnede çıplak şekilde uzandığı masadan izleyiciye seslenen ve Sheree Rose tarafından el kamerasıyla kaydedilip dev bir ekrana yansıtılan organları hakkında hikayeler anlatan Flanagan *Body* performansında, ilk günlüğü olan *Fuck Journal*’dan şu pasajı okur:

“Yemek yapıyorum, temizlik yapıyorum, çamaşır yıkıyorum, getir götür işini yapıyorum, rafları monte ediyorum, sorunları çözüyorum, tutkuluyum, sanatçı ruhluym, yaratıcıyım, seksiyim, itaatkarım, sadığım, komiğim, şakacıyım, zekiyim, şarkılar söylüyorum, şiirler yazıyorum, seks yapıyorum, onun boşalmasını sağlıyorum, onu gülümsetiyorum, onu güldürüyorum, onu asla mutlu etmediğimi ve edemeyeceğimi biliyorum.”

Rose, sanatçının bu serzenişine itiraz eder, çünkü sahibe olarak mutluluğunu farklı biçimde ifade etmek zorunluluğu hissetmiştir (Takemoto, 2009, 100). Nitekim sahibesinin memnuniyetsizliği, Flanagan üzerinde kamçı etkisi yaratmıştır, çünkü sanatçı fantazisini “acımasız bir anne” ile iş birliği üzerine kurmuştur. Psikanalitik perspektiften bakıldığında, Flanagan’ın mazoşist pratikleri aracılığıyla bir travmayı yeniden tecrübe ederek, normalleştirip hazmetmeye çalıştığı kanısına varılabilir. Sanatçının hastalığı sebebiyle “başına korkunç şeyler gelirken gördüğü sevgi ve ilgi”ye yaptığı vurguyla bu analizi savuşturmak mümkündür (Juno, Vale, 1993, 13). Flanagan’ın çocukluğu despot bir annenin elinde geçmemiştir, acımasız anne figürü, sanatçının yetişkinlik fantazisidir.

Simone de Beauvoir’ın, “*Sade’ı Yakmalı Mı?*” başlıklı denemesinde yönelttiği soru, şüphesiz anlamlıdır: “arkadaşından kendisine acı vermesini istemek aynı zamanda ona hakim de olma değil midir acaba?” (Beauvoir, 1997, 32). Keza Flanagan (Juno, Vale, 1993, 56) da teslimiyetin biçimini ve teslim olduğu kişiyi kendisi seçtiği için, tıpkı intihar eden bireyin öz yıkımında olduğu gibi, “kontrolün büyük ölçüde kendisinde olduğu”nu söyler. Ancak bu kontrol basitçe, erkeğin kendisine emir verilmesini emrettiği, dolayısıyla kadını *işkencecisi olarak istismar ettiği* şeklinde okunmamalıdır. Çünkü *aşağıdan kurulan hakimiyet*\* sözleşmenin çift taraflılığıyla kısıtlanır: nasıl ki, köle, sözleşme aracılığıyla sınırlar çiziyorsa, efendi de istemediğini yapmama özgürlüğüne sahiptir. Nitekim Flanagan, orgazm olduğu veya erotik oyundan zevk aldığı açıkça görülmediği sürece, kadınlara emir verilmesinden hoşlanmadığını söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 59).

Deleuze, sadist ve mazoşistin çevrelerinden soyutlanarak, *acı uygulayan ve kendini acıya maruz bırakan* vasıflarıyla simetrik yerleştirilmelerine karşı çıkar: “İşkenceci-kadının sadist olamamasının nedeni tam olarak, mazohizmin *içinde* bulunmasıdır, mazohist durumun tamamlayan bir parçası, mazohist fantasmının gerçekleşmiş ögesi olmasıdır: O mazohizme aittir” (Deleuze, 2007, 39). İşkenceci-kadın, mazoşist kurguya mazoşistin isteği ve ısrarıyla müdahil olur, oysa sadist, kurbanları istemsiz bir acıya maruz kaldığı sürece doyuma ulaşacaktır. Sadistin aldığı haz, acı çekenlerin gönülsüzlüğü ve çaresizliğine bağlıdır, mazoşist ise bu çaresizliği bizzat talep eder.

---

\* ”Topping from the bottom” (aşağıdan hakimiyet kurmak) hem S&M kültüründe, hem de gey-lezbiyen terminolojisinde edilgen tarafın (*pasif*), etken taraf (*aktif*) üzerinde uyguladığı basıncı imler. Bu konuda ilginç bir çalışma için bakınız: Jack Rinella, “*Partners In Power*”, 2003.

Belki de bu nedenle, yani Rose mazoşist pratiğe Flanagan'ın istek ve ısrarı üzerine müdahil edildiği için, sanatçıların beraber gerçekleştirdiği performanslar ve ortak imzalarını taşıyan yapıtlar dahi Flanagan'ın ürünleri biçiminde algılanagelmiştir. Sheree Rose sanatla ilgilenmeye başladığı dönem olan 60'lı yıllarda, sanat yapıtlarına erkek sanatçılarla eşit ölçüde katkıda bulduklarında dahi kadın sanatçıların adlarının geçmediğini söyler (Takemoto, 2009, 96). Rose, bu adaletsizliğin Flanagan'la kurduğu sanatsal iş birliğinde tekerrür ettiğinden açıkça yakınmış, Flanagan'ın "kendi icadı" olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Rose (Takemoto, 2009, 100)'a göre, Flanagan sahibesinin fikirlerini ete kemiğe bürüten, mesajlarını ileten "gereç" idi. Hakikaten de Flanagan sık sık, *şans eseri* sanatçı olduğunu, sanatta vardığı noktayı Rose'a borçlu olduğunu yineler (Flanagan, 2000, 29). Sanat yapmaya devam etmek, Flanagan'ın Rose için verdiği bir taviz gibidir ama bu tavizin yaşamını uzattığını da söylemeden edemez:

"Sheree, ben öldüğümde her şeyden vazgeçeceğini söylüyor, bu çok ironik, çünkü o istemeseydi bu sanat saçmalığına hiç bulaşmazdım. Tüm zamanımı onun kölesi olarak, arka odada ıvır zıvır yazarak geçirirdim. Bu kadar uzun yaşar mıydım? Hala beraber olur muyduk? Hayat bu kadar güzel olur muydu? Tahminen hayır" (Flanagan, 2000, 153).

Rose ve Flanagan'ın basitçe, S&M fantazilerinin uygunluğuyla bir araya gelmedikleri, 16 yıl boyunca derin bir aşk ve sadakatla bağlı kaldıkları ve Flanagan'ın sağlık durumunun ciddileştiği son senelerinde acı pratiklerinin ilişkilerindeki dozunun büyük oranda düştüğü hatırlanmalıdır. Nitekim Flanagan, S&M pratiklerindeki birincil unsurun tahakküm kurmaktan ziyade karşılıklı bütünleşmek olduğunu söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 87).

### 3.2 MAZOŞİZMİN CİNSİYETİ

Pauline Réage'in ünlü romanı *O'nun Hikayesi*, Flanagan için mazoşizmini daha yakından tanımaya başladığı dönemde en büyük ilham kaynaklarından biri olmuştur (Juno, Vale, 1993, 31). Öte yandan sanatçı, genç, başarılı ve güzel bir kadının hayatını bir yana bırakıp, kendini aşık olduğu adama köle olarak sunduğu bu öyküdeki erkek kahramanlardan Rene veya Sir Stephen'la değil de, hikayenin kadın baş kahramanı O ile özdeşleştiğini söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 31). Bu özdeşleşime istinaden Flanagan'ın cinselliğinin, mazoşist karakteri sebebiyle "dişil" olup olmadığı sorusu yöneltilebilir (Kauffman, 1998, 25). Bu soru, psikanalizin

mazoşizmi tarif ediş biçimini ve daha genel ölçekte de kadın ile erkeğe atfedilen cinsel davranış repertuarını yeniden ele almak için son derece mühim bir başlangıçtır. Freud (1999, 183-189) mazoşizmi tahlil ederken, erkeğin tabiatını “baskın çıkmak”, kadınıkini ise “edilgenlik” ile bağdaştırır. Kaja Silverman (1992, 189) bu tahlilden hareketle, hem kadınlar, hem de erkeklerde görülen bir fenomen olmasına rağmen, mazoşizmin yalnızca *kadınlarda tasdik edildiğini* söylemiştir: mazoşizm, adeta kadın öznelliğinin normal bir bileşeniymiş gibi değerlendirilir. Bir diğer deyişle, mazoşizm kadın için kabul edilebilir bir hususiyetken, erkeklerde patoloji semptomu olarak teşhis edilir (Silverman, 1992, 190). Régis Michel, mazoşizmin “dişil” karakterine dair psikanalitik yaklaşım vesilesiyle, üç aşamada misojiniye (*kadın düşmanlığı-nefreti*) varılabileceğini söylemiştir:

“1. Mazoşizm dişildir.

2. Mazoşizm bir sapkınlıktır.

3. Dişil olan - kadın? – sapkınlıktır” (Michel ve diğ., 2003, 456).

Freud (1999, 181), mazoşist erkeklerin “mazoşistlik fantazilerinde olduğu kadar eylemlerinde de değişmez olarak kendilerini bir kadının yerine koyduklarını, yani mazoşistçe tutumlarının *kadınsı* bir tutumla örtüştüğünü” öne sürer. Yazar, mazoşizmi normatif toplumsal cinsiyet anlayışı çerçevesinde incelemekte ve ataerkil hiyerarşi modeline dayanarak, erkek mazoşistlerin tutumlarının kadınsılaştığını söylemekte, yani geleneksel cinsiyetçi öğretileri yeniden üretmektedir. O halde, Freud’un tanımını referans alan klinik anlayış açısından kadın, mazoşist pratik aracılığıyla hepi topu dişil öznelliğini biraz *esnetmiş* olmakla kalıyorken, erkek mazoşist, toplumsal kimliğini tümüyle arkada bırakmakta, erilliğini terketmekte ve dişilliğin “düşman topraklarına” adım atmaktadır (Silverman, 1992, 190). Oysa, Estela Welldon gibi geleneksel psikanalitik terminolojiye ve tezlere büyük ölçüde sadık bir psikiyatrist dahi, sadomazoşizmi psikanalitik perspektiften incelediği kitabının, ev içi şiddetle sadomazoşist pratiklerin farkları ve benzerliklerini incelediği bölümünde, ağlamak ve öfke gibi kimi temel duygulanımların toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilmesinin sosyokültürel bir fenomen olarak önemine dikkat çeker ve psikanalist literatürdeki cinsiyetçilikle uzlaşmadığını dolaylı yoldan da olsa ortaya koyar: “Erkekleri ağlamaya cesaretlendiren yeni bir moda akımı var, ancak kadınların öfkelerini dışa vurmaya cesaretlendirilmeleri benzer biçimde hoş

karşılır mı, emin değilim” (Wellson, 2002, 46-47). Nitekim Perez (2008, 82)’e göre, psikanaliz, “penis yoksunluğu”ndan hareketle kadını ontolojik bakımdan “hareket ve devinimden yoksun”, pasif insan olarak düşünür. Mazoşizmin, kadın doğasında mevcut olduğu varsayılan edilgenliğin şekil değiştirmiş bir varyantı gibi algılanmasına karşılık, Flanagan ve Rose, heteroseksüel mazoşist pratiklerde domine edilmek isteyen erkek sayısının, kadınları domine etmek isteyen sadist erkeklerin sayısı karşısında ezici üstünlüğü olduğunun ortaya çıkmasını sağlamıştır (Kauffman, 21). Aterkil sistem gereği, erkeğin hayatın her alanında olduğu gibi cinsel pratiklerde de kadına baskın çıkmayı isteyeceğine dair inanış, mazoşizmin erkekler arasında pek sık rastlanamayacağına dair ön yargıyla bağdaşmaktadır.

Régis Michel (2003, 454)’in dikkat çektiği bir diğer önemli husus da şudur: eğer psikanaliz, mazoşizmi dişil olarak tanımlıyorsa, zıddı olarak konumlandığı sadizmin de *eril* olması gerekir. Böylece heteronormatif değerler bozulmamış olur. Eğer erkek sadist ve kurbanı kadınsa, abartılı bir güç asimetrisi ortaya çıkar, ama erkek ve kadın yine de doğalarına aykırı olmayan biçimde, geleneksel heteroseksüel çift rollerini tekrar etmiş olurlar: burada patolojik olan, yalnızca şiddetin ve tahakkümün *dozudur*. Oysa işkencecinin cinsiyetinden bağımsız olarak, mazoşist erkek kadınsılaşmaktadır, patolojik olan *cinsiyet kaymasıdır*. Demek ki psikanaliz, biyolojik cinsiyetleri ne olursa olsun, işkenceci ve mazoşistin toplumsal cinsiyet rollerini “eril” ve “dişil” olarak paylaştıracak, böylece heteronormatif cinsellik kuramı da yeniden doğrulanmış olacaktır. Mazoşizmde yoksunluk ve askıya alınma fetişize edilir. Bu sürecin cinsiyetler arası güç dağılımıyla ilişkisi de, mazoşizmin tüm kadınların doğalarında mevcut olduğu yönündeki dogmayla örtüşmektedir: kadın zaten ya kısıtlı ölçüde inisiyatifte sahiptir, ya da sahip olduğu inisiyatif erkek tarafından hizaya sokulmalıdır. Cinsiyetçi yaklaşım Katolik ahlakçılıkla da benzerlik gösterir. Katolik anlayış gereği *Doğa*, eril akıl tarafından domine edilip hizaya getirilmesi gereken irrasyonel ve dişil hammadde olarak formüle edilir (Sloan, 1999, 123). Bu anlayış aslında erkeğin arzularını merkeze alan ve kadının arzusunu ikincilleştiren cinsiyetçi söylemlerin ahlaki tezahürleridir. Oysa Bob Flanagan ve Sheree Rose örneğinde durum tersidir: aşırı arzularını gerçekleştiren taraf da, domine edilen taraf da erkektir.

### 3.3 ALTERNATİF BİR ERİLLİK

Flanagan'ın mazoşizmi eril ya da dişil değil, *queer*dir, çünkü sanatçı heteronormatif olmayan ve alternatif bir erillik üretmiştir. Öncelikle Flanagan ve Rose'un, ilişkilerinde ve ilişkilerinden türeyen yapıtlarındaki konumlarına değinmek gerekir.

Deleuze (2007, 47), mazoşistin aradığı işkenceci-kadının doğasındaki üç temel karakteristiği “soğuk, annesel ve sert” olarak niteler. Ancak “bu doğanın mazoşist tarafından oluşturulması, eğitilmesi gerekir” (Deleuze, 2007, 38). Tıpkı *Kürklü Venüs*'ün Severin'i gibi Flanagan da, “doğuştan sadist” bir işkenceci değil, özel bazı niteliklere sahip bir efendi aramıştır. 36 yaşına geldiğinde hayatında yeni bir sayfa açan Rose da daha önce deneyimlediği geleneksel heteroseksüel ilişki modelinin dışındaki alternatiflerin peşine düşmüştür. Sheree Rose 1979 yılında, yani Flanagan'la tanışmadan bir yıl önce, kendi tanımıyla “eşinden yeni boşanmış, iki çocuklu ve orta sınıf bir ev hanımı” idi (Takemoto, 2009, 6). *Feminist Socialist Network*'e katılan sanatçı, Cal State Northridge'de psikoloji yüksek lisansı yaparken, bir yandan da kadın dayanışma merkezinde çalışmıştır. Rose, toplumsal düzen gereği kadınların tüm kararları verecekleri bir pozisyonun hayalini bile kuramadıklarını, bu pozisyonda olmayı merak ettiğini, dolayısıyla Flanagan'la S&M tecrübe etmeye başladığında motivasyonunun siyasi olduğunu söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 103). Sanatçı, bir erkek karşısında baskın taraf ve “sert bir anne” olmayı, kendi çocuklarında değil, Flanagan'la ilişkisinde öğrenmiştir (Juno, Vale, 1993, 106). Rose, evliliğinden sonra bir feminist olarak kaderini belirlemek üzere ipleri eline aldığında, “patronize” olarak nitelendirildiğini, ancak bunu “bulaşık bezi olmaya tercih ettiği”ni belirtir (Takemoto, 2009, 97). Keza Flanagan da Rose'a yönelik patronize yakıştırmalarını cinsiyetçi bulduğunu söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 33). Sanatçıların beraber ürettikleri *Leather From Home* (Şekil 7:) başlıklı video çalışmasında Flanagan annesine hitaben yazdığı ve Rose'la tanışmalarını müjdelediği bir mektup okur. Sanatçı bu video vesilesiyle, McRuer (2006, 186)'ın de altını çizdiği gibi, mazoşizminin müsebbibi olup olmadığı endişesiyle içi içini yiyen ve “neyi yanlış yaptım” sorusunu soran ebeveynlerine “hiçbir şey” yanıtını vermiş olur. Ne Rose Flanagan'ın aklını çelmiştir, ne de Flanagan Rose'u yoldan çıkarmıştır. *Leather From Home*, çiftin aradıklarını birbirilerinde bulduklarının manifestosudur.



Şekil 7 Bob Flanagan & Sheree Rose, *Leather From Home*, 1983.

Bob Flanagan'ın sanatını, erillik ve dişillığe atfedilen niteliklerin en rafine halleriyle temsil edildikleri heteroseksüel pornografiyle karşılaştırmakta fayda vardır. Bu karşılaştırma bizi Flanagan'ın ürettiği alternatif erillığe dair aydınlatmakla kalmaz, sanatçının yapıtlarının neden geleneksel anlamıyla “pornografik” biçiminde nitelendirilemeyeceğinin yanıtını da verir. Kauffman (1998, 24)'a göre Flanagan ve Rose, erkeğin despot, kadının kurban rolünü oynadığı klasik pornografik kurguyu alt üst ederler. Öncelikle, Flanagan ve Rose'un performanslarındaki pozisyonları, “izleyiş” bakımından klasik heteroseksüel pornografiden ayrılır, çünkü Jean Gagnon (1988, 18)'un da dikkat çektiği gibi, geleneksel porno filmlerde erkek *efendi*, kadın ise *izlenen nesne* olarak konumlanır ve bu konumlanma “kusursuz doğallık” kisvesi altında normalleştirilir. Oysa sanatçı, Rose'la beraber gerçekleştirdiği performanslarda, şiddete maruz kalan taraf olarak izleyicinin dikkat odağıdır. Flanagan'ın gerek izleyici önünde, gerekse özel alanlarında gerçekleştirdiği otoerotik performanslarda da Rose belgeleyen göz olarak hazır bulunur.

Geleneksel heteroseksüel romansta ve pornografide rol dağılımı gereği, erkek ısrar eder, kadın reddeder (Ussher, 1997, 373). Kauffman (1998, 26) feminist teorisinin “pornografi teoriyse, tecavüz pratiktir” sloganını tersine çevirir: Flanagan'ın sanatı teori kabul edilirse, mazoşizmi pratiktir. Bu saptama bize Flanagan ve Rose'un

ilişkisindeki şiddet unsurunun uzlaşımsal tabanını hatırlatmış olur. Ussher (1997, 347)'a göre erkek, fallik iktidarın *ısrarla* kurulmasının en aşırı biçimi olan tecavüzde, “hayır” cevabından kaçınır ve reddedilme ihtimalini bertaraf etmiş olur. Oysa sözleşme icabı, Rose istediği zaman “hayır” deme hakkına sahiptir.

Geleneksel heteroseksüel pornografi, iktidarsızlıkla alakalı korku kültürünü beslediği, penetrasyon-merkezci cinsellik anlayışını körüklediği ve erotizmi kadın üzerinde tam bir egemenlik kurma işlemine indirgediği ölçüde, kadınlar kadar erkekleri de hedef alan bir baskı gerecine dönüşür, çünkü porno filmlerin pompaladığı “ideal erkek” modeliyle ve görsel sistemle uyum sorunu yaşayan erkekler de mağdur edilirler (Gagnon 1988, 21). Flanagan, bu ideal erkek modeliyle özdeşleşmeyi reddetmekle kalmamış, erkeklerin kendileriyle dalga geçebileceklerini göstermiştir. Gagnon (1988, 85)'a göre pornografi, kadın düşkünlüğünden ziyade, tıpkı dilden dile yayılan edepsiz fıkralar gibi, erkeklerin birbirileriyle konuşma biçimidir. Geleneksel porno, erkeğin başarı ve fetih hikayesidir. Flanagan'ın cinsel performans düşüklüğünü kamuya açması ve hatta kendini karikatürize etmesi, sanatçının yaptıklarını, pornografiye hakim olan eril dilden ayırır.

Gagnon (1988, 90) geleneksel porno filmlerde anal saldırganlığın kadınlara yönelik olduğunu, heteroseksüel pornografinin birçok bakımdan erkeklerin homofobisinden izler taşıdığını ve genel itibarıyla “anallığı bastırma manifestosu” biçiminde işlev gördüğünü saptamıştır. Flanagan ise anal penetrasyonu birçok yapıtında bir haz unsuru olarak kullanmaktan çekinmemiştir. Sanatçının 1995'de Los Angeles'ta gerçekleştirdiği *Rear Window* başlıklı performans buna bir örnektir. Flanagan bu performans için pencereleri sokağa bakan bir otel dairesi kiralar. İzleyiciler sanatçıyı “dikizlemek” üzere sokağın karşı tarafındaki bir başka otel dairesine davet edilirler. Dairenin yatak odasına çırılçıplak giren Flanagan, penisine bağlamış olduğu ağırlıkları çıkarır ve yanında getirdiği lavman setini yatağın kenarına yerleştirir. Sanatçı daha sonra konsoldaki şişeden bir bardağa şarap doldurur ve şarabı lavman setinin kesesine aktarır. Yatağa yüzüstü uzanan Flanagan lavman setinin borusunu anüsüne yerleştirir ve şarabın rektumuna dolmasını bekler. Sanatçı daha sonra sırtüstü döner, şaraplı lavmanın keyfini çıkarmaya başlar ve performans tamamlanır. Rose'un, Flanagan'ın anüsüne metal küreler yerleştirdiği *Autopsy* (Şekil 8:) isimli



video anal zorlanmaya bir başka örnektir.\* Nitekim sanatçı mahrem hayatında da Rose tarafından penetre edilmekten haz aldığı gizlememiştir (Juno, Vale, 1993, 63). Mazoşist pratikler aracılığıyla “eşcinselliğe bulaşmadan” kadın ya da Afro-Amerikalı, yani kurban olmayı deneyimleyen Amerikalı birçok beyaz erkeğin aksine (Carlson, [21.01.2009]), Flanagan bir heteroseksüel erkek olarak sanatında homoerotik unsurlar kullanmaktan çekinmemiştir.

Flanagan’ın ürettiği alternatif erilliğin, bir sakat olarak sergilediği kimlik performansı ile de bağıntısı vardır. Carrie Sandahl ([15.08.2009])’a göre Amerikan tipi eril öznellik sakatlık, güçsüzlük, aseksüalite ve çocuklaşmayla bağdaşmaz; bu sebeple sakatlık erksizleşmeyle ilişkilendirilir. Hatta ana akım filmlerde engelli erkekler intihara meyillidir ve birçok örnekte kendilerini “yarım erkek” olarak adlandırdıklarına rastlanır, çünkü cinsel işlevlerini yitirdiklerine inanırlar (Sandahl, [15.08.2009]). Ayrıca sakatlık “bağımlılık”la ilişkilendirilir ki, toplumsal cinsiyet gereği erkek, kendine yetebilen, başkalarının desteğine ihtiyaç duymayan öznedir. Öte yandan Sandahl ([15.08.2009]), çağdaş erkek modelinde *geçici mazoşizmin* tamamlayıcı bir unsur olarak gittikçe daha çok rağbet görmeye başladığının altını çizer. Geçici mazoşizm, yalnızca ortadan kaldırılabilir sakatlıkla tarif edilmez, erkek kahraman “daha fazla acı”yı davet eder: kahraman, kurban pozisyonuna ikna edici bir süre dayandıktan sonra mağduriyeti ve sakatlığını aşarak erilliğinin zirvesine ulaşır. Örneğin, Carlson ([21.01.2009]) çağdaş Amerikan erilliğinin en gözde sembollerinden Mel Gibson’ın yönetmenliğini yaptığı veya rol aldığı *Mad Max* (1979), *Road Warrior* (1981), *Passion* (2004) gibi filmlerde erkek başkahramanların birçoğunun bu çağdaş modelle uyduğu gözlemlemiştir. O halde sakatlık/engellilik, iradi yollardan ortadan kaldırılabilir olduğu sürece erkekliği pekiştiren bir unsura dönüşmektedir. Oysa Flanagan *daimi* engelliliğin geçerli ve alternatif bir erillik olabileceğini göstermiştir.

---

\* “Autopsy”, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi’nde “Endurance” başlıklı video programı dahilinde de gösterilmişti.



Şekil 8 Bob Flanagan, *Autopsy*, 1994.

Acaba Flanagan'ın kurmaktan kaçındığı normatif erilliği, dominant taraf olarak Rose mu kurar? Ussher (1997, 243)'in de uyarıda bulunduğu üzere, Rose'un egemenliğinin, birçok lezbiyen S&M pratikte olduğu gibi erillik üretip üretmediği sorusu sorulabilir. Bu soruya ilk olarak, Carlson ([21.01.2009])'ın argümanıya, yani Rose'un Flanagan'ın bedeni üzerinde sıradan bir işkenceci ya da sadistten çok, "empatik bir duyu mühendisi" gibi çalıştığı söylenerek yanıt verilebilir. İkinci olarak, Rose ve Flanagan, tahakkümün, cinsel roller arasındaki dağılımına dair ezberi bozmaktadırlar. Buna koşut olarak Juno ve Vale (1993, 8), rızaya dayalı olmayan güç oyunları oynadıkları halde, "S&M oyunları karşısında şoka uğramış gibi davranan insanların ikiyüzlülüğü"ne dikkat çekerler. Örnek vermek gerekirse, eril şiddet geleneksel heteroseksüel pornografide şaşırtıcı bir unsur olmaktan çıkmıştır, nitekim Gagnon (1988, 108)'a göre pornografi cinsiyetler arası farkı kontrol etme fantazisidir. Rose'un erkleşip erkleşmediği sorusunun yöneltmesinin sebebi, tam da budur: Rose ve Flanagan, cinsiyet farklılığı kontrolünün alışlagelmiş formunu tersine çevirirler. Tarih-aşırı ataerkil şiddet seyirciyi şaşırtmaz, olsa olsa

tanıdıkları bir trajediyi yeniden izledikleri için üzürlüler. Oysa, bir kadın tarafından, üstelik de kendi rızasıyla işkence gören erkek imgesi karşısında izleyiciler bir insanlık suçuna ilk kez tanıklık ediyormuş gibi davranırlar.

Flanagan, Rose'la tanışana dek mazoşist eğilimleriyle alakalı olarak tam anlamıyla dürüst davranmadığını, “dolaptan çıkması”nı (*coming out of the closet*) Rose'a ve Dennis Cooper'a borçlu olduğunu söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 20). Sanatçının bir mazoşist olarak dolaptan çıkma hikayesi, eşcinsellerin cinsel yönelimlerini çevrelerine açıklamalarıyla gösterdiği benzerlik bakımından queer bir nitelik taşır. Flanagan'ın erkek kardeşi Tim Flanagan *Sick*'de eşcinselliğini ailesine açıklamakta çektiği zorluklardan bahsetmiş, sonradan ağabeyinin kendisinden çok daha radikal bir cinsel yaşam sürdürüyor oluşunu keşfettiğinde, yıllarca gizlenmiş olmasının onu nasıl öfkeliendirdiğinden söz etmiştir.\* Erkek kardeşinin eşcinselliğiyle kıyaslandığında, Bob Flanagan'ın cinsel kimliğinin gerek ailesi, gerekse çevresi için daha zor idrak ve hazım edilebilir olduğu aşıkardır. Rose ve Flanagan'ın toplum yaşamına efendi-köle rolleriyle müdahil oldukları hesaba katıldığında, Flanagan ailesinin “açık” mazoşist oğullarıyla *yeniden* tanışmalarının, açık eşcinsel oğulları Tim Flanagan'la olduğundan daha çetrefilli geçtiği tahmin edilebilir.

Kauffman (1998, 69), Orlan'ın ilk kadından kadına transseksüel olduğunu söylerken, kadın ve erkek, içerisi ve dışarı, kültür ve doğa arasındaki ayrımları paramparça ettiğini öne sürer. Benzer biçimde Flanagan'ın da eril ve dişil, heteroseksüel ve eşcinsel, engelsiz ve engelli arasındaki ayrımları silikleştirirken, belki de “erkekten erkeğe bir transseksüel” gibi davrandığı söylenebilir. Flanagan, sadece eşcinsel, biseksüel ve transseksüel öznelerin değil, heteroseksüel öznelerin de queer politikaları izleyebileceğine çarpıcı bir örnek sunmuştur.

### 3.4 FALLUSUN YADSINMASI

Flanagan'ın yapıtlarında izleyiciyi dehşete sürükleyen ve en sık tekrar eden acı pratiklerinden biri, penisine uyguladığı ve Rose'a uygulattığı işkencedir. Kısa yoldan sanatçının “haz organına acı yüklediği” sonucuna varmak, neden penise yönelik bu

---

\* Dolaptan çıkma ihtiyacıyla ilgili olarak Jennifer Robertson'ın yazdığı “*Dying to Tell*” (2003) Japonya'da eşcinselliklerini açıklayamadıkları için intihar eden gençlerin çıkmazlarını tartışan çarpıcı bir araştırmadır.

kadar detaylı bir acı programının hazırlandığını açıklamaya yetmez. Sanatçının penisine yönelik takıntısı, güçsüzleşme ve bir erkeklik sembolü olarak fallustan vazgeçiş bağlamında okunmalıdır.

Psikanalizin, kadınların ruhsal gelişiminde “penis kıskançlığı” (*penis envy*) biçiminde adlandırdığı aşama fallosantrik anlayışın bir ürünüdür. Rolando Perez (2008, 89), erkeği norm olarak kabul eden bu anlayışa karşı çıkarak, kadının hiçbir zaman Baba'nın penisini arzulamadığını, çünkü hiçbir zaman ondan *yoksun* olmadığını öne sürer. Benzer biçimde Gagnon (1988, 85) da, geleneksel pornografik kurguda erkeğin kadını “doldurarak”, penis yoksunluğunu giderdiğine işaret eder, zira tıpkı psikanalizde olduğu gibi pornografide de kadın cinsel organında bir şey *eksikmiş* gibi görünür. Gagnon (1988, 86)'a göre psikanalizle pornografi tam da bu noktada uzlaşır: hem psikanaliz hem de pornografi, cinsiyet farklılığını penisi kıstas olarak üretir. Psikanaliz sırtını kastrasyon korkusuna dayarken, pornografi de kadını kastrasyona uğramış, penisi olmayan, dolayısıyla da bir penise muhtaç varlık olarak konumlandırır. Penisin, cinselliğin ve “bütünlüklü” bir varlık olmanın vazgeçilmez gereci olduğuna, erkeğin kadını “tamamladığına” dair inanç, geleneksel pornografik kurgudaki en ünlü klişelerden birinde zuhur eder: tek başlarına kaldıklarında kadınların “canı sıkılır”, mutsuzluğa kapılırlar, neyse ki, erkekler onların imadına yetişir (Gagnon, 1988, 38). Biseksüel porno olduğu iddia edilen filmlerin bir çoğunda dahi baskın motif, erkeğe duyulan ihtiyaçtır: iki lezbiyen bir süre sevişirler ve nihayet onları izleyen erkek “aralarına katılır” (Ussher, 1997, 194). Ortada bir fallus olmaksızın cinselliğin *eksik* kalacağına dair yaygın inanç nedeniyle, kadın eşcinselliği de birçokları için hala tam bir muammadır, hatta kimilerince ciddiye bile alınmaz: fallus yoksa, haz da yoktur, o halde kadınlar arası cinsellik konu dışıdır.

Fallosantrik anlayışın kadını “penis noksanlığı” üzerinden ötekileştirdiği göz önünde bulundurulursa, penisini heteronormatif bir fallik performans içinde kullanmayan Flanagan'ın niçin bir “fallik erkek” olmadığı da daha rahat anlaşılabilir. Kauffman (1998, 27)'in da dediği gibi, eğer Arnold Schwarzenegger ve Sylvester Stallone yaşayan falluslarsa, Flanagan tümüyle tekinsizdir (*uncanny*). Bu saptamaya koşut biçimde, Flanagan günlüğüne şöyle yazmıştır: “Kendimi Süpermen, Underdog, Temel Reis gibi hissediyorum- maço kahramanlar, şişirilmiş şükran günü balonları

gibi değil” (Flanagan, 2000, 102). Fallik olmayan erkek\*, mazoşist kurgunun ana eksenlerinden birini oluşturur, zira mazoşist kurguda penis birincil öneme sahip değildir ve fallusa dönüşmez: “penisin yokluğu fallusun eksikliği anlamına gelmeyeceği gibi, tersine, varlığı da fallusa sahip olmak değildir” (Deleuze, 2007, 61). Flanagan’ın penisi, kendisi ve Rose için rezerve edilmiş bir cinsel organ olmanın dışında, yalnızca bir *beden dokusudur*: performanslarındaki acı ve işkence programı “penisin prestijini ve fallusun otoritesini dağıtma”ya yöneliktir (Kauffman, 1998, 22). Sanatçı, ağırlık bağlayıp deforme ederek, çivi ve iğnelerle delikler açarak penisini penetrasyon dışı bir kullanıma tabi tutar, yani penisini *işlevsizleştirir*. Üzerinde uygulanan bu sürekli işkence, penisin bir ikona dönüşmesine engel olur, fallusu nötralize eder (Juno, Vale, 1993, 7). Sanatçı, penisini gizemsizleştirerek *de-erotize* eder ve böylece muktedir bir pozisyondan imtina etmiş olur, zira “örtülmüş” ve “gölgelemiş” olan, iktidar inşa eder (Juno, Vale, 1993, 7-8). Fallusun yadsınması, *Autopsy* videosunda olduğu gibi, Rose’un da çeşitli performans ve videolarda sanatçının penisine uyguladığı işkencelerle tescillenir. Bu “iktidarsızlık” gösterileri, “erkek eylem halindedir (*act*) ve kadın tecessüm eder (*appear*)” biçimindeki cinsiyet ayrımını darmadağın etmiştir (Ussher, 1997, 142).

Fallik performans, geleneksel ataerkil ve heteroseksist cinsellik anlayışı ile onun tezahürü olan pornografik ikonografide merkezi öneme sahiptir: erkeğin *başarısı*, ereksiyonunu ne kadar uzun süre koruduğuyla ölçülür (Ussher, 1997, 326). Flanagan, yapıtlarında hemen hemen hiçbir zaman ereksiyon halinde veya boşalırken (*ejaculation*) görülmez. Sanatçı penetrasyon-merkezci cinsellik anlayışına da karşı çıkmıştır: vücudunun her yeri *boşalabilir*. Nitekim Flanagan, Ed Smith’e yazdığı mektupta ereksiyon saplantısını banal ve sıkıcı bulduğunu, öncelikli uğraşın sahibeyi memnun etmek olduğunu yazmıştır (Flanagan, 2000, 135). Sanatçının ejakülasyon halinde görülmemesinin tek sebebi, erkeklik ifşasından imtina etmek değildir. Burada “küçük ölüm” kavramına geri dönmekte fayda vardır. Perez (2008, 71)’e göre başlangıç ve bitişle sınırlandırılmamış, sürece dayalı bir cinsel arzu akışı,

---

\* Benzer yakıştırmalara (örneğin “zararsız erkek”) maruz kalan mazoşist heteroseksüel erkek ve eşcinsel erkek bir kader ortaklığına sahip gibidirler. Penetre edilmekten hoşlanan eşcinsel erkeklerin doğalarında mazoşist bir ton olduğu klişesi son derece yaygındır. Hakimiyet arzusu, penisin fallik bir iktidar silahı olarak kullanımı ve kadının biat ettirilmesinin, erilliğin inşasında iç içe geçtiği akla getirilirse (Ussher, 1997, 344), mazoşist de, eşcinsel erkek de erilliklerini kaybetmiş sayılırlar, ikisi de *dişildirler*.

orgazmla noktalanmamalıdır, çünkü orgazm “kapitalist ‘tatil’ fikri gibidir: geçici yoğunluk ve sonra tekrar iş- ya da ölüm”. Olalquiaga (1999, 265) da birçok acı pratiğinde birincil unsurun boşalmak olmadığına dikkat çeker: libidinal tüketim, üzerinde uzlaşmış ve kişiler arasında paylaşılmış rollerin oynanmasıyla gerçekleşir. Yani erotik haz büyük ölçüde, teatrallığın ne denli yetkinleştiğiyle doğru orantılıdır (Olalquiaga, 1999, 265).

Flanagan, kastrasyonu da bir korku hikayesi değil, kişisel ütopyası, bir erotik olasılık, “yaptığı ve fantazisini kurduğu her şeyin nihai ucu” vasfıyla sunar (Juno, Vale, 1993, 63). Mazoşist arzu rejimi gereği doyum hep ertelenen aşamaysa,deşme, yakma, bağlama gibi tekniklerle penisi üzerinde uyguladığı acı pratikleri sanatçının hayatı boyunca geciktirdiği büyük doyuma, yani kastrasyona giden yolda oynadığı oyunlar ya da hiç bitmeyen askıya alma seansları biçiminde okunabilir. Sanatçının testislerini dikerek, penisini içine hapsettiği performansı (Şekil 9:), bir kastrasyon fantazisinden fazlasını çağırıştırır. Flanagan bu yolla adeta bir tür yeni vajinal organ üretir. Ancak bu yeni organ üremeye yönelik değildir, çünkü performans *doğumun tersidir*, dolayısıyla dişi doğurganlığını imlemez. Yeni organ görsel olarak vajinayı anımsatsa da , geleneksel penetrasyona uygun değildir, çünkü penis keseciğin içine girmez, keseciğin içinde *esir* alınır. Dikişlerin kesilmesiyle beraber penis özgür kalır, ama fallus olarak değil, geçici süre için serbest bırakılmış bir tutsak olarak geri dönmüştür.



Şekil 9 Bob Flanagan, *Auto-erotic SM*, 1989.

### 3.5 AİLE ROMANSININ SONU

Foucault (2003, 147), klinik psikiyatrinin “akıl hastası”yla daha ziyade hastanın ailesiyle kurduğu ilişki ve ailenin selameti bakımından ilgilendiğini ortaya koymuştur. Psikiyatrist, hastanın tedavisi kadar, akıl hastalığının *aile içi tehlikelerini* gidermekle de sorumlu tutulur. Psikiyatri, akıl hastalıklarının fizyolojik bulgularını belirlemek bakımından nöroloji üzerine kuruluysa da, davranışbilimsel bakımdan semptomatolojiktir ve hastalığın belirtilerini, toplumsal normları ölçüt olarak tespit eder: patolojinin normları, yasa ve toplumsal yaşam açısından düzensizlik, bozukluk, sapkınlık, tuhafılık, benzemezlik teşkil eden davranışlara bakılarak belirlenir (Foucault, 2003, 162). O halde psikiyatri ve psikanaliz *normal* bireyi, tıpkı yasa koyucular gibi, toplumsal çatışmaların prensipleri çerçevesinde inceler ve bireylerin ahenkli, düzenli işleyen aile yaşamına ne denli angaje olduğunu izler. Bu noktada Rose ve Flanagan’ın, evlerinde kurdukları ve sanatları aracılığıyla kamusalılaştırdıkları mikro-ütopyayla, psikanalizin ve klinik psikiyatrinin aileci (*familialist*) muhafazakarlığına meydan okuduklarının altı çizilmelidir. Mazoşizmin ve S&M’in, bazı istisnalar dışında, klinik psikiyatri ve psikanalizin nezdinde halen

cinsel patoloji olarak sınıflandırıldığı, yani *abnormal* cinsel davranış örnekleri oldukları göz önünde bulundurulursa, Rose ve Flanagan'ın yaşamları ve sanatlarının neden geleneksel aile değerlerine yönelik bir “hastalık tehdidi”<sup>\*</sup> gibi algılanabileceği açıklığa kavuşur.

Ev, yalnızca ailenin yuvası değil, aynı zamanda cinsiyetin denetlendiği mekandır. Cinsiyet hiyerarşisi, erkekten kadına ve yetişkinden çocuğa doğru dikey şekilde ilk önce evde inşa edilir ve toplumsal cinsiyet rolleri ilk olarak evde öğrenilir. Linda McDowell (1999, 78)'a göre, “kir” ile cinsellik arasında kurulan çağrışım ilişkisi gereği ev, toplumsal yozluktan uzak, erdemli bir hayatın kurulduğu, kadın tarafından “temiz” tutulan mekandır. O halde, geleneksel aile modeliyle uzlaşmayan Flanagan ve Rose'un S&M fantazilerini gerçekleştirmeye başladıkları mekanın ev olması da rastlantı değildir. Flanagan köle-efendi sözleşmeleri uyarınca, Rose istemediği sürece seks yapmadıklarını ve ev işlerini neredeyse tümüyle üstlendiğini söylemiştir (Juno, Vale, 1993, 34). Flanagan'ın “ev hanımı” parodisi, kocasının cinsel talepleri ve egemenliğine tabi, güçsüz ve masum kadın stereotipine yönelik bir eleştiri niteliği taşımaktadır, zira sanatçılar ataerkil karı-koca rollerine inanmamışlardır. Çiftin beraber ürettiği ilk yapıtlar arasında yer alan 1983 tarihli *Leather From Home*, bunun en çarpıcı kanıtlarından biridir. Videoda Flanagan annesine yazdığı bir mektubu seslendirir. Sanatçı, Rose'dan her annenin oğlu için hayal ettiği “ideal bir gelin” gibi bahseder, ancak Rose'un mektupta takdim edilişiyle videoda akan görüntüler arasında gülünç bir uyumsuzluk vardır. Örneğin Flanagan, Rose'un iyi yemek yapabildiğini söylerken, Rose tezgahta bir çiğ et parçasını tuzlayıp dövmektedir; sanatçı, Rose'un ne kadar sevgi dolu olduğunu söylerken, Rose, Flanagan'ı kırbaçlar; Flanagan sonsuza kadar Rose'un yanında kalmayı istediğinden bahsederken, Rose sanatçıyı kementlerle bağlar. Videonun sonunda dört ayak üstünde mektup yazarken görünen Flanagan, Rose'un akşam yemeği için özel bir sürpriz hazırladığını söyler, kamera bir köpek maması konservesine odaklanır ve ekran kararır. Rose ve Flanagan bu video aracılığıyla hem izleyiciye, hem de yakınlarına asla geleneksel bir karı-koca ilişkisi sürdürmeyeceklerini ilan etmişlerdir. Nitekim Rose'un çocukları, hem

---

\* Rose ve Flanagan'la beraber Mike Kelley, Anne Sprinkle gibi sanatçıları hedef gösteren ve projeleri için aldıkları devlet desteğinin kesilmesini talep eden *Christian Action Network*, Amerikan ulusunu radikal İslam'a karşı savunmanın yanında, “Amerikan aile geleneklerini koruma” misyonuna adanmış bir organizasyon olduğunu iddia etmektedir (<http://www.christianaction.org/aboutus.aspx>).



gündelik yaşamları, hem de Flanagan’la ürettikleri sanat aracılığıyla çiftin S&M ilişkilerine şahitlik etmişlerdir. Flanagan, Rose’un çocuklarının bir erkeğin de bir kadına itaat edebileceğini görmelerinin iyi bir şey olduğunu söylemekten çekinmemiştir (Juno, Vale, 1993, 89).

Heteronormativite gereği babalık, eril özelliğin mühim bir bileşenidir. Cinsiyet yıkımının peşinde olduğunu söyleyen Flanagan’ın kastettiği (Juno, Vale, 1993, 63), adeta geleneksel babalığın da reddir:

“Sözleşmeyle, mazohist kendini dövürür; ama kendinde dövürdüğü şey, baba imgesi, babaya olan benzerlik, babanın saldırıya geçme imakınıdır. *Dövülen “bir çocuk” değil, bir babadır.* Mazohist, babanın hiçbir role sahip olmadığı yeni bir doğum için özgürlüğünü kazanır” (Deleuze, 2007, 60).

Freud (1999, 157- 189)’un mazoşizmi incelediği en önemli metinlerinden “*Bir Çocuk Dövülüyor*”a Deleuze’ün sunduğu itiraz, Flanagan’da karşılığını bulmuş gibidir. Sanatçı, penisini simgesel anneye, yani Rose’a devrederken, babadan öğrenilmiş cinselliği ve zorunlu üreme ödevini de terketmiştir. Danièle Roussel (2008, 34)’e göre Baba iktidarının yokluğu\*, sanatçıların uç deneyler yapabilmelerini, tabulara saldırmalarını mümkün kılan önemli bir hususiyettir: “Baba yoksa, yol açıktır”. Gerçekten de cinselliğe, ölüme, şiddete ve toplumsal normlara dair son derece radikal yapıtlar üretmiş olan Viyana Aksiyonistleri’nin dördü de babalarını çeşitli sebeplerle erken yaşlarda kaybetmişlerdir (Roussel ve diğ., 2008, 34). Ancak yasa koyucu babayı tek otorite figürü olarak konumlandırıp, annenin otoritesini azımsamak, tuzağa düşmek anlamına gelebilir. Anne, babanın otoritesinin uygulayıcısı ve iş birlikçisi olabilir: babanın yokluğunda çocukların denetimi anneye düşer. Ölü bir babanın otoritesi dahi, pekala da annenin yasayı gözetmesi aracılığıyla devam edebilir. O halde Ödipal üçgenin iktidarından kaçmak için biyolojik annenin yerine simgesel anneyi koymak mazoşistin tercih edeceği en korunaklı yoldur. Öte yandan Rose’un Flanagan üzerindeki etkisi hakikaten de despot bir anne gibidir, nitekim sanatçı psikiyatristine, “Sheree evde yokken ebeveynleri gezmeye çıkmış” gibi hissettiğini söylemiştir (Flanagan, 2000, 47). Bu bakımdan Flanagan’ın *Leather*

---

\* Anneyle ensest fantazisi üzerine yazılmış en sansasyonel metinlerden biri Bataille’in “*Annem*” adlı öyküsüdür. Hikayede, fiziksel ölümüyle beraber babanın iktidarı da ortadan kalkar ve bu durum, anne ile oğul için cinsel keşif imkanı yaratır.

*From Home*'da okuduğu mektubu annesine hitaben yazmış olması ve Rose'un "bir yanıyla ona annesini hatırlattığını" söylemesi manidardır.



şekil 10 Bob Flanagan & Sheree Rose, *Matters of Choice*, 1992.

Flanagan ve Rose'un 1992 yılında, Los Angeles Contemporary Art Exhibitions'ta gerçekleştirdiği "*Matters of Choice*" başlıklı performans (şekil 10:), ikilinin feminizmin temel ilkelerini benimsediklerini en net yansıtan yapıtları sayılabilir. Bu performansta Flanagan izleyici karşısına bir peruk ve gözlüklerle, çırılçıplak çıkar ve

kürtaj karşıtı, aşırı muhafazakar, Hıristiyan aktivist Randall Terry'nin\* protesto gösterilerinde okuduğu metinlerden “çocuk doğurmak kadınların görevidir”, “Tanrı, kadınların çocuk doğurmasını ister” gibi pasajları seslendirir. Bir süre sonra Rose elinde oyuncak bebeklerle dolu bir sepetle sahneye gelir ve bebekleri Flanagan'ın bedeninin çeşitli bölgelerine geçirdiği olta iğneleriyle sabitlemeye başlar. Bedenine her iğne girişinde acı içinde çığlık atan Flanagan monoloğuna devam ederken, bebek ağlamalarının birbirine karıştığı bir ses kaydı yavaş yavaş mekanı doldurur. Bebek ağlayışlarının sesi gittikçe yükselip nihayet Flanagan'ın sesini tümüyle bastırdığında, Rose son oyuncak bebeği de Flanagan'ın penisine sabitler. Flanagan bacaklarının arasında asılı duran oyuncak bebeği sallarken yüksek sesle bir ninni okur ve dans ederek yavaş yavaş sahneden ayrılır. Rose bu performansı, kadınları anne olmaya zorlayan ve daha fazla çocuk doğurmaya gönüllendiren ataerkil kültüre karşı bir tepki olarak planladıklarını söylemiştir (Takemoto, 2009, 100). Erkeklerin, babalığı eril öznelliğin vazgeçilmez bir tamamlayıcısı olarak gördüğü ataerkil sistemde Flanagan'ın zorunlu anneliği ve daha geniş ölçekte de aileciliği bedenine geçirilen kancalarla reddetmiş olması son derece radikal bir jesttir. Flanagan ve Rose yalnızca heteroseksizme ve genelgeçer toplumsal cinsiyet rollerine değil, ataerkil ve muhafazakar aile yapısına ve aileciliğe de eleştirel bir gözle yaklaşmışlardır.

---

\* Randall Terry'nin yalnızca kürtaj karşıtı değil, aynı zamanda eşcinsel evliliğe karşı kampanya yürütücülüğü de yapmış olan tutkulu bir homofobiktir. Terry'nin oğullarından Jamiel Terry eşcinsel olduğunu açıkladığında babası tarafından evlatlıktan reddedilmiştir ([http://en.wikipedia.org/wiki/Randall\\_Terry](http://en.wikipedia.org/wiki/Randall_Terry)).

#### 4. TEŞHİR VE PERFORMANS

Cioran bizlere acının göreceliğinin, kafa karışıklığına sebep olduğunu ve paylaşılan acının inandırıcılığına neredeyse keyfen karar verilebildiğini hatırlatmıştır:

“Bir dostun ya da tanımadığımız birinin bize sırlarını açmasına maruz kaldığımız zaman, bu sırların ifşası bizi hayretlere garkeder. Bu ıstırapları bir facia mı, yoksa bir şaka mı addetmeliyiz? Bu tamamıyla yorgunluğumuzun teveccüh göstermesine veya çileden çıkmasına bağlıdır” (Cioran, 2003, 22).

O halde Flanagan’ın sembol ve metaforlara başvurmadan ziyade, deneyimlerini dolaysız anlatım teknikleriyle belgelemesini basitçe inandırıcılık kaygısıyla mı açıklamalıyız? Sanatçının, sahibesi Rose’la gündelik yaşamı ve cinsel pratiklerini video ve fotoğraf aracılığıyla, bitmez tükenmez bir iştahla kayda geçirmesinin belki de en önemli sebebi, Deleuze (2007, 62)’ün de işaret ettiği gibi “mazoşistin sahneler, heykeller veya tabloların ikizi olarak ortaya çıkmaya, bir aynada ya da yansımada kendi ikizini ortaya çıkarmaya duyduğu ihtiyaç”tır. Sanat yapıtı son derece elverişli bir belgeleme gerecidir, çünkü tıpkı Masoch gibi Flanagan’ın da:

“(…) sanata, kültürün hareketsizlikleriyle yansımalarına inanmak için birçok sebebi vardır. Onun gördüğü şekliyle plastik sanatlar, bir hareketi ya da bir tutumu askıya alarak öznelini ebedileştirir. Bu inmeyen kamçı ya da bu kılıç, aralanmayan bu kürk, sürekli olarak bastırılan bu topuk, sanki ressam yalnızca daha derin, yaşamla ölümün kaynaklarına daha yakın bir bekleyişi ifade etmek için hareketle ilişkisini kesmiş gibi... Fotoğraflanmış, kalıba dökülmüş ya da resmedilmiş gibi donmuş sahnelerden alınan zevk Masoch’un romanlarında yoğunluğun en yüksek derecesinde görülür.” (Deleuze, 2007, 63)

Öte yandan yabancıların/izleyicilerin tanıklığı Flanagan için eşit ölçüde önemlidir. Ne de olsa tanıklık, mazoşistin yasa çiğneyiciliğinin tamamlanması için gereklidir, çünkü:

“Yasayı ceza süreci olarak düşünen mazohist, cezayı kendine uygulamaya başlar; ve maruz kalınan bu cezada, paradoksal olarak, yasanın ona yasakladığı kabul edilen hazzı yaşamasına izin veren ve hatta bunu buyuran bir sebep bulur” (Deleuze, 2007,

78). Bu bağlamda Sade’cı erotik deneyimlerle mazoşist pratikler arasında bir paralellik varsa, o da seyirci huzurunda sahneleme geleneğidir. Simone de Beauvoir (1997, 36-37) “sevişenlerin çevresinde birtakım tanıkların bulunmasının, öznenin kendi varlığını daha keskin bir şekilde belirleyen bir durum yarattığını” söyler ve devam eder: “Cinselliğe şeytansı bir genişlik kazandırabilmek için suç ortakları gerekmektedir. Onların varlığıyla ki, birine uyguladığımız ya da birinin bize uyguladığı cinsel edim olağan anlarda eriyip gideceği yerde güvenli bir biçime bürünebiliyor.” Nitekim Flanagan (2000, 78) da dikizci (*voyeur*) olmadığını, kırbaçlanan ya da kırbaçlayan taraf değilse, S&M’i ilginç bulmadığını söylemiştir: Flanagan bir teşhircidir, kaydettiklerini milyonlarca kez izlemeyi, en az insanları dehşete sürüklemek kadar sever (Juno, Vale, 1993, 68). Flanagan ve Rose 1988 yılına kadar kişisel arşiv biriktirmekle ilgilenmiş, 1989 yılında herkesin katılımına açık bir S&M kulübü olan *Janus Society*’yi kurmuşlar ve S&M’i ana akım kültür çevrelerine tanıtmaya yönelmişlerdir. Rose (Takemoto, 2009, 101)’a göre Flanagan’la beraber 1989 yılında *Modern Primitives* kitabının şerefine yaptıkları performans, S&M, sanat, müzik, dans ve edebiyatın S&M cemaati dışında izleyiciyle bulunduğu ilk örnektir. De Beauvoir (1997, 40)’ın sadist teşhirciliği tarif edişinden hareketle, tıpkı Sade’ın “özel hayatının ortasında yabancı bilinçleri yaşatıyor oluşuna”\* benzer biçimde Flanagan ve Rose da kulüplerde ve sanat kurumlarında gösteriler yapmışlardır. Kamunun görüş menziline dışında kalan deneyimler ise *Fuck Journal* ve *Pain Journal* gibi kitaplar ile video ve fotoğraflar aracılığıyla teşhir edilmiştir. Ancak izleyicinin işleviyle alakalı olarak, sadist ve mazoşist pratikler arasındaki ayrışmaya dikkat etmek gerekmektedir. Deleuze’ün, mazoşist sözleşme ilkesiyle sadist kurumsallığın despotizmi arasında gözettiği ayrıma paralel olarak Sontag (2001, 36-37) da, Sade’ın kişilik yitimiyle özgürlük ve iktidar bakımından, *O’nun Öyküsü*’ndeki O’nun ise mutluluk açısından ilgilendiğini söyler. Nitekim Flanagan (Juno & Vale, 36) her ne kadar performansları ve yapıtlarının toplumsal etkisini yakından takip etse de, sanat dünyasına angaje oldukça Rose’la S&M pratiklerinin gittikçe kurduğunun altını çizmiş ve “mutluluklarının kamusal

---

\* Pier Paolo Pasolini’nin yönetmenliğini yaptığı ve Marquis de Sade’ın “*Sodom’un 120 Günü*”nden uyarladığı 1975 tarihli *Salo*’daki işkencecilerin “masumların tanıklığına” dair titiz önlemleri son derece keskin bir örnektir.

görünürlüklerine git gide daha çok bağlanıyor oluşu'ndan yakınmıştır (Flanagan, 2000, 35).

Tezimin üçüncü bölümünde Rose ile Flanagan'ın ortak imzasını taşıyan yapıtların da yalnızca Flanagan'ın adıyla anılmasının, işkencecinin mazoşist kurgunun *içinde* yer alması, dolayısıyla, mazoşistin fantazisinin gerçekleşmiş bir ögesi olarak zuhur etmesiyle alakalı olduğu saptanmıştır. Bu durumun ikinci bir nedeni de acıyı karşılayan tarafın Flanagan olmasıdır. Örneğin sadist temayüllere sahip bir izleyici, Rose'la özdeşleşse dahi, en nihayetinde Flanagan'ın ne kadar acı kaldırabildiğine ve direncine odaklanacaktır. O halde, şayet “kurbanlar” değişiyor olsaydı, şüphesiz sanatçı-işkenceci olarak Rose'un ismi öne çıkacaktı. Oysa ki, tekrar eden motif Flanagan'ın hazla karışık *çilekeşliği*dir. Sontag (2008, 76)'ın da saptadığı üzere modern psikoloji “ben”in keşfini “acı çeken ben”in keşfiyle eşitleyen Hıristiyan içe bakış geleneğini (*introspective*) miras almış ve böylece “modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur”. Bir diğer deyişle sanatçıların ortak performanslarında izleyicinin duyumsal espasında öne çıkan ve merkeze yerleşen Flanagan'ın acısı iken, Rose bu acının uygulayıcısı olarak ikincilleşmiştir.

Mazoşizme içkin teşhirciliğin bir diğer önemli sebebi de mazoşistin toplumsal uzlaşmazlığıdır. İkinci bölümde gösterildiği üzere Flanagan'ın mazoşist profili Hıristiyan ahlakından beslenmese de, Katolik ikonografide acının teşhiriyle ortak bir demonstratif niteliğe sahiptir. Flanagan kristalize bir siyasi program hazırlamamışsa da, tıpkı yeni bir dünya düzeni talep eden, bir tür radikal erksizleşmeye sadık kalıp fallik değerleri reddeden Hıristiyan mazoşist\* (Silverman, 1992, 198) gibi, o da isyankar adledilebilecek bir kültürel öznelik (*cultural subjectivity*) önermiştir. Bu bölümde Flanagan'ın yapıtlarındaki kimi performatif hususiyetler ve teşhir unsuru sanatçının izleyiciyle ilişkisi bağlamında ele alınmıştır.

#### 4.1. UTANÇ VE İTİRAF

Berlant ve Warner (2003, 172)'ın da belirttiği gibi “özel hayat” (*personal life*) kavramı heteronormatif kültürün tesis edilmesinde mühim bir rol oynar: cinselliğin

---

\* Bu bağlamda İsa'nın kimi Hıristiyan anarşist ve sosyalistler tarafından “köylü devrimci” olarak nitelenmesi manidardır.

toplumsal yaşam, siyaset ve kapitalist üretim ilişkileriyle alakasız bir kavram olarak kodlanması, cinsel faaliyetlerin evle, yani *mahrem* alanla sınırlandırılmasına bir gerekçe teşkil eder. Ancak cinsel faaliyetlerin kamusal alanda yasaklanması ve/ya sınırlandırılması cinsel kimlik beyanının topyekün sansürlenmesi anlamını taşımaz. Tersine, özellikle Batı toplumlarında cinsellik “gizli tutulup hakkında konuşulmaması gereken değil, itiraf edilmesi gereken bir şey”dir (Foucault, 2003, 169). Katolik kültürde en saf formuna ulaşan bu anlayışın arketipi günah çıkarmadır: inançlı Katolik, cinsel pratiklerinin detaylarını ve günahlarını, “doktora yaralarını göstererek tedavi isteyen bir hasta gibi” (Foucault, 2003, 173) rahibe aktarır. Nitekim 18. yüzyıldan itibaren ilgi alanı seri katillerden “mastürbatör”e doğru kayan kriminal psikiyatri ve onun ardılı psikanaliz, Katolisizm’deki itiraf geleneğine koştur biçimde, pişmanlık çeken, “abnormal” olduğunu düşünen hastayı detaylı bir itiraf programına sokar. Bir diğer deyişle toplum ahlakını düzenleme iddiasında bulunan Katolisizm’le, toplumsal yaşama angaje bireylerin ruh sağlığını koruyup onarmayı kendine görev edinen psikiyatri/psikanaliz aynı teknikleri kullanırlar. Ancak burada söz konusu olan rastgele bir ayinsellik değildir: her şey itiraf edilmelidir, ancak bu itiraflar belli koşullarda ve belli muhataplara yöneltilir (Foucault, 2003, 203). İtirafın kimi sosyopolitik kıstaslarla şekillendirilmesine güncel ve çarpıcı bir örnek, Amerikan Ordusu’nun eşcinselliğin beyanıyla ilgili olarak benimsediği “sorma, söyleme” (*don’t ask, don’t tell*) ilkesidir. Bu ilkeye göre, Amerikan Ordusu hiçbir askerini cinsel yönelimini itirafa veya beyana zorlayamaz, ancak hiçbir Amerikan askeri de görevi süresince eşcinsel veya biseksüel olduğunu beyan etme hakkına sahip değildir. Judith Butler (1997, 105-106)’a göre “sorma, söyleme” ilkesi gereği yalnızca bir askerin eşcinselliğini açıklama özgürlüğü askıya alınmaz, bu politika eşcinselliğin bireylere (söz konusu bağlamda askerlere) yalnızca, kendileri dışındaki bazı otoriteler tarafından atfedilebileceğini göstermektedir. Yani bir cinsel kimlik beyanının *meşru* sayılması için kimi otoritelerin ve toplumsal iktidar odaklarının onayı gereklidir. O halde kişilerin kimlere, hangi koşullarda ve ne zaman itirafta bulunacakları, o itirafları değerlendirecek olan otoritelerin tasarrufundadır.

Katolik okuluna giden ve Katolik suçluluk duygusuyla yetiştirilen Flanagan herkesin *mahrem* alanda yaptığını utanç duymaksızın, insan içinde yapar (Juno& Vale, 6) ancak Ralph Rugoff ([19.09.2009] )’un da altını çizdiği gibi itirafa başvurmadan otobiyografik bir anlatı inşa eder, zira sanatçının teşhirciliği bağışlanmak veya

sağaltılmak gibi talepler değil, gizlenmemek politikası üstüne kuruludur. Flanagan rahipten ve psikanalistten erken davranmış ve “yakalanmayı” beklemeyip, kendini ifşa etmiştir. Peki, fantazilerini kamunun gözü önünde gerçekleştirmesi neden sanat sayılmalıdır? Linda Kauffman (1998, 27) bu soruya yanıt olarak üç neden sıralar:

1. Fantazisinin yetkili “yorumcusu” olarak psikanalistten önce davranıp onları sahiplenir.
2. Fantazileri rastlantısaldır, gündelik yaşamdan türerler.
3. Bizim de fantazilerimizi hangi kaynaklardan (tv, çizgi film, roman, sanat...) beslenerek kurduğumuza dair fikir verir.

Flanagan (Juno & Vale, 14) “konuşarak suçluluk duygusundan kurtulduğu”nu söyler ancak fantazilerini kilisede ya da muayenehanede değil, “sıradan insanlar”a ve hemen her yerde teşhir eder. Bununla beraber sanatçı kimseye aydınlanma vaatmez ya da tecrübelerini metafizikleştirmez (Juno & Vale, 1993, 9), o sadece insanlara “bakın, ne yaptım” demekle ilgilenir (Juno & Vale, 1993, 81). Bu bakımdan Bob Flanagan’ın tavrı, ekstrem acı performanslarıyla ünlenen (Şekil 11:) ve Flanagan’la aynı dönemde Los Angeles’ta görünürlük kazanan Fakir Musafar (Roland Loomis) ve onun öncülüğünü yaptığı Modern Primitifler’den (*Modern Primitives*) son derece farklıdır. “Bedenin sana aittir, onunla oyna” şiarına dayanarak aşkın bedensel deneyimler gerçekleştiren ve Flanagan gibi ilk döneminde S&M kulüplerinde kabul gören Fakir Musafar, zamanla etrafında binlerce insanı örgütler. Carlson ([21.09.2009])’a göre Fakir ve Neoprimitivistler, 70’lerde Büyük Britanya’da Punk kültürünün İngiliz emperyalizminin sömürgeleştirip silmeye çalıştığı kültürlerin görsel unsurlarını (piercing, dövme, saç modeli...) ödünç almasına benzer biçimde, Batı’nın “barbar” diye nitelermeye hazır olduğu kültürlerle diyaloga geçmiştir. Nitekim Celeste Olalquiaga (1999, 261-262) da Batı’nın “ilkel ve entelektüel soyutlamadan yoksun” olarak damgalayıp sömürgeleştirdiği halkların kültürlerinde post-moderniteye çekici gelen şey, ikonografik kodlama ve bu kodlama aracılığıyla bedenin *pasif gösterenden* (Sade’in romanlarında olduğu şekliyle sosyal mana taşıyıcısından) *aktif gösterilene* dönüştürülmesidir. Carlson’ın iyimser yaklaşımına karşılık Andrea Juno (1993, 80) ise görsel unsurların bağlamlarından koparılımlarının bir tür kültür emperyalizmi olduğunu ileri sürer. Tam da bu sebeple



Flanagan, Musafar'dan uzaklaştığını ve asla ruhani lider konumunu üstlenmeyeceğini söylemiştir.



Şekil 11 Fakir Musafar, “Siva'nın Mızrakları”.

Jean Gagnon (1988, 95)'un şu pasajı, utancın kökenine dair bize önemli ipuçları verir:

“Birileri beni izlediğinde, beden olarak varım. Ama yokluğumda diğerlerinin beni hangi açıdan yargıladıklarını bilmiyorum. Ben, göremediğim bir imgeyim. İnsan içine karıştığымda doğru etkiyi yaratıp yaratmadığımı merak ederim. Diğerlerinin belirsiz yargılarını içeren sosyal ayınler içinde mevcudiyetim belirlenir.”

Peki Flanagan cüretkarlığının bu “belirsiz yargılar” tarafından baltalanmasının önüne nasıl geçer? Sanatçı (Juno, Vale, 1993, 42) izleyici/tanıklar önünde paniklemediğini, çünkü utanç verici durumların bir çeşit “sarhoşluk” (“*high*”) yarattığını ve bu sarhoşluğun, kendini akıntıya bırakmasını kolaylaştırdığını söylemiştir. Rose ve Mike Kelley'le beraber 1991 yılında gerçekleştirdiği *100 Reasons* başlıklı “sürpriz”

performans, Flanagan'ın sanatında ve yaşamında *işşanın* utançla nasıl yer değiştirdiğine dair çarpıcı bir örnektir. Flanagan ve Rose'un beraberliklerinin 10. yıl dönümünü kutlamak üzere verdikleri davette Mike Kelley sahneye çıkar. Rose, kendisine kurulmuş tuzaktan habersiz olan Flanagan'ı da sahneye çağırır ve pantolonunu indirip kucağına yatmasını emreder. Kelley yüz maddelik kırbaç listesini okurken, Rose da her madde için Flanagan'ın kalçalarını bir kez kamçılar.\* Flanagan'ın hazırlıksız yakalandığı ama ivedilikle müdahil olduğu bu performans, sanatçının toplumsal baskı gereçleri olarak utanca ve itibara karşı ne denli güçlü bir panzehire sahip olduğunun kanıdır.



Şekil 12 Bob Flanagan, *Visiting Hours*, 1992.

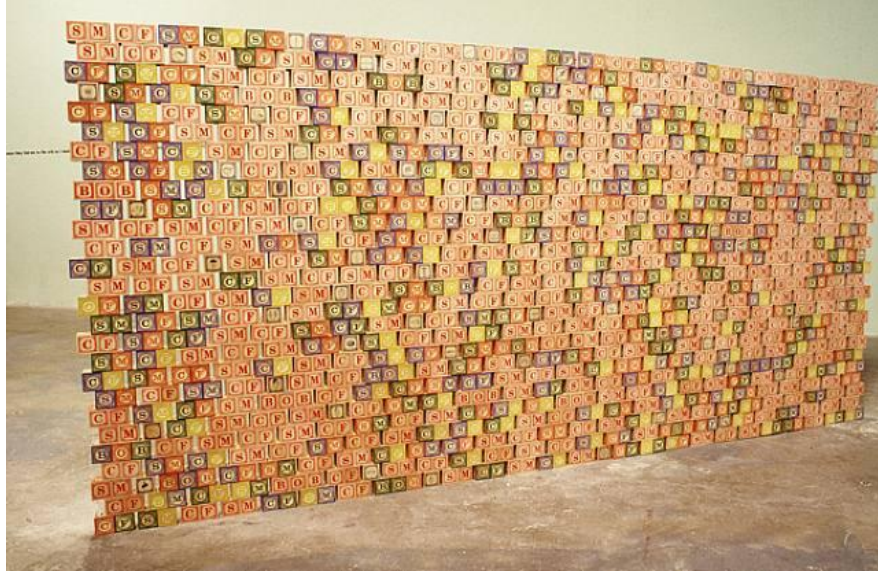
Bob Flanagan'ın çocukluğa dair referanslar kullanması, özellikle çocuk sahibi birçok izleyici açısından rahatsız edici bir etki yaratır, çünkü ebeveynin çocuğunun

---

\* Flanagan, Rose ve Kelley daha sonra bu performansını bir videoya da dönüştürmüşlerdir (Kelley, 2004, 206).

cinselliğini idrak etmesi başlı başına travmatik bir süreçtir. Kauffman (1998, 22), Flanagan'ın *Visiting Hours* sergisinde toplumun ve ebeveynlerin algısının aksine, çocukluk isteklerinin kabul edilmek istenenden çok daha fazla cinsellik yüklü olduğu gerçeğiyle yüzleşildiğine dikkat çeker. Benzer biçimde Mike Kelley de kimi yapıtlarında ebeveynlerin “aseksüel çocuk” idealinin nasıl derin bir yanılsama olduğunu sorgulamıştır. Çocuklara atfedilen masumiyet beklenmedik imgelerde, örneğin çocuk oranlarına sahip, küçük, gri uzaylı figüründe cisimleşebilmektedir (Kelley, 1999, 54). Birçok fantastik hikayede zuhur eden kocaman ve meraklı gözlere sahip, dilsiz uzaylı figürü, cinsel organdan yoksundur, ama dünyalılar üzerinde cinsel içerikli (ve zaman zaman tecavüzü anıştıran) deneyler yapar, insanların anüslerini ve üreme organlarını inceler. Minik uzaylı fantazisi bir anlamda, hem kendi cinselliğini, hem de ebeveynlerinin cinselliğini keşfeden çocuğun yetişkin dünyasındaki korkutucu tezahürü gibidir. Flanagan da birçok yapıtında çocuk hikayelerindeki örtük cinselliği keşfederek (Şekil 12:), “oyun”unu sanata dönüştürmüştür (Kauffman, 1998, 25).

Sanatçının *Visiting Hours*'da sergilediği, fetiş nesnelere, çocuk oyuncakları ve işkence aletleriyle dolu sandık, şüphesiz sanatçının en provokatif yapıtlarından biridir. Lynda Hart (Sandahl, [15.08.2009]) sandıkta birbirine karışan objelerden hareketle Flanagan'ın, cinsel fantazi ve örgütlü din, çocuk masumiyeti ve yetişkin olgunluğu, tıbbi sağaltım objesi olarak beden ve orgazmik haz bölgesi olarak beden arasındaki kültürel ayrıştırmanın yapaylığına dikkat çektiğini söyler. Sanatçının oyuncak küpler kullanarak hastalığının baş harflerini (CF) sadomazoşizmin kısaltısıyla (S&M) keşiştirdiği yerleştirmesi (Şekil 13:) de bu ikiliklerin bulanıklaştırıldığı bir manifesto niteliğindedir.



Şekil 13 Bob Flanagan, *SM / CF Wall*, 1992.

Flanagan'ın hasta olarak kamusal tezahürleri de mahremiyet tartışması bakımından önem taşır. Morris (2000, 268-269) sağlık sektörü çalışanlarının hastayla kurması gereken özenli diyalogu -en dar anlamıyla- “tüketici hakkı”nın ötesinde bir *biyo-etik sorumluluk* olarak adlandırır. Bu bağlamda Flanagan'ın kendini hasta olarak teşhiri bu diyalogu, sağlık sektörü-hasta ölçeğinden, hasta-sağlıklı arasındaki ölçeğe genişletir. Sanatçı, izleyiciyi tam da Broyard (Morris, 2000, 49)'ın deyişiyle “mekanik, hapsedici ve yaşamı inkar eden” biyo-medikal kültürün hapisane hücrelerinde misafir eder. Flanagan'ın sanatı hayatıyla o kadar iç içe geçmiştir ki, kişi kendini, sanatçının hastanede çekilmiş bir fotoğrafını gördüğünde dahi bunun bir sanat yerleştirmesi olup olmadığını sormaktan alamaz. Sanatçı *estetik mekan*la (müze, gece kulübü...) *ahlaki mekan* (hastane, kilise...) ayrımını silikleştirmiştir (Bauman, 1998, 201-204). Bu bağlamda cinselliğiyle hastalığı arasında bakışımı anlatıma başvuran bir başka sanatçıyı, Ron Athey'i hatırlamakta fayda vardır. Çocukluğunda teyzesi ve büyükannesi tarafından Vaftizci Yahya rolüne inandırılan Athey, inancının sarsılıp zayıfladığı ergenlik yıllarında bedenini keserek yaralar açmaya başlar. Carlson ([21.01.2009])'a göre Athey yaraları kendini sağaltmanın bir yolu olarak görür; sanatçı bedeninde açtığı yaralar aracılığıyla kontrol sahibi olduğunu hisseder ve bedeninin sınırlarını keşfeder. Önceleri tıpkı Flanagan gibi Los Angeles kulüplerinde dans edip gösteriler yapan, daha sonra ise sanat mekanlarına adım atan Athey'nin acı deneyimleri de gayrişahsi ve özgeci bir anlayışa dayanmaz, ancak sert sosyopolitik göndermeler sunar. Bir eşcinsel olarak Athey'nin HIV pozitif

olduğunu öğrenmesiyle kendisini “şehit” olarak görmeye başlaması son derece anlamlıdır, zira 80’ler Amerikası’nda AIDS’in eşcinsellik ve “cinsel yozlaşma”yla ilişkilendirilmesi, HIV pozitiflerin ve eşcinsellerin muhafazakar saldırılara uğramalarına \* olmuştur. Athey’nin (örneğin Paul McCarthy gibi) kanı ikame edecek sembolik malzemeler yerine bizzat “kirli” kanını kullanması \*\*, performanslarına anal penetrasyonu müdahil etmesiyle, Flanagan’ın hem hastalığını, hem de cinselliğini en ince detaylarına kadar serimlemesi arasında dikkat çekici bir benzerlik vardır. Son tahlilde, sanatçının teşhirciliği -mazoşist doğası gereği- yalnızca *izlenme ihtiyacı*ndan kaynaklanıyor olsaydı, Rose’la performansları S&M kulüpleriyle sınırlı kalırdı. Flanagan’ın hastalık tecrübesini “sağlıklı” insanlarla, mazoşist pratiklerini non-S&M (kendi deyişiyle “straight”) izleyiciyle, yani fetiş ve S&M cemaatlerinin dışında kalan insanlarla buluşturması, bu teşhiri siyasileştiren unsurdur. Flanagan’ın hemen hemen bütün performanslarını çıplak gerçekleştirmesi de çığ bir sansasyonizmle açıklanamaz: sanatçının hasta ve *impotent* bedenini ısrarla dayatması pro-feminist bir taktik gibidir. Jane Ussher (1997, 142) erkeğin edilgen pozisyonunun ilk olarak homoerotik sanat ürünlerinde, örneğin Mapplethorpe, Hockney, Gilbert ve George gibi sanatçıların yapıtlarında keşfedildiğini söyler. Ussher (1997, 141) geleneksel heteroseksüelliğin sınırları dahilinde çıplak ve “pasif” bir erkeğin, çıplak ve “pasif” bir kadının simetriği olmadığını saptar. Erkek edilgenliği birçok kadın için seksi olmadığı gibi, ereksiyon halinde olmayan penis de erotik bir imge değildir, çünkü erkek, toplumsal cinsiyet rolü gereği her an “performansa hazır” bulunmalıdır (Ussher, 1997, 141). Oysa Flanagan, Sheree Rose (Takemoto, 2009, 100)’un da altını çizdiği gibi, performanslarında çıplak olmayı sevmekle beraber, çıplaklığını veya penisini asla *tehditkar* biçimde kullanmamış, çelimsiz ve zayıf bedeniyle izleyicinin erkek çıplaklığına dair muhafazakarlığını törpülemiştir. Sanatçının yapıtlarına yayılan queer nitelik çıplaklığında da belirginleşir: Flanagan’ın ütöpik olmaktan uzak, hastalığın ve mazoşizminin izlerini taşıyan bedeni, genelgeçer estetik ideallere alışık gözün disiplinine karşı direnç gösterir.

---

\* 80’ler Amerikası’nda HIV pozitif eşcinsellerin nasıl travmatize edildiğiyle hesaplaşan en etkileyici metinlerden biri Tony Kushner’in 1992 tarihli *Angels in America* başlıklı tiyatro oyunudur.

\*\* Athey’nin kanının bir performansta seyircinin üstüne sıçraması “halk sağlığını tehdit” gerekçesiyle dava sebebi olmuştur.

## 4.2 TİKSİNTİ, KORKU VE MİZAH

Metinsellik ve sözlü anlatım Flanagan'ın performanslarında önemli bileşenlerse de, sanatçının metodolojisinde duyuları kızıştıran, temel insani duygulanımları aşırı denebilecek dozlarda harekete geçiren bazı teatral hususiyetler mevcuttur. Juno ve Vale (1993, 8)'in dikkat çektiği üzere saldırganlık ve cinsellik gibi kimi dürtüler Flanagan'ın performanslarında Bali Tiyatrosu'nun sahneleşine benzer biçimde, seyircinin zihin ve duygu dünyasında sarsıntılar yaratacak yollarla sahnelenir. Bu bakımdan sanatçının performanslarını, Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu dediği şeye yakınlaştıran, “veba gibi kişi ya da kitle üzerinde ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlığın derinliğinden dışarıya doğru fıskıran ve açınlama, öne çıkış sağlayan” nitelikler vardır (Artaud, 2009, 29). Bali Tiyatrosu'nu Klasik Batı Tiyatrosu'nun çıkmazlarını çözecek bir kaynak ve temel tiyatro geleneğinin gerçek kökenlerini kaybetmemiş bir karşı model olarak gören Artaud, vahşet kavramını tensel acıdan ziyade, “sertlik, amansız uygulama ve karar, dönüşü olmayan salt bir kararlılık”la formüle eder, “çaba bir vahşettir, çabayla varoluş bir vahşettir” (Artaud, 2009, 91-93). Artaud'ya göre:

“Vahşet Tiyatrosu, seyircilerin önce duyu organlarıyla düşündüğünü ve alışılmış ruhbilimsel tiyatrodaki olduğu gibi, önce sağduyularına seslenmenin saçma olduğu düşüncesinden yola çıkarak, bir kitle gösterisi olacaktır; büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çarpınacağı bu tiyatrodaki, şimdi pek ender görülen, halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun isteriz.” (Artaud, 2009, 78)

Vahşet Tiyatrosu'nda amaçlanan duyu/duygulanım taşkınlığı, Flanagan'ın performanslarında mizah, korku ve tiksintinin iç içe geçtiği, ama birbirine üstüne gelmediği çapraşık bir düzende ortaya çıkar.

Öncelikle, sanatçı defalarca, insanları şoka uğratmaktan büyük bir haz duyduğunu belirtmiştir: “İnsanlara göstermedikten sonra yaptığın şeyin ne anlamı var?” (Juno & Vale, 1993, 8). Flanagan'ın performanslarında izleyiciyi dehşete sürükleyen en önemli unsurlardan biri fiziksel acının, örneğin Rudolf Schwarzkogler ya da diğer Viyana Aksiyonistler'inden farklı olarak, temsili değil gerçek oluşudur. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, Orlan performansları esnasında anestezi etkisinde olduğu için acıyı yalnızca izleyicinin zihninde üretirken, Flanagan acıyı hem kendi bedeninde, hem de izleyicinin zihninde üretmiştir (Jones, 2006, 230). Öte yandan Rugoff'un yönelttiği üzere “neden penisine çivi çakan birini izleyeyim” sorusunu

birçok sanat izleyicisinin soracağı ön görülebilir. İlk olarak: nasıl ki, Orta Çağ'a özgü Passion gösterilerindeki vahşet unsuru, izleyicinin yozlaşmış, düşük zevklerine hitap etmekten çok kutsal figürle duygusal özdeşleşim kurmayı ve böylece kitlesellikten yoğun bir mahremiyete geçmeyi amaçlıyorsa (Carlson, [21.01.2009]), Flanagan da dolaylı ve temsili acı anlatımı yerine gerçek acıyı kullanarak her izleyiciyle mahrem bir iletişim kanalı açmıştır, çünkü "acının aşırı boyutlardaki görüntülerine, o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumda olanlar dışındaki herkes birer dikizci pozisyonundadır" (Sontag, 2005a, 41). Flanagan, sanat izleyicisine yüklediği dikizciliği kimi zaman ön bilgilendirmeye pekiştirmiştir. Örneğin penisini ahşap bir plakaya çivilediği *Nailed* performansında neyle karşılaşacağı izleyiciye bizzat performansın ismiyle haber verilir. Dolayısıyla söz konusu olan, bir sürpriz hazırlamak ya da tuzak kurmaktan ziyade, bir vadin gerçekleştirilmesidir. Bununla beraber *Nailed* performansında, sanatçının acıya dayanıklılığının yanında, izleyicinin sabrı da sınanır; bir diğer deyişle, Flanagan kendi bedeni üstünde olduğu kadar izleyicinin zihni ve duyguları üstünde de şiddet uygular. "Tanıklık" idam veya işkence cezalarının gönüllü ve iştahı kabarmış izleyicileri için, mahkumun ölümü/işkenceyi hakettiği, yani adaletin yerini bulduğu varsayımı sebebiyle, pekala da bir tür sorumluluk ya da eğlence unsuru olarak algılanabilir. İzleyiciyle, bedeninde acıyı hisseden (ceza çeken) arasında hukuk sisteminin ahlaki çıkarsamalarına dayanarak bir duygusal mesafe kurulur. Oysa Flanagan'ın bedeninde gerek kendisi, gerekse Sheree Rose'un uyguladığı acının doğrudan toplum vicdanına seslenen bir yanı yoktur. O halde izleyicinin Flanagan'ın performansına gösterdiği tahammül, sanatçının bu performans sayesinde duyduğu erotik hazzı ne denli ikna olduğuydu doğru orantılıdır.

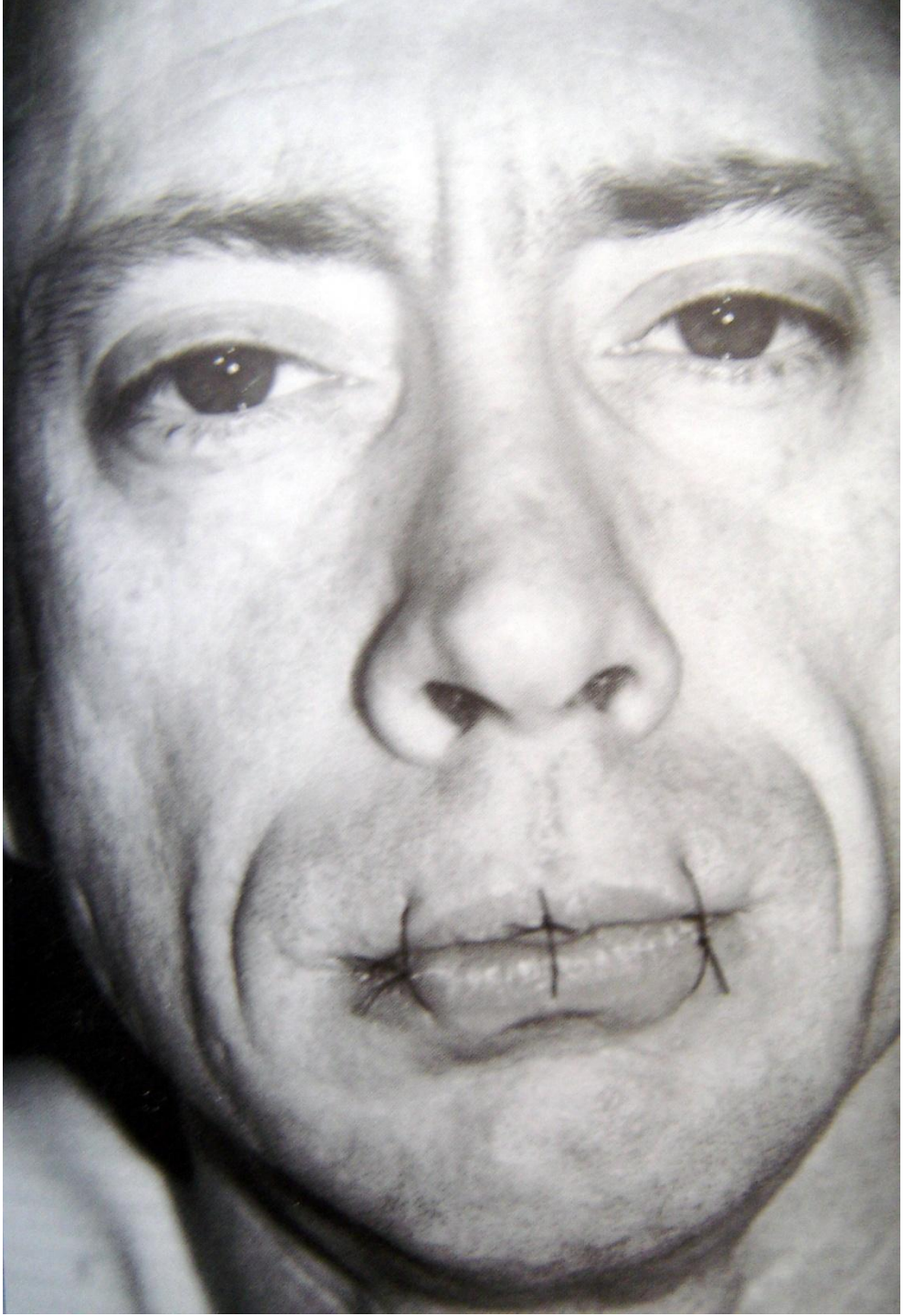
İkinci olarak: korkudan arındırmak acı-haz deneyimlerini zayıflatır, çünkü Bataille (Sontag, 2001, 43)'ın da saptadığı gibi, pek çok insan korkuyu kendinden uzak tutmaya çalışıp yalnızca zevk almaya odaklanırlar, oysa ki, korku çekiciliği pekiştirir ve arzuyu ateşler. Acıyı kabul etmekle aramıza giren tampon bölgeyi de korku oluşturur, oysa Olalquiaga (1999, 263)'nın da belirttiği üzere acı, Flanagan gibi sanatçıların güncel pratiklerinde olumlu bir deneyime dönüştürülür ve bu sayede acının her daim kötücül bir nosyon olarak kodlandığı geleneğe direnç alanı açılır. Örneğin S&M pratikleri bildiğimiz manasıyla sosyal yapının çözülmesini sağlar; acı deneyimi sayesinde açıkça kısıtlandırılmış, hiyerarşik ve sembolik bir kültürden,

ayinsel ve alegorik bir kültüre geçiş sağlanır (Olalquiaga, 1999, 264). Yine de Flanagan'ın korkudan topyekün kurtulduğu sonucuna varmak hatalıdır, sanatçı penisine çivi çakarken izleyici konumundadır, acıdan korkar. İzleyicinin korkusu performansı daha da zor kılar: sanatçının izleyiciyle kurduğu sürekli diyalog, onları dehşete hazırlamaya yöneliktir. Bu durumda Flanagan'ın izleyicinin korkusunu katedip, aşmaya çalıştığı söylenebilir. Kişilerin çocukluktan itibaren acıya nasıl tepki vereceğine dair programlandığı, ebeveynlerin çocuklarına acıdan korkmayı öğrettikleri bir kültüre cevaben (Brabant, 1999, 48), Flanagan adeta bu eğitimi tersine çevirir. Cioran'ın korkunun itici güç olarak kullanılmasını öğütlerken bahsettiği, tam da bu gibidir:

“Titremek olağan, ama titremesini denetleyebilmek bir sanattır, tüm başkaldırıları bundan kaynaklanır. Tevekkülden kaçınmak isteyen ürküntülerini eğitmeli, onlara özen göstermeli ve onları davranışlara ve sözlere dönüştürmelidir” (Cioran, 2002, 83).

O halde Flanagan'ın tıpkı utanç ihtimali gibi korkuyu da kendi lehine kullandığı sonucuna varılabilir.





Şekil 14 Bob Flanagan.

Sontag (2005a, 44)'a göre Goya'nın *Savaşın Felaketleri* başlıklı resim serisiyle beraber sanatta acıya duyarlılık açısından yeni bir standart gelmiştir. Sontag (2005a, 95-96) "işkence ve eziyet görmüş, sakatlanmış bedenlerle ilgili çoğu görüntünün şehvi bir ilgi uyandırdığı"nı ve "tikindirici görüntülerin pekala da akıl çelici olabildiğini" söylemiştir. Peki Flanagan'ın performanslarında izleyiciyi dehşete düşüren dozdaki fiziksel acı, örneğin ağrı kesici almadan dudaklarını dikmesi (Şekil

14:) nasıl bir sınır aşımına tekabül eder? Burada izleyici açısından yabancılaştırıcı etkinin kaynağı, fiziksel acının toplumsal ya da kişisel bir travmadan kaynaklanmıyor olması, yani iradi niteliğidir. Flanagan'ın mazoşist performansları tam da bu yüzden *trajik* değildirler, hatta sanatçı bizzat hastalık ve ölüm ihtimalinin havada sürekli asılı kalmasının yarattığı trajik havayı dağıtmaya meyillidir; sanatçı, Linda Kauffman (1998, 35)'ın da dikkat çektiği gibi, aşırı duygusallıktan nefret eder. Bu bağlamda mizah, sanatçının yapıtları, özellikle de performanslarında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Erken dönem şiir okuma seanslarında, Bukowski'nin izinden giderek, seçkin entelektüeldense “serseri ve müptel” bir profil çizen Flanagan'ın erken dönem şiir dinletilerini performans sanatına git gide yakınlaştıran, S&M'i mizahi biçimde ele alışındır ki, sanatçıya göre S&M pratikleri korkutucu görünseler de, ekstas ve haz verirler, bu sebeple de negatif ve karanlık değildirler (Juno & Vale, 86). “Komedyen” Flanagan'ı 70'lerin mazoşist performans geleneğinden farklı kılan belki de en önemli nitelik seyircinin “suratına patlayan” (“*in your face*”) mizahıdır. Flanagan ve Rose'un arasındaki açık sözleşmeye paralel biçimde, 70'lerin mazoşist performanslarında da bir tür gizli kontrat dikkat çeker. Örneğin Chris Burden'ın çarpmıha gerilmişçesine pozisyon aldığı ve ellerini bir arabanın arkasına çivilettiği *Trans-fixed* isimli performansı, sanatçının acıyla kurduğu ilişkiden çok, seyircinin mevcudiyeti ve performansı kesintiye uğratmayıp Burden'ın acısına “müsaade etmesi”, yani seyirciyle sanatçı arasında kurulan uzlaş sebebiyle mazoşisttir (Carlson, [21.01.2009]). Bu kontrat toplumsal sözleşmelerin metaforudur ve şartları mazoşist-sanatçı tarafından belirlenir (Carlson, [21.01.2009]); seyircinin acı seansının bitişini bekleyip rahata kavuşması, mazoşistin hazzı ertelemesiyle paralel bir zamansallık anlamına gelir. Öte yandan Flanagan'ın performansları, Hermann Nitsch veya Chris Burden'inkilerin aksine, ironik, kucaklayıcı ve adeta amatördür (Jones, 1998, 230). Burden, mazoşist performanslarında neredeyse hissiz, deney yapan bir laborant gibi ve geçirimsiz görünür ki, Carlson ([21.01.2009]) bu eril özneliği erkek çocuklarının acı oyunlarıyla kıyaslamıştır. Flanagan'ın hazdan ve erotizmden soyutlamadığı mazoşizmi ise eril olmadığı gibi, dehşet çılgınlıkları kadar kahkahayla da yanıtlanmaya müsaittirler. Stand-up komedyen kimliğiyle Michael Tolkin'in Hollywood'daki sahte ruhani hareketleri hicvettiği filmi *The New Age*'de Marry Poppin'in neşeli şarkısı “*Supercalifragilisticexpialidocious*”u dönüştürüp “*Super-masochistic-bob-has-*

*cyclicfibrosis*” (“*Süpermaçoşistbobunkistikfibrozisivar*”) olarak yorumlayan Flanagan’ın mizahla dehşet arasında çizdiği bu ince çizgi, adeta B sınıfı korku filmlerine özgü bu tersinirlik\*, “ölümcül komedi”, sanatçının yalnızca performanslarında değil, *Visiting Hours*’da sergilediği çivili sedyede, kelepçelenmiş oyuncak ayıda ya da izleyicinin yerleşmesi için hazırladığı lazımlıklı sandalyede de kendini gösterir. Nitekim Carlson ([21.01.2009]) *Visiting Hours* sergisinde izleyicilerin Flanagan’la erotik arzularından ziyade hastalığı üzerine konuşmayı tercih etmesinden hareketle sanatçının cazibesi ve mizah anlayışının seyirciyle arasında mesafeye sebep olabilecek mazoşizmine hakim gelebildiği sonucuna varmıştır. Performansları öksürüklerle kesintiye uğrayan ve nefes zorluğu çekerken ısrarla şarkı söylemeye devam eden Flanagan, “hastalığın yalnızca trajediden ibaret olmadığını, önemli bir kısmının komik olduğunu” hatırlatan Broyard (Morris, 2000, 46)’ın yaklaşımına yakın durmuştur. Benzer biçimde Kauffman (1998, 37) da, Flanagan’ın *Nailed* performansının metnini okuduğu esnada erkek izleyicilerin baygınlık geçirdiğini, kadınların ise kahkahaya boğulduklarını söylemiştir. Bunu basitçe kadın izleyicilerin duygudaşlık eksikliği olarak algılamak, kolaya kaçmak olur. Kadın izleyiciler “sahip olmadıkları bir organa şiddet uygulandığı” için değil, penisini falluslaştırmayan ve hatta alaya alan bir erkekle karşılaşmanın esrimesiyle bu tepkiyi vermişlerdir.

Kauffman (1998, 24)’a göre Flanagan’ın yapıtları her yönüyle tekinsiz, aynı anda hem tuhaf ve rahatsız edici, histerik ve gülünçtürler. Peki, sanatçının yapıtları niçin birçok izleyicide tiksinti uyandırır? Bunu anlamak için öncelikle tiksinti kavramının kökenlerine bakmak gereklidir. Toplum yaşamı içinde uyumsuz, yabancı, egzotik bireylerle yüz yüze ve doğrudan ilişki kurup, bu bireyleri tanımak için mesai harcamaktansa, görmezden gelmek, yani “kentsel dikkatsizlik” (*civic ignorance*) daha pratik bir gereçtir. Bauman’a göre:

“Çoğunlukla kontrol altında tutulan, ama hiçbir zaman tamamen kökü kurutulamayan ve her zaman nefret şeklinde yoğunlaşmaya hazır olan tiksinti ve bastırılmış düşmanlık bu yaşamayı teknik olarak mümkün ve psikolojik olarak tahammül edilebilir kılar. Bu koşullar altında tek toplumsallaşma biçimi olan ayrımı destekler: Birbirinin yanında (ama birlikte değil) yaşamak. Tiksinti ve bastırılmış düşmanlık bundan böyle özsavunmanın doğal ve var olan tek gereçidir” (Bauman, 1998, 191).

---

\*B sınıfı korku filmlerindeki bu hususiyet Olaf Breuning ve Paul McCarthy gibi sanatçılar tarafından da sıkça kullanılmıştır.

O halde homojenleştirilmiş bir toplum kurmak için *kontrol altında tutulan* uyumsuzlara ihtiyaç vardır. Uyumsuzluğun en güçlü tezahürü ise tiksintidir, çünkü Kristeva (2004, 17)'nin da belirttiği gibi iğrenç, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç kişi sapkındır ve yasayı, kanunu yanılıtır, yoldan çıkarır (Kristeva, 2004, 30). Bu bağlamda Flanagan ve Rose'un köle-efendi ilişkilerini mahrem alanlarından kamusal alana doğru yaymalarının yasa bozucu arka planı, izleyicide uyanan tiksinti ve ürpertiye anlaşılabilirlik kazandırır. Çiftin *acımasız anne-itaatkar çocuk* modeline göre şekillenen cinsel hayatlarındaki ensest çağrışımı tek tiksinti sebebi değildir: Rose'un "hasta çocuğu"nu cezalandıran anne olarak rolü de seyirciyi eşit ölçüde rahatsız eder. Bu rahatsızlık kimi zaman çiftin yakın çevrelerinde de gerilime neden olmuştur. Örneğin Rose Flanagan'ı, arkadaşlarıyla çıktıkları bir akşam yemeğinde sarfettiği "uygunsuz" sözleri bahane ederek herkesin gözü önünde ağzını tokatlayarak cezalandırır, buna şahitlik eden arkadaşları, aralarındaki kontrata ve ilişkiye aşına oldukları halde Flanagan ve Rose'la ilişkilerini keserler (Juno & Vale, 1993, 58).

Deleuze'un mazoşist pratiğin en önemli karakteristiklerinden biri olarak estetiği işaret etmesine koşut biçimde, Olalquiaga (1999, 265) da fantazinin gerçekleştirilmesinde ayinselliğin önemini vurgulamıştır: kurgusal karakterler, kostümler, senaryolar ayinselliğin vazgeçilmez parçalarıdır. Keza Flanagan ve Rose'un performanslarına da gündelik araç-gereçten fetiş oyuncaklarına muhtelif nesnelere eşlik etmiştir. Örneğin çiftin Mike Kelley'nin bir afişi için gerçekleştirdiği ve çocuk oyuncaklarıyla erotik oyunlar oynadıkları performans\* (Şekil 15:) seyircide tedirginlik ve tiksinti uyandıran en radikal ürünlerinden biridir. Bu imajda birçok seyirciyi infiale sürükleyen unsur, çocuğa atfedilen masumiyetin cisimleştiği bir nesne olarak oyuncağın erotize edilmesi, üstelik de yetişkinler tarafından "kirletilmesi"dir. Ne de olsa kirlenmenin gücü yasağın gücüyle bağlantılıdır (Kristeva, 2004, 100) ve yetişkinler çocuklara cinselliğin yasak ve kurallarını öğretmekle yükümlüdürler.

İğrençten sakınmak bireylerin ve toplumların yatışmasını sağlar (Kristeva, 2004, 291). İğrençlik tam da bu yüzden bir toplumsal uyumsuz olarak Flanagan'ın en

---

\* Performansın belgelendiği fotoğraflardan biri Amerikalı müzik topluluğu Sonic Youth'un 1992 yılında yayınladığı *Dirty* isimli albümün kapağında kullanılmış ve sert tepkilerle karşılanmıştır.

önemli silahlarındandır, keza Rose da (Flanagan, 2000, 175) Flanagan'la toplumsal normlara uymayan, dışlanmış/afroz edilmiş (*outcast*) “soydaş ruhlar” gibi hissettikleri için birbirilerine aşık olduklarını söylemiştir. Burada Cioran (2000, 34)'ın, “tiksintilerimizin kendimizden tiksinnemizin dolambaçlı yolları olduğu” önermesi akla getirilmelidir. İzleyiciyi terörize eden unsur belki de, Flanagan'da yadsımaya çalıştığı şeye o kadar da yabancı olmadığını bilmektir: sanatçı, izleyiciyi kendinden uzak tutmaya çalıştığı zaman bile onu kendisine yakınlaştırmıştır.



Şekil 15 Bob Flanagan & Sheree Rose.

### 4.3. ÖLÜM TEMSİLİ

Deleuze, sanat eserinin iletişimle bağına dair der ki:

“Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle işi olmaz. Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez. Buna karşılık, sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık var. Evet, işte tam da burada, sanat eserinin direnme eylemi olarak enformasyon ve iletişimle bir meselesi olur. (...) Düşünün... ölüme direnen nedir? Zamanımızdan 3000 yıl önce yapılmış bir heykelciği görmek, aslında Malraux'nun cevabının gücünü anlamak için yeterli. O halde, biz de en azından şunu söyleyebiliriz, bizi meşgul eden

bakış açısından, direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseriyle, direnme eylemi arasındaki yakın bağ burdan geliyor. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de” (Deleuze, 2003, 38- 39).

Bu bağlamda Bob Flanagan’ın yapıtları, tıpkı Rose (Takemoto, 2009, 107-108)’un da altını çizdiği gibi, izleyicisine ölüm üzerine derinlikli bir düşünüm geliştirme fırsatı sunar, nitekim “post-modern zamanda *ölüm bir skandaldır*, çünkü sonsuza kadar yaşayacağımıza dair yanılısamanın maskesini düşürür” (Morris, 2000, 15). Sanatçının her yapıtı, *bugün de* hayatta kalmayı başardığının beyanı olduğu ve ihtiraslı bir yaşamsallık içerdiği ölçüde, ölüme yakınlığından da izler taşır. Doğumundan itibaren ölümcül bir hastalıkla yaşayan Flanagan, HIV pozitif olduğunu öğrendikten sonra “hastalığını asla unutmadığını ve bunun her jestine bir kesinlik hissi verdiğini” söyleyen Derek Jarman’la bir kader ortaklığına sahip gibidir. Tıpkı arzularına sadık bir yaşam sürdürmeye özen gösteren ve hastalık anlatisını siyasi bir silaha dönüştüren Flanagan gibi Jarman da, sosyal gerçekçi olarak nitelendirdiği resimleri aracılığıyla, popüler medyanın gerçekdışı söylemleri ile AIDS hastasının zihinsel durumunun çarpışmasını göstermiştir (Townsend, 2008, 93). Jarman’ın son resimlerindeki öfkeli çılgılık, ölüm fikrinin yarattığı ürperti kadar, eşcinselliğin HIV ve AIDS’in sinekdoğu (*synecdoche*) olarak karakterize edilmesine yönelik bir tepki niteliği de taşır (Townsend, 2008, 91).

Flanagan, mizahı ölüm gibi üzerine konuşulması zor konularla baş etmek için kolaylaştırıcı bir etken olarak kullanmış, ölüm döşeğindeyken dahi insanları güldürmeyi başarmıştır (Takemoto, 2009, 107), zira izleyiciden merhamet şöyle dursun, şefkat dahi beklemez. Bunu anlamak için şefkatin ancak bir *eşitsizlik* ilişkisinde ortaya çıkmasının mümkün olduğunu hatırlamak yeterlidir. Bauman (1998, 122) şefkatin tahakkümün zıddı olmadığını, merhametin “hamilik ve tenezzül”den bağımsız anlaşılamayacağını saptamıştır. Tam da bu sebeple, Flanagan yapıtlarında “acımayı hicivle, korkuyu ihtirasla” dağıtır (Kauffman, 1998, 35). Keza Rose da, ilişkilerinin ilk döneminde Flanagan’ın hastalığını romantize edip dokunaklı bir hikaye biçiminde algıladığını, ancak ona asla acımayla yaklaşmadığını söyler (Takemoto, 2009, 105). Öte yandan sanatçı ölüm fikrine asla tam manasıyla alışmamıştır: “Bugün Obler’i gördüm. Ölüm gerçekliğinden bahsettik. Çoğu zaman soyut bir şey, hakkında sanat yapılabilecek, dalga geçilebilecek, alt edilebilecek bir şey. Ama gerçek şu ki, yakında burada olmayacağım ve bu yüzden ağlayasım

geliyor. Bu beni asabileştiriyor” (Flanagan, 2000, 83). Tabut üçlemesinin ikinci parçası olan 1995 tarihli “Konfeti Tabutu” (*Confetti Coffin*) sanatçının ölümlülüğünü vurguladığı en dokunaklı yapıtlarından biridir. 1994 tarihli *Video Coffin*’de olduğu gibi, Flanagan izleyiciye bir sürpriz hazırlamıştır: tabutu ağzına kadar dolduran ve uzaktan konfeti yığını gibi görünen bu beyaz kütle aslında sanatçının hayatının farklı dönemlerinde çekilmiş portrelerinin ufaltılmış partikülleridir. Flanagan günlüğünde yapıta dair şunu yazmıştır: “Konfeti tabutu: narsist olduğumu düşüneceklerini biliyorum, ama hayatım gittikçe kısalıyor” (Flanagan, 2000, 59). Flanagan’ın suretinin abartılı bir fotoğrafik çoğaltmaya tabii tutulduğu bir diğer örnek de *Visiting Hours*’daki *Wall of Pain* adlı yerleştirmedir. Bu yerleştirmede Rose yüksek teknolojinin sunduğu imkanlardan faydalanarak Flanagan’ın yüzünde beliren acı ifadesini saniye saniye kaydedip yan yana dizmiştir. Rose, belgeleme saplantısının yalnızca teşhircilikle değil, Flanagan’ın ölüme yakınlığıyla da \* alakalı olduğunun altını çizer (Takemoto, 2009, 105). Bununla beraber, sanatçı sürekli belgelemeden kimi zaman bunalmıştır:

“ Kirby (*The Viewing*’in) filmi için harika bir son olduğunu düşünüyor. Ama ben film için yaşamıyorum. Film için ölmüyorum. Pekala, belki film için ölüyorum. Ama henüz ölüm kısmını kararlaştırmadım, ya da nasıl ve ne zaman öleceğimi. Büyük bir parti? Tabut? Nerede? Ama esas büyük soru ‘ne zaman’. Yakında olacağını biliyorum, ama yakının ne olduğunu bilmiyorum” (Flanagan, 2000, 87-88).

Belgeleme saplantısının belki de en radikal örneği Flanagan’ın gerçekleştirilmemiş \*\* projesi olan *The Viewing*’dir. Sanatçı, tabut üçlemesinin son parçası olarak ölümünden sonra içinde gömüleceği tabuta bir kamera yerleştirmeyi tasarlamıştır. Böylece her isteyen, Flanagan’ın bedeninin çürüyüşünün izleyebilecektir. *The Viewing*, temel bir felsefi soruyu, seyre sunulmuş ölü bedenine hala bizzat *o kişi* olup olmadığı sorusunu su yüzüne çıkarır (Jones, 1998, 238): tabutta gördüğümüz “şey” Flanagan’ın kendisi midir, yoksa ondan arta kalan bir organik kütle mi? Jones (1998, 238)’a göre *The Viewing*, kişinin varlık ve ben idrakının, ötekilerle ilişkileneşine bağlı olduğu imasını taşır. Bu ontolojik-etik anlayış, Bauman’ın Levinasçı ben ve öteki ayrımında ötekinin bakışına duyulan ihtiyaca dair söyledikleriyle örtüşür:

---

\* Sanatçı, ölümünün yaklaştığını hissettiği dönemde, hastanede ziyaret edilmekten nefret ettiğini, ama unutulup ihmal edilmeye de katlanamadığını yazmıştır (Flanagan, 2000, 128).

\*\* Flanagan *The Viewing* için ön çalışma olarak bir elmanın çürümesini kamerayla kaydetmiştir.

“Öteki ‘Kendi bakışına’ (böyle bir durum varsa) zayıftır ve onu Yüz olarak konumlandırmamı ahlaki bir edim haline getiren tam da bu zayıflıktır: Ötekine emir verme hakkını veren, zayıfı güçlü yapan, sessiz olanı konuşuran, bana emir verme hakkını sunarak varlık olmayanı varlık haline getiren ben olduğum için, ben tamamen ve gerçekten Öteki içinim. ‘Ben öteki içinim’” (Bauman, 1998, 95).

Flanagan’ın ölü bedeni aracılığıyla izleyiciyle kurmayı amaçladığı birlik, Bauman’ın “benlik haline gelmenin ön koşulunun Ötekine doğru uzanmak olduğu” savunusunu çağırır. Levinas’ın şu sözleri adeta *The Viewing*’den yükselen ses gibidir:

“İnsan olmak, varlıklar arasında bir varlık değilmiş gibi yaşamak anlamına gelir... Ötekini destekleyen benim ve ondan ben sorumluyum... Sorumluluğum devredilemez, kimse benim yerimi alamaz. Aslında bu, sorumluluktan yola çıkarak tam da insanın özdeşliğini söyleme meselesidir... Sorumluluk yalnızca bana yükselen ve benim insan olarak reddedemeyeceğim şeydir. Bu yük biricik olanın en yüce değeridir. Sadece sorumlu olduğum için ben benim, değiştirilebilir olmayan benim, ben kendimi herkesin yerine koyabilirim, ama hiç kimse kendisini benim yerime koyamaz” (Bauman, 1998, 99).

Foucault’ya göre ölüm, iktidarın kavrayamadığı ve üstünde güç sahibi olamadığı bir şeydir, çünkü ölüm iktidar ilişkilerinin dışında kalır: iktidar yalnızca faniliği kontrol edebilir, ölümü tanımaz ve görmezden gelir (Townsend, 2008, 126). Peki “ölü beden” için aynı şey söylenebilir mi? Ne de olsa “kadavra” temel kirlenmedir, ölü bedenin dinlerce *kirli* sayılmasının sebebi, ruhun bedeni terketmiş olmasıdır, bu yüzden de gömmek bir arınma biçimidir (Kristeva, 2004, 147). Flanagan belki tam da bu yüzden kamusal alandan alelacele uzaklaştırılmaya çalışılan ölü bedenini teşhir etmenin hayalini kurmuştur: ruhun onu terkettiğine inanılsa da, taşıdığı izler itibarıyla ölü bedenin de bir hafızası vardır.

Townsend (2008, 127) mezarlığın imkansız bir iletişim yeri olduğunu öne sürer. Ölüyle dolaysız bir diyalog mümkün olmadığı için, geride kalanlar yeni bir dil yaratmak zorundadır. Ölü, hem oradadır, hem de orada değildir: bu belirsizlik diskuru gereği ölümlere hoşçakal derken, aynı zamanda merhaba deriz (Townsend, 2008, 128). Flanagan’ın ölmekte olan bedenini izlemek, adeta merhaba ile hoşçakal arasındaki bu tersinirliği gösterir; sanatçı, yaşarken sürekli olarak veda etmiştir, ölümünden sonra da bizi mezarından selamlamaya devam eder.



## 5. SONUÇ

Sanatçının acısı bize ne anlatabilir? Tezimde Bob Flanagan'ın yaşamını ve sanatını ele alarak bu soruyu yanıtlamaya çalıştım. Şüphesiz, her insan acı çeker: duygusal veya fiziksel olarak, kısa bir süre için veya ömrü boyunca, müreffeh bir kent göbeğinde ya da ıssız bir dağ köyünde, varlık veya sefalet içinde, herkesin gözü önünde ya da hiç kimse farketmeden. Kişilerin yaşam öyküleri ve acının ortaya çıktığı koşullar her ne kadar birbirine benzese de, herkesin kendine has bir acı belleği vardır. Bu bakımdan sanatçıya özel bir rol biçmek veya acısını romantize etmek bizi, kendini sanat yoluyla ifade etmeyen ve hatta acısını dile getirme fırsatını hiç yakalayamayan insanların acı deneyimlerini “yavan” ve “sıradan” bulmak gibi bir yanılgıya sürükleyebilir; Cesare Pavese (2009, 128) “bir insanı küçük düşürmenin en korkunç yolunun, onun acı çektiğine inanmamak” olduğunu söylemiştir. Oysa ki, her acı deneyimi dikkate değerdir ve acı çektiğini söyleyen herkes asgari ölçüde duygudaşlık hakeder. Acının dozu ve ciddiyeti, ne kadar etkileyici yollarla ifade edildiğiyle doğru orantılı olmadığı gibi, en yaratıcı biçimlerde ortaya konduğunda dahi gözden kaçabilir ya da inandırıcı bulunmayabilir. Sanat yapıtlarında belgelenen acı, bize tam da bu noktada kazanım sağlama potansiyeline sahiptir. Acıyı okuma ve anlama ödevi hiç bitmeyecek olan bir uğraştır ve sanat sayesinde bu ödevi yerine getirme yetkinliğimiz artabilir. Öte yandan acının, sanat temsillerinde her zaman için *kısıtlı ölçüde* zuhur ettiği akıldaki tutulmalıdır. Ayrıca sanat temsilleri, pekala da acıyı gereğinden fazla normalleştirip şematize edebilir. Sanat aracılığıyla insanların acılarına karşı duyarlılık kazanmak, izleyicinin motivasyonu ve sanat yapıtına nasıl yaklaştığıyla ilintilidir.

Bob Flanagan bizlere, sanatçının yapıtlarında tecessüm eden acı gerçekliğinin, yalnızca kişisel bir duygu dökümünden ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal mekanizmalar ve medeniyetin işleyişi hakkında tahmin ettiğimizden çok daha fazla fikir verebileceğini göstermiştir. Hayatı boyunca ölümcül bir hastalıkla cebelleşen Flanagan, kendine özgü bir acı kontrolü yöntemi geliştirmekle kalmayıp, hasta ve engelli öznelere bir eliyle yardım uzatırken öbür eliyle bu öznelere toplum yaşamının

dışına iten ve üretkenlikten alıkoyan ikiyüzlü vicdanı deşifre etmiştir. Sanatçı, haz üreten, hak talep eden, uyuşmazlık sergileyen bir hasta ve sakat kimliği kurmuştur. Flanagan, “mutluluğu kölelikte bulmuş” bir mazoşist olarak, cinselliğin ve erotizmin kişiye özgü ve çapraşık yapısının, muhafazakar ezberlerle tahlil edilemeyeceğini kanıtlamıştır: acı ve hazzın birbirine tezat anlamlar taşıdığı yönündeki yaygın inanca karşılık, sanatçı, yalnızca mazoşistlerin değil, başka cinsel azınlıkların ve her türlü ayırksı cinsel pratiğin basitçe sapkın ya da abnormal biçiminde yaftalanmasına meydan okumuştur. Sanatçının cinsel fantazilerini gerçekleştirirken uyguladığı acı, haz rejiminin bir bileşeni olmanın ötesinde, muktedir ve hetero-patriyarkal erkek rolünü parçalamak için kullandığı bir gerece de dönüşmüştür.

Flanagan’ın utanç ve suçluluk duygusuna karşı başışık saydamlığı bize şunu hatırlatır: yaşam öyküleri ne kadar “egzotik” görünürlerse görünsün, herkesin sırları, hayal kırıklıkları, özlemleri, kendine has tuhaflıkları ve benzemezlikleri vardır. Ötekini can kulağıyla dinlemek tam da bu yüzden sabır isteyen, ama bir o kadar da mühim bir sorumluluktur. Çünkü acı çekmekten daha kötü bir şey varsa, o da tek başına acı çekmektir.

Acıyla başa çıkmayı öğrenmek, belki de ömür boyu süren bir olgunlaşma sürecidir. Flanagan’ın sanatı, izleyicilerinde büyük arzu sıçramaları yaratabilecek bir umut ve umutsuzluk hikayesidir.

## KAYNAKÇA

- Alvarez, Al. 1999. **İntihar**. çev. Zuhal Çil Sarıkaya. 3. bs. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Artaud, Antonin. 2009. **Tiyatro Ve İkizi**. 2. bs. çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bataille, Georges. 1997. **Eros'un Gözyaşları**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Bataille, Georges. 1993. **Erotizm**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Bilkamat Basım Sanayi.
- Bauman, Zygmunt. 1998. **Postmodern Etik**. çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. 2002. **Sosyolojik Düşünmek**. 3. bs. çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beauvoir, Simone de. 1997. **Sade'ı Yakmalı Mı?** çev. Cemal Süreya. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berlant, Lauren, Michael Warner. 2003. "Sex in Public". **Queer Studies**. ed. Robert J. Corber, Stephen Valocchi. Cornwall: Blackwell Publishing: 170-187.
- Brabant, Isabelle. 1999. "Reflections on Pain in Childbirth". **When Pain Strikes**. ed. Cathy Busby, Bill Burns, Kim Sawchuk. Minneapolis: University of Minnesota Press: 47-56.
- Butler, Judith. 1997. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. London: Routledge.
- Carlson, Marla. [21.09.2009]. Whipping up Community: Reworking the Medieval Passion Play, from Ron Athey to Mel Gibson. <http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s7-carlson.pdf>
- Chase, Cheryl. 2003. "Hermaphrodites with Attitude: Mapping the Emergence of Intersex Political Activism". **Queer Studies**. ed. Robert J. Corber, Stephen Valocchi. Cornwall: Blackwell Publishing: 31-46.
- Christian Action Network, 2009. Erişim: <http://www.christianaction.org/> [12.08.2009].
- Cioran, Emil Michel. 2000. **Burukluk**. 2. bs. çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.

- Cioran, Emil Michel. 2002. **Varolma Eğilimi**. çev. Kenan Sarıalioğlu. İstanbul: Gendaş A.Ş.
- Cioran, Emil Michel. 2003. **Çürümenin Kitabı**. 2. bs. çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, Gilles. 2005. **Francis Bacon: The Logic Of Sensation**. Wiltshire: Continuum Books.
- Deleuze, Gilles. 2003. **İki Konferans**. çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. 2007. "Sacher-Masoch'un Takdimi: Soğuk ve Zalim". **Sacher-Masoch'un Takdimi**. çev. İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık: 15-113.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. 2004. **Anti-Oedipus**. Wiltshire: Continuum Books.
- Flanagan, Bob. 2000. **The Pain Journal**. Los Angeles: Semiotext(e) / Smart Art Press
- Foucault, Michel. 2003. **Abnormal**. New York: Picador.
- Freud, Sigmund. 1999. **Psikopatoloji Üzerine**. çev. Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Gagnon, Jean. 1988. **Pornography in the Urban World**. Toronto: Art Metropole
- Girard, René. 2003. **Şiddet ve Kutsal**. çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Kitap.
- Haver, William. 1997. "Queer Research; or How To Practise Invention To The Brink Of Intelligibility". **The Eight Technologies Of Otherness**. ed. Sue Golding. London: Routledge: 277-293.
- Jones, Amelia. 1998. **Body Art / Performing The Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia. 2006. **Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject**. Oxon: Routledge.
- Juno, Andrea, Vivian Vale. 1993. **Bob Flanagan: Supermasochist**. Hong Kong: RE/Search Publications.
- Kauffman, Linda S., 1998. **Bad Girls and Sick Boys**. California: University of California Press.
- Kelley, Mike. 2004. **Minor Histories**. Massachusetts: The MIT Press.
- Kristeva, Julia. 2004. **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme**. çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Masoch, Leopold von Sacher. 2007. "Kürklü Venüs." **Sacher-Masoch'un Takdimi.** çev. İlknur İgan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık: 115- 245.
- McDowell, Linda. 1999. **Gender, Identity and Place.** Cambridge: Polity Press.
- McRuer, Robert. 2006. **Crip Theory.** New York: New York University Press.
- Michel, Régis. 2003. "Der Anti-Masoch: Essay Über Die İrrungen Der Maso (Miso) Analyse". **Phantom Der Lust.** ed. Peter Weibel. Münih: Graz Zweitausenddrei: 448- 466.
- Mike Kelley.** 1999. ed. Carina Herring, Katrin Wosnitzka, Rolf C. Wirtz. Köln: Walther König.
- Morris, David. B. 2000. **Illness And Culture.** California: University of California Press.
- Olalquiaga, Celeste. 1999. "Pain Practices and the Reconfiguration of Physical Experience". **When Pain Strikes.** ed. Cathy Busby, Bill Burns, Kim Sawchuk. Minneapolis: University of Minnesota Press: 255-267.
- Pavese, Cesare. 2009. **Yaşama Uğraşı (1935-1950).** 3. bs. çev. Cevat Çapan. İstanbul: Can Yayınları.
- Perez, Rolando. 2008. **An(arşi) ve Şizoanaliz.** çev. Şervan Adar Avşar. İstanbul: Versus Kitap.
- Preciado, Beatriz. 2003. **Kontrasexuelles Manifest.** Berlin: b\_books.
- Réage, Pauline. 2002. **O'nun Hikayesi.** çev. Birsal Uzma. İstanbul: Chiviyazıları.
- Rinella, Jack. 2003. **Partners In Power.** Oakland: Greenery Press.
- Robertson, Jennifer. 2003. "Dying to Tell: Sexuality and Suicide in Imperial Japan. **Queer Studies.** ed. Robert J. Corber, Stephen Valocchi. Cornwall: Blackwell Publishing: 187-205.
- Roussel, Danièle. 2008. "The Invisible Became Visible". **Viennese Actionism.** ed. Julius Hummel, Pilar Parcerisas. Barcelona: Junta De Andalucía, Consejería de Cultura: 32- 35.
- Rugoff, Ralph. [19.09.2009]. Bob Flanagan. <http://www.thefreelibrary.com/Bob+Flanagan.-a014890797>.
- Sandahl, Carrie. [15.08.2009]. Bob Flanagan: Taking It Like a Man. <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/3354/3283>.
- Sick: The Life And Death Of Bob Flanagan, Supermasochist.** 1997. Yönetmen: Kirby Dick. Lion's Gate Home Entertainment.
- Silverman, Kaja. 1992. **Male Subjectivity At The Margins.** New York:Routledge.

- Sloan, Johanne. 1999. "Spectacles of Virtuous Pain". **When Pain Strikes**. ed. Cathy Busby, Bill Burns, Kim Sawchuk. Minneapolis: University of Minnesota Press: 119-130.
- Sontag, Susan. 2005a. **Başkalarının Acısına Bakmak**. 2. bs. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, Susan. 2005b. **Metafor Olarak Hastalık – AIDS Ve Metaforları**. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, Susan. 2008. **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Zafer Aracagök. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, Susan. 2001. "Pornografik İmgelem". **Gözün Hikayesi**. yazar: Georges Bataille. çev. Ayşegül Gürsöy. İstanbul: Çiviyazıları: 11-58.
- Soysal, Ahmet. 1992. "Önsöz". **Suç Ortakları Ve İşkenceciler**. yazar: Antonin Artaud. çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Nisan: 5-7.
- Takemoto, Tina. 2009. "Love is still possible in this junky world: Conversation with Sheree Rose about her life with Bob Flanagan". **Women & Performance: a journal of feminist theory**. c. 19. s. 1: 95-111.
- Townsend, Chris. 2008. **Art & Death**. Cornwall: I. B. Taurus.
- Ussher, Jane M. 1997. **Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex**. London: Penguin Books.
- Welldon, Estela V. 2002. **Sadomasochism**. Cambridge: Icon Books.
- Wikipedia, 2009. Erişim: <http://en.wikipedia.org/> [30.09.2009].

## ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	04.09.1980	
Doğum Yeri	İstanbul	
Lise	1992-1999	İstanbul Lisesi
Lisans	1999-2006	Mimar Sinan Üniversitesi, Resim Bölümü

## Kişisel Sergiler

2009	Art Forum Berlin, Berlin, Almanya.
2009	“İkna Odası”, Galerist, İstanbul, TR.
2007	“Man Jam”, Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlandiya. Küratör: Aura Seikkula.
2007	“Gays Can Shoot Straight too”, Van Abbe Museum, Eindhoven, NL. Küratör: Esra Sarıgedik.
2007	“Av Mevsimi”, Galerist, İstanbul, TR.
2006	“İsimsiz”, Masa Projesi, İstanbul, TR.
2005	“İhlal Alıştırmaları”, Galerist, İstanbul, TR.
2003	“Tekinsiz Mesafe”, Galerist, İstanbul, TR.

## Karma Segiler

2009	“Materyal Resim”, Operation Room, İstanbul, TR. Küratör: Ekrem Yalçındağ.
2009	“İstanbul Traversee”, Palais des Beaux- art, Lille, FR. Küratör: Caroline Naphegyi, Lille, FR.
2008	“Makul”, Hafriyat Karaköy, İstanbul, TR. Lambdaistanbul

- 2008 “Moment of Agency”, Kunsthalle Basel, Basel, İsviçre. Küratör: Fatoş  stek.
- 2008 “I myself am War”, Open Space, Viyana, Avusturya. Küratör: G lсен Bal.
- 2008 “Save as...”, Triennale Bovisa, Milano, IT. Küratör: Derya Y cel.
- 2007 “Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et!”, Karşı Sanat, İstanbul, TR. Küratör: Halil Altındere.
- 2007 “Istanbul Now”, Lukas Feichtner Galerie, Viyana, Avusturya. Küratör: Tayfun Belgin.
- 2007 “Border-Disorder”, Kraljeva, Sırbistan. Küratör: İsidora Ficovic.
- 2007 “An Atlas of Events”, Calouste Gulbenkian Foundation, Lizbon, Portekiz. Küratör: Esra Sarigedik.
- 2007 “Alternatif Seim Afişleri”, Hafriyat Karak y, İstanbul, TR.
- 2007 “İşleyen Mekan”, Pera Müzesi, İstanbul, TR.
- 2007 “Patlak Teker”, K2, İzmir, TR.
- 2006 “Home and Away”, UGM Gallery, Maribor, Slovenya. Küratör: Simona Vidmar.
- 2006 “Ardından Değil Karşısına”, Radikal Art, İstanbul, TR. Küratör:  v l Durmuşoğlu.
- 2006 “Topkapı”, K nstlerhaus G terabfertigung, Bremen, Almanya. Küratör: Sırma Kekeç.
- 2006 “Visions”, Hotel Athens Imperial, Atina, GR. Küratör: Sylvia Kouvalis.
- 2006 “Kağıt İşler”, Galerist, İstanbul, TR.
- 2005 “Serbest Vuruş”, Antrepo No:5, İstanbul, TR. Küratör: Halil Altındere.
- 2004 “Kentin Kapıları Boyunca”, K&S Galerie, Berlin, Almanya. Küratör: Erden Kosova.
- 2004 “Kentin Kapıları Boyunca”, Oda Projesi, İstanbul, TR. Küratör: Erden Kosova.



- 2004 “Ziyaretçi”, Galerist, İstanbul, TR.  
Küratör: Emre Baykal & Rob Perree.
- 2003 “Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm”,  
Proje 4L, İstanbul, TR. Küratör: Halil  
Altındere.
- 2003 “İyi, Kötü ve Çirkin”, Atölye 111,  
Bilkent Üniversitesi, İstanbul, TR.
- 2002 “Plajın Altında: Kaldırım Taşları”, Proje  
4L, İstanbul, TR. Küratör: Vasıf Kortun.

### **Performanslar**

- 2009 “Bir Paşanın Portresi”, İstanbul  
Traversee, Lille, FR.
- 2006 “Bir Şiir İçin Performans 2”, son:Da &  
Eriñç Seymen, UGM Gallery, Maribor,  
Slovenya.
- 2006 “Bir Şiir İçin Performans”, son:Da &  
Eriñç Seymen, Garanti Platform Güncel  
Sanat Merkezi, İstanbul, TR.