

Feminist ve Queer Estetik Oluşumlarda Kristeva'nın Abject Nosyonu'nun Psikanalitik Eleştirisi

Seda LİMAN TURAN¹

Öz

Makalede, Kristeva'nın iğrenme nosyonunun güncel sanat pratiklerine yansımaları ve bu pratiklerin psikanalitik eleştirisi kapsamında yorumlanmasına yer verilmiştir. Güncel sanat pratiklerinin 'abject' nosyonu ile ilişkilendirilen Feminist ve Queer estetik nesnelere Kristeva'nın iğrenme nosyonunun temelini oluşturan Freud, Bataille ve Lacan'ın teorilerine değinilerek; erotizm, cinsellik, cinsiyetçilik, ceset, ölüm, arzu, beden sınırları ve beden atıkları bağlamında incelenmiştir. Güncel sanat pratiklerinde Abject Art kapsamında Cindy Sherman, Mona Hatoum, Kiki Smith, Robert Gober, John Miller, Orlan ve Robert Mapplethorpe gibi sanatçıların eserleri psikanalitik eleştirisi yöntemi ile değerlendirilmiştir. Bu eserlerde; Kristeva'nın yasaklar ve yasakların ihlali, ırksal ve cinsel tabular, bedene yüklenen misyon, anne bedenine geri dönme arzusu, hadım krizi ve travmatik gerçeğin tekrarı gibi iğrenme nosyonu ile ilişkilendirilebilecek pek çok olguya rastlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminist, Queer, Kristeva, Abject, Estetik, Psikanalitik Eleştirisi

Atıf İçin / For Citation: LİMAN TURAN, S. (2022). Feminist ve queer estetik oluşumlarda Kristeva'nın abject nosyonu'nun psikanalitik eleştirisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi – USBED*, Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 6, 53-74. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usbed>

Makale Türü / Article Type: Araştırma Makalesi / Research Article
Gönderilme Tarihi / Submission Date: 29.01.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 01.03.2022

¹ Dr. Öğr. Üyesi; Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Trabzon, Türkiye
E-mail: sedliman@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6920-6558

Psychoanalytic Criticism of Kristeva's Abject Notion in Feminist and Queer Aesthetic Formations

Abstract

This article studies the reflection of Kristeva's notion of disgust on contemporary art practices and the interpretation of these practices within the scope of psychoanalytic criticism. By referring to the theories of Freud, Bataille and Lacan, which form the basis of the notion of disgust, Feminist and Queer aesthetic objects associated with the notion of 'abject' of contemporary art have been analyzed in the context of eroticism, sexuality, sexism, corpse, death, desire, bodily fluids and body wastes. Within the framework of Abject Art in contemporary art practices, the works of artists such as Cindy Sherman, Mona Hatoum, Kiki Smith, Robert Gober, John Miller, Orlan and Robert Mapplethorpe have been evaluated based on the psychoanalytic criticism method. In these works; many phenomena have been encountered that can be associated with the notion of disgust, such as Kristeva's prohibitions and violation of prohibitions, racial and sexual taboos, the mission imposed on the body, the desire to return to the mother's body, the castration crisis and the repetition of the traumatic reality.

Keywords: Feminist, Queer, Aesthetic, Kristeva, Abject, Psychoanalytic Criticism

GİRİŞ

Psikanalist ve dilbilimci Julia Kristeva'nın iğrenç nosyonunu teorileştirmesinin ardından sanatsal pratiklerde eleştirel bir söylem biçimine dönüşen iğrenç, akademik literatürde yeni bir mutasyon olarak yer edinmiştir. Temel kavram olarak Nietzsche, Freud, Bataille ve Lacan gibi düşünürlerin görüşlerini destekleyen Kristeva'nın iğrenç tanımlaması; informe, temel materyalizm, heteroloji, skatoloji, ve erotizm gibi nosyonlar aracılığıyla psikolojik, felsefi ve dilsel bir eleştiri üstlenmektedir. Yiyeceklerden iğrenme, bedensel atıklar; dışkı, idrar, kusmuk, kan, regl kanı, cinsellik, erotizm, pornografi, ölüm ve ceset gibi pek çok iğrenme biçimini tanımlayan iğrenme nosyonu psikolojik olarak bedensel duygulanma, arkaizm, anne bedeninden ayrılma, bilinmeyen ve yaşam döngüsünde var olan pek çok travmayla ilişkilendirilmektedir.

Kristeva'nın iğrenme nosyonunda kadın ve özellikle anne, iğrenilmesi gerekenin prototiptir. Kadının ataerkil düzen için endişe yaratan bir tehdit olması ve kadına yönelik dini tabular iğrenmenin özellikle kadın bedeni ile ilişkilendirilmesine neden olmaktadır. Bu ilişkilendirme marjinalleştirilmiş özneler bağlamında; kimliği, sistemi, düzeni bozarak belirsizlik ve tekinsizlik yaratmaktadır. İğrenme, queer ve feminist öznelliği

çevreleyen akademik çalışmaların ve güncel sanat pratiklerinin kesişme noktası olan cinsiyetlendirilmiş bedenlerin paradokslarını da gündeme getirmektedir. Toplumsal kontrol amacıyla egemen ataerkil ve heteroseksist ideolojide yaratılan homofobik ve kadın düşmanı mekanizmalara karşı çıkan feminist ve queer güncel sanat pratiklerinde sıkça rastlanan iğrenç temalar izleyende travmatik bir etki yaratmaktadır. 1980'lerde pek çok sanatçı politik ve sosyal konuları heykel, performans ve enstalasyonlarında gündeme getirerek; ırkçılık, cinsiyetçilik, homofobi ve AIDS salgını krizini ve bu krizin eşcinsellere yönelik suçlamalarını provakatif bir anlatımla sanatın merkezine yerleştirmeyi başarmıştır.

Sanata dair tanımlamaların başkalaştığı, sınırların bulanıklaştığı, tabuların anlamını yitirdiği içinde bulunduğumuz dönemde etkin bir şekilde işlenen bedensel aşırılık ve iğrenç teması; sanatın gündemini sarsan, sanatçı ve eserleri psikanalitik olarak çözümleyebilmek için oldukça önemlidir. Nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama ile yapılan bu çalışmada, Kristeva'nın iğrenme nosyonu kapsamında değerlendirilen feminist ve queer estetik güncel sanat pratikleri psikanalitik olarak eleştirilerek sanatın başkalaşımı anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

KRISTEVA VE ABJECTION

İğrenç, herhangi bir sözlük tanımının belirttiği gibi, yalnızca aşağılama eylemini değil, iğrenme durumunu tanımlamaktadır. İğrenç tepkiler, nefret söylemi, fiziksel şiddet eylemleri ve hukukun insanlıktan çıkarıcı etkileri, iğrenme süreçlerinin ayrılmaz parçasıdır. Psişik bir süreç ve sosyal bir deneyim olan iğrenme, şiddetli dışlayıcı güçleri tanımlayan; insanları insanlık onurlarından yoksun bırakan ve onları insanlıktan çıkarılmış, toplumsal yaşamın artıkları olarak yeniden üreten güçler olarak (Krauss, 1999: 236) değerlendiren bir kavramdır.

İğrenme, benlik ve öteki arasındaki sınıra sızan belirsiz bir korku duygusudur. Tanımlayıcı rejimlerin anlaşılmaz, sınıflandırmanın ötesinde öznelere dışladığı sürece atıfta bulunan iğrenme, tehdit altındaki sınırların korunmasına veya güçlendirilmesine hizmet etmektedir. Bu terim, queer, feminist ve trans özneliği çevreleyen akademik

tartışmaların merkezinde yer alan cinsiyetlendirilmiş bedenlerin istikrarsızlığını ifade etmek için de kullanılabilir. “İğrenme günümüzde sosyal ve beşeri bilimlerde ve feminist kuramda yer alan özcülük ve inşacılık tartışmalarıyla paralellik göstermektedir” (Steihaug, 1998: 2). Psikanalist ve dilbilimci Julia Kristeva, savunma amaçlı bir inşaa olarak öznel kimliğin psikanalitik çözümlemesinden yararlandığı (Phillips, 2014: 19) *Powers of Horror: An Essay on Abjection (1982)* adlı eserinde Georges Bataille'in daha önceki fikirlerinden kısmen etkilenecek kabul edilebilir öznellik biçimlerinin ve benliğin toplumsallık oluşumunu tanımlamak için iğrenme teorisini geliştirmiştir. Bu teori için Menninghaus (2003: 365), *İğrenme: Güçlü Bir Duyumun Teorisi ve Tarihi*'nde; 1980'lerde sözcük siyasetine giren 'iğrenç' nosyonunun; eleştirel bir söylem ve iğrenme teorisindeki en yeni mutasyon olduğunu ifade etmiştir.

Güncel sanat söyleminde iğrenmenin gündeme gelmesine neden olan Julia Kristeva'nın iğrenme nosyonunun Bataille'in *Informe (1929)*' açıklamalarından türediği düşünülmektedir. İğrenme düzleminin özne/nesne ilişkisi düzlemi olduğunu belirten ilk kişi Georges Bataille (1897-1962)'dir. Steihaug (1998: 22)'a göre nesneyle olan bu arkaik ilişki, 'anne ilişkisi' ile paralellik göstermektedir. Nietzsche'den esinlenen Bataille, informe, temel materyalizm, heteroloji, skatoloji, ve erotizm gibi nosyonlar aracılığıyla Batı'nın temel eleştirisini üstlenmektedir. Bataille'in 'informe' örneklerinin tümü, hayvanlık açısından 'örümcek, solucan' ya da müphem madde açısından 'ezilmiş', 'haksız' kodlarından toplanmıştır.

Psikanalitik kuramın 70'li yıllardan sonra önem kazanmasıyla Kristeva, anlamlandırma sürecini, birlikte anlam oluşturan semiyotik ve sembolik bir dinamik olarak tanımlamıştır. Jacques Lacan (1901-1981)'in psikanalitik teorileriyle doğrudan ilişkili olan bu kavramlarla Kristeva, Lacan'ın imgesel ve simgesel düzen arasındaki ayrımını, göstergebilimsel ve simgesel arasındaki bir ayrıma dönüştürmektedir. Böylece Kristeva, psikanalizde öznenin statüsü ve kimlik sorununa ilişkin bir incelemeyi de gündeme getirmiştir (Steihaug, 1998: 22).

Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection (1982)*'da, iğrenmeyi karmaşık psikolojik, felsefi ve dilsel bir kavram olarak ele alarak (Barret, 2015: 249; Tyler, 2009: 79) tikslenme ve iğrenmenin psişik kökenleri ve mekanizmalarının teorik açıklamasını yapmıştır. Kristeva, öznenin yaşamındaki ve özellikle öznenin kendisi ve nesnelere/diğerleri arasında ürkütücü bir ayırım kaybı yaşadığı anlardaki zamansal ve uzamsal bozulmaları tanımlamak için iğrenme nosyonunu geliştirmiştir (Tyler, 2009: 79).

Kristeva (1982: 1-2)'ya göre;

İğrenç, benim adlandırdığım ya da hayal ettiğim, karşımda duran bir nesne değildir. Sistematik bir arzu arayışı içinde durmadan kaçan bir nesne, bir ötekilik de değildir... İğrenç, nesnenin yalnızca bir niteliğine sahiptir: Ben'e karşı olma niteliği. Ancak nesne, karşıtlığı aracılığıyla beni bir anlam arzusunun kırılğan dokusuna yerleştiriyorsa, bu da beni ona durmaksızın ve sonsuz bir şekilde benzeştirir, iğrenç olan, tersine, atılan nesne, kökten dışlanır ve beni anlamın çöktüğü yere doğru çeker.

İğrenç, bilinçli egoya, 'ben'e karşı çıkan ve onu rahatsız eden güçleri, uygulamaları ve şeyleri tanımlamaktadır. O, varlık ile yokluk arasındaki bölgedir, "canlı bir varlık olarak durumumun sınırındır" (Kristeva, 1982: 3). Özneyi rahatsız eden nesnelere Kristeva tarafından tanımlanmıştır:

Yiyecekten, kirden, atıktan ya da dışkıdan iğrenme. Beni koruyan spazmlar ve kusma. İğrenme, beni kenara iten ve kir, lağım, pislikten uzaklaştıran öğürtü. Uzaklaşmanın utancı, ihanetin tam ortasında olmak. Onlara doğru götüren ve onlardan ayıran büyüleyici bir başlangıç (Kristeva, 1982: 2).

Kristeva (1982)'ya göre; gıda, bedensel atık ve cinsel farklılıkla ilgili olarak üç ana iğrenme biçimi vardır. Kristeva, iğrenmenin kültürel temellere dayandığını ve en arkaik iğrenme biçiminin yiyeceklerle ilişkili olduğunu ifade etmektedir:

Yiyeceklerden nefret etmek, belki de en temel ve en arkaik iğrenme biçimidir. Gözler gördüğünde veya dudaklar sütün yüzeyindeki o cilde dokunduğunda —zararsız, bir sigara kâğıdı kadar ince, bir tırnak sıyırması kadar zavallı— bir öğürme hissi yaşıyorum ve daha da aşağılarda midede, karında spazmlar yaşıyorum; bütün organlar vücudu büzüştürür, gözyaşı ve safrayı kışkırtır, nabızı hızlandırır, alın ve ellerin terlemesine neden olur (Kristeva, 1982: 3-4).

Kristeva, iğrenç karşılaşmaların çağrıştıracı bir dizi anlatımıyla, iğrenç deneyimlerin günlük yaşamlarımızda yaygın olduğunu ifade etmektedir. İğrenmeyi belirgin fenomenolojik terimlerle teorize etmekte; bedenler hakkında itici ve büyüleyici olan her şeyle (Tyler, 2009: 79); ölüm, ceset, çürüme, kan, kusmuk gibi bedensel sınırlar, bedensel atık; dışkılama, kusma, cinsel çağrışımlar; delikler, seks, hastalık, regl kanı, hamilelik ve doğum gibi bedensel deneyimin tekil bütünlüğünü bozan yönleriyle ilişkilendirmektedir. Kristeva, iğrenme deneyimlerini öncelikle “bedensel duygulanım, fiziksel tikslenme ve iğrenme anları” (Kristeva, 1982: 1) olarak tanımlamakta ve bu anların deşarj, spazm, çılgılık ile sonuçlandığını ifade etmektedir.

Kristeva, bedensel duygulanım konusunda ataerkilliğin kutsallaştırıldığı, annelik dürtülerinin dönüştürüldüğü ve bastırıldığı süperego/iğrenç ilişkisini teorileştirmektedir. Süperegonun gelişmesinden önce, ego/nesne ilişkisi daha az dışlayıcıdır. İğrenç, süperegonun fiziksel atıklar, çürüme ve ölüm gibi dışlanmış ve tiksindirici etkilerini temsil etmektedir. Bu etimolojiye göre iğrenç, simgesel olarak ‘dışarı atılan’ temsil etmektedir (Clifford, 1995: 7). İğrenme, süperegonun kalıntılarını ifade ediyorsa, nesnenin köklü bir şekilde bastırılması, kenara atılmış bir cesette doruk noktasına ulaşmaktadır. Kenara atılma ya da dışarı atılma anlamında ölüm, anne ile ilişkilendirilmektedir.

Kristeva'nın psikoseksüel gelişimin semiyotik ve sembol öncesi aşamaları üzerine kapsamlı çalışması, Lacan'ın teorisindeki öznelliğin gelişiminde annenin rolü konusundaki fikirlerini düzeltme girişimi olarak nitelendirilebilmektedir. Kristeva, Lacan'ın ayna evresi teorisini sorunsallaştırmaktadır. Kristeva'ya göre anne iğrenmesi ayna sahnesinin yani narsisizminin ön koşuludur. Ayna sahnesi gibi, iğrenme de geçici bir aşama değil, öznellik içinde merkezi rol oynayan daimi bir süreçtir. Lacan ontolojisinde, tüm özneler temelde ‘narsist’ (Tyler, 2009: 80)'tir. Kristeva'nın teorisinde ise tüm özneler temelde 'iğrenç özneler' (Kristeva, 1982: 3) dir. Kristeva'nın iğrenç tanımı, bedeni yeniden anlamlandırmaya dâhil etmektedir. Bu strateji, Lacan'ın kendiliğin kaybı olarak gördüğünü, sembolik olarak yıkmaktadır. Lacan'a göre özne, eksiklik ve kusurla

bağıntılıdır. Geleneksel Lacan psikanalizi öznenin dilin öznesi olmasına ve normatif öznellik kazanmasına izin verenin babalık işlevi olduğunu iddia etmektedir.

Kristeva'nın iğrenme teorisi oidipal öncesi anneyle ilişkiye dayanan bir öznellik teorisi. Kristeva Freud'un Oidipus Kompleksi teorisini ve hadım etme krizini yeniden tanımlamaktadır. Freud ve Lacan psikanalizindeki bebeği hem dile hem de öznelliğe iten 'baba' yasaklama ve yüceltmenin merkezi olarak işlev gördüğünde, ataerkil; dolayısıyla zorunlu heteroseksüel kimliğe ve öznelliğe ayrıcalık tanımaktadır (Gutiérrez-Albilla, 2008: 67). Lacan teorisinde, paternal yasanın sembolik olarak adlandırılan tüm dilsel anlamı yapılandırdığını ve böylece kültürün kendisinin evrensel bir düzenleyici ilkesi haline geldiğini iddia etmektedir. Bu yasa, bebeğin anne bedenine radikal bağımlılığı da dahil olmak üzere, birincil libidinal dürtülerin bastırılması aracılığıyla deneyim olanağı sağlamaktadır (Butler, 1990: 79). Kristeva'nın öznelliğin oluşumuna yönelik Freud ve Lacan formülasyonları psiko-dilbilimsel olarak çözümlenmesi, anne bedenini vurgulayarak Freud ve Lacan'ın babalık işleviyle ilgili konumunu merkezden uzaklaştırmasına olanak tanımaktadır. Kristeva, yıkım ve yasaklar yoluyla, bu otoritenin bedeni, uygun-temiz, uygunsuz-kirli ayrımının, mümkün-ımkânsız, etkilenir-uygulanır ikilem mantığına bağlamaktadır.

Kristeva'nın iğrenme nosyonunda, özne psikanalitik olarak anneden ayrılma yoluyla birincil bir kayba temellenmektedir. Kristeva, öznenin öznelliğini oluşturması ve dilin simgesel düzenine girmesi için gerekli olan iğrenme ya da tiksintiyi betimlemektedir. Bu oluşum sürecinde, bebeğin anneye bedensel ve ruhsal bağıllığı reddedilmelidir. İğrenme, annenin bu birincil reddinin her zaman bir hatırlatıcısıdır ve insan varoluşunun temelindeki gizli şiddetle ilişkilidir. Annenin kaybı biyolojik ve ruhsal bir gerekliliktir; özerkliğe giden yolda ilk adımdır. Tyler (2009: 81)'a göre; meta-teorik düzeyde, Kristeva, psikanalizle annenin dönüşünü canlandırmak için iğrenç olanı harekete geçirmektedir. Öznelliğin oluşumunda annenin rolüne odaklanma, iğrencin feminist teori için güçlü bir kavramsal çekime sahip olma nedenlerinden biridir. Feminist teori, Kristeva'nın iğrencinin yapısal ve kavramsal sınırlarının ne olduğunu ve iğrenmenin anne öznelliğini

kuramlaştırmaya ne ölçüde olanak sağlayan bir kavram olduğunu belirlemeye çalışmaktadır.

Kristeva'ya göre kadın ve özellikle anne, iğrenilmesi gerekenin prototipidir. Ataerkil toplumlarda dini yasaklar ve kirletme ritüellerine her zaman cinsiyetlerin ayrılmasına yönelik güçlü bir endişenin eşlik ettiğini, kadınların erkek, fallik iktidar için bir tehdit olarak deneyimlendiğini savunmaktadır (Steihaug, 1998: 81). Annelik iğrenme temsilleri, ataerkil toplumu destekleyen şiddetli bilinçdışı düşlemlerin oynadığı basit bir ritüel değil, aynı zamanda annelik iğrenme arzusunun kurucusudur (Tyler, 2009: 87). Kristeva arzu ve kimliğin ne ölçüde paradoksal bir konum işgal ettiğini vurgulamaktadır. Bir yandan özne, yapısal olarak ölüm konumunu işgal eden orijinal nesneyi (anne) arzularken; bir yandan da yaşamla ilişkili doyumunu arzulamaktadır. Özne, aynı zamanda, adlandırılmayan ötekini tercüme etmek için sonsuz bir süreç geliştirerek, ayrılığa karşı mücadelesiyle var olmaktadır. Dolayısıyla ayrılık öznenin oluşumunda bir gerekliliktir (Phillips, 2014: 20). Akışkanlık kavramıyla ilişkili olan anne bedeni, egemen ideolojinin belirlediği katı sınırlara meydan okumaktadır. Çelişki, dürtü veya hayal kırıklığı kavramlarıyla bağlantılı olan akışkanlık kavramı, rasyonel bir düşünce modelinin kurgusallığını bastırmakta ya da marjinalleştirmektedir.

Kristeva'ya göre, iğrenme; marjinalleştirilmiş özneler bağlamında, 'dışarı atmanın' ötesinde bir konuma yerleştirilmekte; sınırlara, konumlara, kurallara uymayan her şeyi reddederek benliğin sınırlarının korunduğu etkileşimli bir süreç haline getirilmektedir (Phillips, 2014: 20). Kimliği, sistemi, düzeni bozan iğrenme, belirsiz ürkütücü ve kirleticidir. Transseksüel bedenler, özellikle geçiş halindeki fiziksel bedenler olarak görüldüklerinde, cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin açık tanımlarına bağlı kalmayı reddederek sistemik düzenin sınırlarına meydan okumaktadır. Böylece iğrenç, anlaşılmazlık ve huzursuzluğun merkezine yerleşmektedir.

Toplumsal cinsiyet normları da dâhil olmak üzere sosyal normları güvence altına almak için sosyal dünyayı bozan bir güç olan iğrenme (Tyler, 2009: 84), toplumsal varoluşun temellerini oluşturan yapısal ve politik içerme/dışlama eylemlerini açıklayabilecek bir

nosyondur. İğrenme bireyin ve toplumsal bedenin sınırlarını oluşturmaktadır. Kristeva, iğrenç karşılaşmalarla ilgili olarak “Bir gerçekliğin yokluğunun ve sanrıların eşliğinde, eğer kabul edersem, beni yok eder. Orada, iğrenme ve iğrenme benim koruyucularımdır. Kültürümün temelleri” (Kristeva, 1982: 2) tanımlamasını yapmıştır. Bu tanıma göre iğrenç, hem toplumsal düzeni bozmakta hem de gerekli psikolojik bir ‘koruyucu, iğrenme’ olarak işleyen bir güç olmaktadır. Her kültür kendisini tehdit eden tabular olarak kendi iğrençlikleri ve safraları hakkında sınırlar oluşturmakta; tabular aile ve cinsiyetten doğmakta; her kültürde kadın ve erkeğin durumlarına, birbirlerine karşı davranışlarına etki etmektedir (Barret, 2015: 250).

Kristeva, toplumsal fenomenlerin statik yapısalcı anlayışından uzaklaşarak, bu gibi fenomenlerin bir süreç olduğunu ileri sürmektedir. Postmodern sanatın baskın temalarından iğrençlik kavramına önemli katkı sağlayan (Barret, 2015: 250) Kristeva'nın iğrenme nosyonu, çoklu cinsel kimlikler ve üretken bilinçdışı arzunun heterojen olanaklarıyla ilişkilendirildiğinde, iğrenmenin politik ve etik boyutlarının feminist ve queer teori ürünleriyle ne derece ilgili olduğu açıkça gözlenmektedir (Gutiérrez-Albilla, 2008: 70). Kristeva'nın iğrenç tanımında ima edilen yıkım, bazı güncel sanat eserlerinin, Kristeva'nın psişik teorilerini reddeden fantezilere ve kaygılara ne ölçüde atıfta bulunduğunu anlamamızı sağlamaktadır. 1980 sonrasında birçok sanatçının Kristeva'nın nosyonunun farkına varması ve AIDS salgının beden üzerinde artan toplumsal bir saplantı geliştirmesi Postmodern sanatta performans ve entalasyonlar aracılığıyla iğrenme nosyonunun gündeme gelmesine sebep olmuştur. 1993'te New York Whitney Müzesi'nde, *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* isimli bir sergi düzenlenmiş ve bu sergi aracılığıyla pek çok sanatçı iğrenme nosyonunun semiyotiğine katkı sağlamıştır. Birçok sanatçı bedende; “savunmasız, yaralı, cinsiyetlendirilmiş, parçalanmış, korkunç, tekinsiz, skatolojik veya aşırılıkla sembolize edilmiş iğrenmeyi” (Gutiérrez-Albilla, 2008: 70; Steihaug, 1998: 21) Bataille ve Kristeva'nın toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik ve öznellik fikirleriyle ilişkilendirmeye çalışmıştır.

KRISTEVA'NIN ABJECT NOSYONU VE SANAT

Kristeva'ya göre sanatın iğrenmeyle ilgili olarak yerine getirmesi gereken belirli bir görevi vardır: “Öteki'nin çöktüğü bir dünyada, estetik görev, -sembolik yapının temellerine iniş- konuşan varlığın kökenine en yakın olan kırılma sınırlarının, ilkel baskının oluşturduğu dipsiz ‘öncelik’in izini sürmekten ibarettir” (Kristeva, 1980: 18). Kristeva'ya göre iğrenç, iç-dış ya da kendi-öteki arasındaki ilkel ayrılma deneyimlerine neden olan iğrenme eylemini, acınası bir durumu; iğrenç olma halini kapsamaktadır. Bu görsel simgeler; Kiki Smith'in içi boşalmış bedenler ya da bir yerlerinden bir şey sızır gibi betimlediği heykellerinden Cindy Sherman'ın iç organ ya da kusmuk gibi durumları çağrıştıran rahatsız edici fotoğraf çalışmalarına kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu kapsam Helen Chadwick'in, vücudunun, hayvan cesetlerinin ve sebzelerin mavi renkli büyük çıkışlarının yüzen ve akan bedenler içeren tasvirleri yerleştirmelerine dâhil etmesiyle devam etmiştir. Chadwick, kurdeleye bağlanmış bir tutam sarı saçla iç içe geçmiş bir domuz bağırsağının arkadan aydınlatılmış sibakrom fotoğrafından ibaret *'Loop My Loop (1991)'* eserini üretmiştir. Bataille'in düşünceleriyle bağlantılı olarak geliştirdiği ikonografide insan ve hayvan ayrımını ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Hayvani ve insani, adi ve ideal, beden ve zihin gibi geleneksel ikilemlere meydan okumaktadır (Hopkins, 2018: 259).

İğrenç, sansür, müstehcen ve sanatın kamu tarafından finanse edilmesiyle ilgili pek çok tartışma çıkmış bu tartışmalar 1989-90 yıllarında yükselerek doksanlar boyunca Amerikan sanatındaki kültürel-politik gündemi belirlemiştir. “AIDS, evsizlik, suç, uyuşturucu, ciddi şekilde aşırı yüklenmiş bir sağlık sistemi, yoksulluğun sürmesi...seksenlerin sonundaki etkisiz sosyal politikalar ve skandallar” (Dubin, 1992: 15) seksenlerde sanatçılar arasında artan bir toplumsal farkındalık yaratmıştır. Pek çok sanatçı, seksenlerde politik ve sosyal konuları çalışmalarına dâhil ederek; ırkçılık, cinsiyetçilik, homofobi ve AIDS'in yıkıcı etkisini gündeme getirmiştir. Bu dönemde gerçekleştirilen pek çok sanat hareketi mide bulandırıcı, iğrenç ve travmatik olarak değerlendirilmiştir. Bedensel aşırılık ve iğrenme temaları en çok 1990 sonrası gerçekleştirilen Performans ve Enstalasyonlarla gündeme gelmiştir. Ayrıca AIDS'in

yaygınlaşması ve bu salgının marjinal kimliklerle ilişkilendirilmesi sanatçıların zihnini meşgul eden bir tema haline gelmiştir. Kristeva'nın iğrenç nosyonu ve eşcinsellerle ilgili toplumsal sorunlar pek çok eşcinsel sanatçının betimlemelerindeki ana temanın değişmesine sebep olmuştur. “Felix Gonzales-Tores'in girintili bitişik iki yastığın fotoğraflarından oluşan kavramsal temelli ağıtsal reklam panolarından Gober'in üzerinde filizlenen fallik adak mumlarıyla erkek uzuvlarını tasvir ettiği bal mumu heykellerine kadar” (Hopkins, 2018: 257) pek çok çalışmada bu betimlemeleri gözlemlemek mümkündür.

Whitney Müzesi'nde 1993'te düzenlenen “*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* ve *The Subject of Rape*” adlı iki sergi, Abject Art'ın gündeme gelmesine ve iğrenme nosyonunun “1990'lar sanatının merkezi bir kuramsal dürtüsü” (Steihaug, 1998: 19) olarak terminolojiye girmesine sebep olmuştur. İğrenç nosyonu, tabu, cinsiyet ve cinsellik sorunlarıyla yüzleşmek için; kir, saç, dışkı, ölü hayvan, regl kanı ve çürüyen yiyecekler gibi malzemelerle; susuz, donmuş, inorganik görüntülerle, sansür-tartışmaya ve kimlik siyasetine atıfta bulunularak, çağdaş sanat bağlamına yerleştirilmiştir. *Abject Art* sergisi kültürel muhafazakârlar ve prensipte bu sergi projesine sempati duyanlar tarafından da sanatta fazla dolaysız veya basitleştirilmiş bir iğrenme teorisini temsil ettiği için eleştirilmiştir. Taylor (1993: 59-60), sergide yer alan Sherman ve Smith gibi sanatçıları ‘canavarca dişil/dişi groteskler’ olarak tanımlamakta, Kelley ve Gober'in çalışmalarını ise ‘iğrenç erkeklik’ kategorisi altında sınıflamaktadır. İğrencin ihlali, bir ontolojiden ziyade muhalif bir pratik, sanatta beden, şehvet ve farklılığın toplumsal baskının üzerinde ve karşısında iddia eden isyancı bir materyalizm olarak tanımlanmaktadır. Taylor'a göre iğrenç, kimlik, sistem ve düzen gibi bütünleştirici ve homojenleştirici kavramlara yönelik bir saldırdır. Sanattaki bu temel materyalizm, ruhsal travmaları, kişisel takıntıları ve fobileri yeniden canlandırarak, bedensel gestaltlarımızın istikrarına meydan okuyarak toplumsal yasaklar ve tabularla yüzleşmekte ve onları çiğnemektedir.

Toplumsal yasak ve tabularla yüzleşme bağlamında ruhsal travmaları gündeme getiren Taylor'ın ‘canavarca dişil/dişi grotesk’ olarak tanımladığı Cindy Sherman (1954-), eserlerinde; dişil, kozmetik ve iğrendirici beden arasındaki diyalektik ilişkiyi

vurgulamaktadır. Fotoğrafik otoportreler üzerinden kendini farklı bağlamda ve çeşitli hayali karakterler olarak tasvir eden sanatçı, performans medyasında tipik kadın rollerini çağrıştıran '*Untitled Film Stills (1977-80)*' ile tanınmaktadır. Sherman, ilk fotoğraflarında aktarılan yapaylıktan, bedeninin içsel dehşetine ve çarpıklığına geçmiştir. Sherman'ın fotoğraflarındaki, yön değiştiren çerçeveleme, aydınlatma, mesafe, insan yüzünün uzaklığı, kamera açısı, alan derinliği, görüntünün grenli dokusu gibi biçimsel öğeler, anlam oluşturma araçları olarak aktarılmak istenen korku ve kaygı duygusuna katkıda bulunmaktadır.

Sherman'ın çalışmaları 1977-87 yılları arasında metamorfoz süreciyle, görünüşe göre kolay ve erişilebilir, çağdaş feminist estetik için ciddi sorular ortaya çıkaran, zor ama erişilebilir görüntülere kademeli bir dönüşüm geçirmiştir. Sherman, yetmişlerin başlarında, kadın hareketi, kadın bedeninin, tıbbi marjinalleşme ve cinselliğin kadın baskısı kaynağı olarak ajitasyona dönüşmesiyle birlikte, siyasi mücadele için bir alan olduğunu iddia etmiş ve bedenin temsil siyasetine yol açmıştır. Böylece feminist teoriyi göstergebilim ve psikanalizin alanına dâhil etmiştir (Mulvey, 1991: 137). İmgelerin kadın bedeni ve cinselliğinin yabancılaşmasına queer düşünce ile ataerkil cinsel farklılığın ortaya çıkardığı sorunların yerini dişil temalarla gündeme getirmeyi başarmıştır.

Sherman, fotoğrafların mizansenine, poz ve ifade kırılabilirliğini ekleyerek huzursuzluğu ve iğrenmeyi vurgulamaktadır. Sherman'ın giderek iğrençleşen fotoğraflarında figür tamamen sahneden silinmiş, Mulvey (1991: 145)'in de belirttiği gibi "iğrenme dışında hiçbir şey" kalmamış, sahnedeki göstergeler "cinsel döküntü, çürüyen yiyecekler, kusmuk, balçık, regl kanı, saçtan iğrenme" boyutuna dönüşmüştür. Sherman'ın kadın bedeni fantazmagorisi, bilinçdışını betimlemektedir. Kadın iğdiş edilme nesnesi olarak görülmekte ve bu durum kadını bir fetiş haline getirmenin karşı hamlesini şart koşmaktadır:

Kozmetik, yapay bir görünüm, cinsel farklılığı algıladığında erkek psişesinde kalan yarayı veya boşluğu gizler. Bu anlamda, fetişin topografyasını yansıtır. Sherman'ın çalışmasında dişil metamorfozun bu efsanevi figürasyonun izini sürdüğü ve metaforun parodileştirilmesinde son çare olarak 'gerçek'e, yaralı bedenle yoğunlaşan bedensel sınırlara ve atıklara geri döner (Mulvey, 1991: 146).

Sherman kendiliğinin temsillerinde Kristeva'nın tanımladığı iğrenç nosyonuna gönderme yapmakta özellikle '*Untitled 153 (1985)*' fotoğrafındaki kozmetik ile iğrenç arasındaki diyalektik ilişkiyle, toprağa gömülü insan vücudunun kırılğanlığını gözler önüne sermektedir. Kozmetik, görüntünün maddeselliğini reddettiğinde, iğrenç, dokunsal, fiziksel ve içsel olanı yeniden sunmakta ve onaylamaktadır. Sherman'ın fotoğrafı, iğrenç bir endişe uyandırmakta ve karmaşık iktidar diyalektiği yoluyla kültürel olarak oluşturulan modern ataerkil öznelikteki psişik kırılğanlığı ortaya çıkarmaktadır. İğrenme, modern öznenin karşısına; parçalanmış beden imgeleri, bastırılmış korkunç mecazlar ve kendinden geçmiş travmatik kırılmayla çıkmaktadır. Parçalanmış beden, iç ve dış arasındaki sınır işlevini aşmaktadır. İçsel psişik sınırların kararsızlığını somut bir deneyim olarak sunmaktadır. Lacan özdeşleşmeyi özneyi dönüştüren bir bütünleşme olarak tanımlamışsa da burada özdeşleşme bir özümseme meselesi olmaktan çok benliğin bir tür parçalanması (Gutiérrez-Albilla, 2008: 71) olarak ifade edilmektedir.

Kristeva'ya göre, iğrenmenin en üst noktası cesettir. Beden, yaşamaya devam etmek için atıklarını dışarı atsa da, ceset artık atıklarını dışarı atamayan bir vücuttur.

Ceset, çaresi olmayan bir şekilde bir yıkım haline gelen, lağım çukuru ve ölümdür; kırılğan ve yanıltıcı bir şans olarak karşısına çıkan kişiyi daha da şiddetli bir şekilde üzer... Tanrısız ve bilimin dışında görülen ceset, en büyük iğrençliktir. Hayata bulaşan ölümdür. Herhangi bir suç, hukukun kırılğanlığına dikkat çektiği için iğrençtir, ancak taammüden suç, kurnaz cinayet, ikiyüzlü intikam, böylesi bir kırılğanlığın görüntüsünü daha da arttırdığı için daha da kötüdür... İğrençliğe neden olan temizlik veya sağlık eksikliği değil, kimliği, sistemi, düzeni bozan şeydir. Sınırlara, pozisyonlara, kurallara uymayan şey... (Kristeva, 1980: 3-4-5)

“Çürükler ve cesetler bana yaşamak için sürekli olarak kenara ittiğimi gösteriyor... İşte, canlı varlık olarak durumumun sınırındayım” (Kristeva, 1980: 4). Sınırları zorlayan iğrenç, ölümden geçen bir diriliştir. Ölüm dürtüsünü yaşamın başlangıcına dönüştüren simyadır. Pratikte iğrenme, kamu açısından uygunsuz görülen tüm bedensel işlevleri kapsamaktadır. İğrençliğin güçlü bir feminist bağlamı vardır, çünkü özellikle kadının bedensel işlevleri ve beden sınırları ataerkil bir toplumsal düzen tarafından iğrenç

bulunmaktadır. Sherman'ın fotoğraflarındaki beden, yersiz ve biçimsizdir. Bu beden, maddi ve fantazmatik bir referansa yani anne bedenine gönderme yapmaktadır.

Sanatta “iğrenmenin yüceltilmesi”, “simgesel yapının temellerine inme”, “konuşan varlığın kırılğan sınırlarının” (Kristeva, 1980: 18) izini sürme görevine sahiptir. Simgesel yapının temeline inerek sanat nesnesini yücelten, nesne ve izleyici arasındaki sınırı ihlal ederek izleyicide endişe ve rahatsızlık yaratan bir başka eser Mona Hatoum (1952-)'un *Corps Étranger* (1994) adlı video yerleştirmesidir. Eser, sanatçının silindirik bir kabinin cam zemininin altından yansıtılan kendi vücudunun iç kısmının endoskopik görüntülerinden oluşmaktadır. *Corps Étranger*, bizi bir yandan “maddenin failliğini insan olmanın tanımıyla bütünleştirmeye yaklaştıran, diğer yandan da, Queer Teori'nin dilin sınırlarına hapsedilemeyecek boyutlarla barışma potansiyelinin yeniden kazanılmasıdır” (Martínez, Arévalo, Gomariz & Suzzi, 2021). *Corps Étranger*, normatif olarak bütünlük ve birleşme ile belirtilen, anlaşılabilir bir beden imajına tamamen entegre edilemeyen yönleri sahnelemektedir. Hatoum'un çalışmasının tetikleyebileceği dehşeti üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. İzleyeni kişisel ve özel olduğu varsayılan bir iç mekânın esrarengiz yabancı ortamına maruz bırakmakta, izleyeni, “insan figürünün sahip olduğu ontolojik saygınlığı rencide eden” (Martínez, vd., 2021: 489) kaosa doğru yönlendirmektedir. *Corps Étranger*, izleyeni anlatının temsili kapsamına indirgenemeyecek bedensel bir boyutla karşı karşıya getirmektedir. Hatoum, bizi bir dizi endoskopik görüntünün izleyicisi yaparak kendi iç dünyasının görüntüleriyle; pozitifleştirilemeyen, kavranamayan veya dille bütünleştirilemeyen, bir figürle özdeşleştirilemeyen saf olumsuzluk boyutunun ötesinde iğrenmenin üst seviyesine çıkarmaktadır. Bu radikal ötekiliği Kristeva'nın tanımlarıyla erotik, ölüm taşıyan bir bilinçdışı temelinde, tekinsiz ve tuhaf olarak tanımlamak mümkündür. Kristeva için iğrenme, derinin altındaki büyülenmeyi çağrıştırmaktadır. Bu, vücudun normatif olarak doymuş imajının yarattığı birlik görünümünü parçalamaktadır. Birlik görünümünün parçalanması, deri altında yatan iğrençlik temsili Hatoum'un *Recollection* (1994), eserinde de ifade edilmektedir. *Recollection*, tarihsel olarak kadınlık alanına yerleştirilmiş ev içi emek türlerinin parodisini yaptığı saçlı örmek için kullanılan masa şeklinde bir dokuma tezgâhı; etrafına saçılmış sanatçının kendi saçından yapılmış küçük

kahverengi yumaklar ve tavandan zemine bir ızgarada dizilmiş görünmez saç duvarından oluşmaktadır. Bedensel yakınlık ve iğrenç ev yaşamının ürkütücü bir karışımı olan eserde Hatoum; hapsedme, hapsedilme ve köleleştirme ile ilgili konuları gündeme getirmektedir.

Eserdeki klostrofobik etki, saçın izleyicinin yüzü ve vücudu ile fiziksel temasıyla pekiştirilmektedir. *'Recollection'*, dokunsallık kavramını doğrulamaya çalışarak, dokunma tabusuyla ilgili var olan olağan saplantılı nevrotikliğe meydan okumaktadır. Hatoum'un saçın işlevini yeniden tanımlaması, saçı akıldan çıkmayan iğrenç bir beden olarak yeniden okumamızı sağlamaktadır. Saç, ölümden sonra da büyümeye devam ettiği için, öznenin ölümünü bile aşan bedensel bir atık (Gutiérrez-Albilla, 2008: 72) olarak tanımlanmaktadır. Bir başka feminist sanatçı Kiki Smith (1954-) de çalışmalarında vücut sıvılarına ve atıklarına atıfta bulunmaktadır. Ölümün bir imgesi olarak, biçimsiz, saf heterojen madde dışkı ve vücut sıvıları da saç gibi simgesel düzenden dışlanmaktadır. Kadın bedeninden dışarı sarkan ip, boncuk gibi materyaller kullanarak oluşturduğu *'Pee Body (1992)'* ve *'Train (1993)'*, heykelleri vücut sıvılarının izini bırakan kadın formunu betimlemektedir. Smith, regl kanı, idrar, dışkı gibi vücut sıvısı ve atıklarını kullanarak insan bedenselliğini, benlik kaybını, yenilenme ve çürüme döngüsüne çekilen vücudun iğrenç durumunu betimleyen heykeller yaratmıştır. Smith'in çalışmasını en uygun iğrenme örneklerinden biri yapan şey, onun bedensel bir kargaşa halindeki öznenin kırılmasını ortaya çıkarmasıdır. Bu, vücut sıvıları gibi maddelerin taşmasıyla kendini göstermektedir. "Smith, bu eserlerinde yine vücudun en gizli, ancak en evrensel olarak deneyimlenen işlevlerini temsil etmektedir" (Runyon, 2013: 9). Smith, boşaltım sürecindeki bedenleri eylem halinde betimleyerek, izleyiciyi hem dışkıyla, hem de vücut işleviyle yüzleştirmektedir. Benzer bir yüzleşme John Miller'in eserinde de gözlenmektedir.

Bedensel bir atık olarak dışkıyı konu alan John Miller (1921- 2002) *Dick/Jane (1991)* enstalasyonunda dışkı yığının derinliklerine kadar gömülmüş bir oyuncak bebek betimlemiştir. Bu tür sanat eserlerinde öze ve töze yapılan atıf, varlığın kırılma sınırlarının izini sürmektedir. Bu atıf Bataille'in *Informe* kavramının gerçekleştirdiği yapısal yıkımla çelişmektedir. "Bataille'in *Informe*'u, figür-zemin ya da ben-öteki

arasındaki temel ayrımın kaybolduğu anlamlı biçimin çözüldüğü bir durumdur” (Gutiérrez-Albilla, 2008: 74). Bataille’in *Informe* kavramı dili ve simgesel olanı aşmakta; “öznenin mekânı ile o öznenin yok oluşunu tehdit eden diğer mekân arasında kesin bir ayrım yapmaya hizmet etmektedir” (Gutiérrez-Albilla, 2008: 75). Kristeva'ya göre iğrenç, özne ve nesnelere arasındaki sınırları tehdit eden, sınıflandırma yapılarını bozan bir süreç olmaktan çok bir töz veya nesnedir. Ayrıca iğrenme, baskı duvarını ve onun yargılarını parçalamaktadır (Gutiérrez-Albilla, 2008: 74). Eserlerinde mutfak, banyo, lavabo ve pisuar gibi ev içi mekân ve nesnelere, baskı duvarlarını yıkmaya çalışarak çocukluğunun travmalarını yansıtan Robert Gober (1954-) *Dia (1992)*’ enstalasyonu bastırılmış olan değerlerin ön koşulu olan temizlik ve cinsel sağlık arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Hijyen ve pislik, sağlık ve hastalık, tat ve hoşnutsuzluk, zevk ve utancın bir arada var olduğu bilincini pekiştirmektedir. Modern kir saplantısı, onu yok etmeye çalışsa da pisliği olumlamaktadır; toza, tere, ağız kokusuna, yemek kokularına ve mikroplara dikkat çekmek, görünmez olanı görünür kılmak, yüzeye çıkarmak bir nesneleştirme sürecidir. Bu nesnelleştirme süreci öznel sınırları tehdit edip izleyen değer yargılarını yıkmaktadır. *Dia*’da orman görüntüsüyle kaplanmış duvarlar üzerine yerleştirilmiş pencere ve lavabolar, zeminde ise istiflenmiş gazeteler kullanılarak bir mekân oluşturulmuştur. Mekânla tezatlık yaratan nesnelere batılı özne kendini ötekinin bastırılması ve dışlanması yoluyla tanımlanmaktadır. Ancak “sosyal olarak dışlanan veya bastırılan şey, psişik yaşamdaki merkezi fanteziyi veya kaygıyı oluşturmaktadır. İlkel kültürlerde dışkı işleviyle ilgili herhangi bir tabu veya kısıtlamanın olmamasına karşılık Batı kültüründe dışkı aracılığıyla üretime vurgu yapılmaktadır” (Gutiérrez-Albilla, 2008: 75). Üretime yapılan vurgunun haricinde öznenin psikolojik olarak maruz kaldığı düzen bozucu bir duruma da atıfta bulunan dışkı/pislik Kristeva (1980: 69)’ya göre; kendi başına bir nitelik değildir, yalnızca bir sınırla ilgili olana uygulanır... pislik tehlikesi özne için sembolik düzenin kalıcı olarak maruz kaldığı riski temsil eder.

Mekân ve nesne arasındaki gerçeklik yıkımının iğrençlik tanımını doğrulaması, öznenin sınırlarını aşma ve tedirginlik tezatları yalnızca bedensel atıkların vurgulanmasıyla değil, beden taravmatik bir biçimde değiştirilebileceği, gerçeklik algısının yıkıma uğratılmasıyla da gündeme getirilmiştir. Hotoum’un bir endoskopi kamerasıyla bedeninin

içinde çıktığı yolculuğa benzer bir eylem beden dışı bir pratikle Orlan (1947-) tarafından yansıtılmıştır. Orlan'ın performans sanatı genel anlamda gerçeklik ile gerçeğin açığa çıkması arasındaki farkı gösteren sanatsal bir pratiktir.

Orlan'ın performansındaki tekrar, travmatik gerçeğin dilsel işaretlerin ötesinde sembolik olana döndüğünü semptomatik bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Böylece gerçek, sembolik temsilin örttüğü boşluğu gündeme getirmektedir. Orlan, yokluk, kayıp, acı ve ölüme dayalı psikolojik travmaya tekrar tekrar dönerek iğrenme ile bağlantılı acı verici veya zevkli deneyimleri çağrıştırmaktadır (Gutiérrez-Albilla, 2008: 77). Orlan, bitmemişlik deneyimi ile travmatik tekrar arasındaki bağlantının özgürleştirici potansiyelini *Omnipresence* (1993) performansı ile vurgulamaktadır.

Feminist ikon olarak adından söz ettiren sanatçı sıra dışı, korkunç ve beden sınırlarını aşan performansı *Omnipresence* ile sanat dünyasını sarsmayı amaçlamıştır. *Omnipresence*, videoya kaydedilen ve uydu aracılığıyla çeşitli merkezlere aktarılan, sanatçının kendi vücudunu fiziksel olarak manipüle ettiği bir dizi cerrahi operasyona dayanan bir performans çalışmasıdır. Bu çalışma, deri bölümlerinin kesilmesi ve implantların yerleştirilmesinin yanı sıra çok sayıda enjeksiyonu içeren bir dizi yüz operasyondan oluşmaktadır. Yüz derisinin çıkarılma sürecinde, Orlan, iç ve dış arasındaki sınırları sorgulanmakta, et yırtılarak kendi kimliğinden sıyrılmaktadır. Bu süreci, Bataille'in değişim kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Orlan, vücudun, varoluşun acısını ifade eden duyguyu iletmenin bir aracı olduğunu ifade etmektedir. Beden, sanat eserinin varoluş nedenidir. İç ve dış dünya arasındaki tanımlanmamış bir alanda korkuları ve fantezileri hem açığa çıkaran hem de gizleyen bilinçdışı benzemektedir. Orlan, eserinde iğrenme ile arzu, şiddet ve aşk arasındaki gerilimi ifade etmekte ve aynı zamanda kendi bedenini bir dönüşüm aracı olarak kullanarak en aşırı biçimiyle kadın failliğinin çıkarına feminist bir duruş sergilemektedir. Kadın bedenini sanat tarihindeki edilgen konumundan kurtararak, sanat nesnesi olarak aktif bir kamusal tartışma alanına dönüştürmektedir.

Kamusal tartışma alanına dönüştürülen beden üzerindeki cinsel kimlik alımlayıcı özne tarafından sorgulanmakta, toplumsal cinsiyet yargısı bir kez daha gündeme gelmektedir. Kadın bedeninin edilgen konumu benzer bir şekilde ırksal edilgenlik olarak da karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal anlamda cinsiyetleştirme, etken ve edilgen konumlandırma eleştirilerine en iyi örneklerden biri AIDS'ten ölen queer sanatçı Robert Mapplethorpe (1946- 1989)'un *Ajitto (1981)* adlı fotoğraflarıdır. *Ajitto* keskin bir estetik kaliteye ve görüntünün rahatsız edici yönlerini aşan ışık duygusuna sahip pek çok siyah-beyaz fotoğraf karesinden oluşmaktadır. Mapplethorpe'un fotoğraflarındaki eşcinsel/homoerotizm ve iğrenme arasındaki ilişkinin analizi, bu ilişkilerin gerilim noktasıdır. *Ajitto* serisindeki siyah öznenin nesnelleştirilmesi, diğeri üzerinde bir güç ve hâkimiyet fantezisi ifade etmekte, böylece kendi hiçliğinin her türlü farkındalığını bastırmaktadır. Mapplethorpe, siyah erkek bedeni arzu merceğinden gözlemleyerek, baştan sona cinselleştirmekte, onu tüketen beyaz bakışın kullanımına sunmaktadır. Politik ve psişik olarak güçlü bir ihlal durumunun söz konusu olduğu fotoğraf queer bir bakış açısıyla iğrençleşmektedir. Mapplethorpe, erotik, pornografik ve çeşitli cinsel durumları yansıtan pek çok travmatik fotoğrafla tabuları yıkmakta ve ihlal duvarını aşarak spekülâtif bir alan yaratmaktadır.

Eşcinsel öznellikler gibi, transseksüel öznellikler de cinsiyet, cinsellik, bedenler, bedenlenme ve güç/süzlük konusundaki heteronormatif anlayışlara meydan okumaktadır. Heteronormatif özneler kendilerini tehdit altında hissedebilmektedir. Kendi zayıf öznelliklerini sürdürmek için, aynı zamanda reddetmeleri gereken başkalarını da iğrenç nosyonuyla özdeşleştirmeleri gerekmektedir (Butler, 1993: 113). Böylece iğrençlik, “anlamın çöktüğü yere doğru” (Kristeva, 1982: 2) çekilmektedir. İğrenme, toplumsal olarak inşa edilmiş cinsiyet kategorilerinin geleneklerine daha fazla meydan okumak ve sorunsallaştırmak için bir araç haline gelmektedir.

Kristeva'nın iğrenç tanımı, feminist ya da queer olarak tanımlanabilecek teorik bir bakış açısına bağlıdır. Her ne kadar üretim vurgulanıyor olsa da Kristeva'nın iğrencin işlevi tanımına dayanarak, feminist ve queer estetik oluşumları; sınırları, sınıflandırma

yapılarını tehdit ve ihlal eden ve düzeni bozan bir süreçle bağlantılı olan iğrenme figürleri olarak yorumlamak mümkündür.

SONUÇ

Kristeva'nın nosyonundaki, yasaklar, yasakların ihlali ve ihlal sonucunda ortaya çıkan iğrenmenin; çağdaş sanat pratiklerinde, ataerkil, heteroseksist ve anti-feminist düşünce sistemlerinde toplumsal ve ruhsal yüceltmelerin, kaygı, arzu ve zevkin görsel dilini oluşturduğunu ifade etmek mümkündür. Yüceltilmiş bedenin sanatsal temsilleri, rahatsız edici, tekinsiz ve travmatik anıları etkinleştirebilmekte ve izleyende kriz etkisi yaratmaktadır. Skatolojik görüntüler bedene yüklenen psikolojik sınırı ihlal etmekte, bastırılmış olanı açığa çıkarmakta ve estetik yargıyı etkilemektedir.

Kristeva'nın iğrenme nosyonunun, Bataille ve Lacan ile doğrudan veya dolaylı kesişme noktaları, simgesel betimlemelerde var olanla olmayana işaret eden üretken çatışmayı ifade etmektedir. İğrenç, simge-öncesi, simgeleştirilemez bir gerçeği yansıtmakta ve öznellik sınırlarının araştırılmasına olanak tanımaktadır. Feminist ve Queer Teori ekseninde üretilmiş sanat pratikleri toplum tarafından kabul görmüş standartları ve rolleri sorgulamada yeni bir akım oluşturarak tabuları yıkmaktadır. Özellikle ataerkil toplum tarafından kadın bedeni sınırlarına yönelik geliştirilen iğrenme algısı feminist alanda sanatçıların grotesk tavrıda eserler üretmelerine sebep olmaktadır. Grotesk, ideal formdan veya kabul edilen gelenekten sapmayı, şekilsiz, çirkin, abartılı ve hatta biçimsiz olanı önermek için tanımlanmaktadır. İğrenç; kadın figürlerini kullanarak, bir erkek hiyerarşisi tarafından dayatılan toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği kısıtlamaları, istismarı ve zararı ifade etmektedir. İğrenç, bir misilleme biçimi, idealize edilmiş güzelliğin sınırlarına, ataerkil ve kadın düşmanı ideolojiye tepki üretme biçimi haline dönüşmektedir. Tepki üretme ve sembolik düzene meydan okuma; feminist teoriden doğan cinsiyet, cinsiyetlendirilmiş ya da marjinal kimliklerin paradokslarını gündeme getiren queer estetik oluşumların da ana temalarını oluşturmaktadır. Feminist ve queer estetik oluşumlarda Kristeva'nın yasaklar ve yasakların ihlali, ırksal ve cinsel tabular,

bedene yüklenen misyon, anne bedenine geri dönme arzusu, hadım krizi ve travmatik gerçeğin tekrarı gibi iğrenme nosyonu ile ilişkilendirilebilecek pek çok olguya rastlanmaktadır. 1980 sonrası sanatta etkin bir rol oynayan iğrenç nosyonu, başkalaşımın hızlı bir ivme ile devam ettiği güncel sanat pratiklerinde her tür kategorileştirmeye ve kimlik sorununa vurgu yaparak yaygın bir tema olarak kullanılmaya devam etmektedir. Güncel sanat üreten sanatçıları ve eserleri aracılığıyla iletmeye çalıştıkları mesajları psikanalitik olarak çözümleyebilmek için akademik literatürde yeni bir mutasyon olarak yer edinen iğrenç nosyonunu kavramak oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

- Barret, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. (Çev. Esra Erment). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Clifford, D. (1995). The Abject: Kristeva and the Antigone. *Journal paroles gelées*, 13 (1) DOI: 10.5070/PG7131003019
- Dubin. S. C. (1992). *Arresting images. impolitic art and uncivil actions*. London/New York: Routledge.
- Gutiérrez-Albilla., & Julián D. (2008). Abjection and the politics of feminist and queer subjectivities in contemporary art. *Angelaki: Journal of theoretical humanities*. 13: 1, pp. 65-84. DOI: 10.1080/09697250802156075

- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra*. Çev: Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Krauss, R. (1999). 'The destiny of the informe', pp. 234–52 in Y.-A. Bois and R. E. Krauss *Formless: A User's guide*. New York: Zone Books.
- Kristeva J. (1982). *Powers and horror. An essay on abjection*. (Trans: Roudiez L. S.). New York: Columbia University Press.
- Martínez, A. Arévalo, L. N. Gomariz, T. M. & Suzzi, G. S. (2021). The queer potential of the abject. The agency of matter and radical negativity in Mona Hatoum's *Corps Étranger*. *Whatever. A transdisciplinary journal of Queer Theories and studies*. 4: 487-510. DOI: 10.13131/2611-657X.whatever.v4i1.85
- Menninghaus, W. (2003). *Disgust: Theory and history of a strong sensation*. Howard Eiland and Joel Golb State University of New York Press: Albany.
- Mulvey, L. (1991). A Phantasmagoria of the female body: The Work of Cindy Sherman. *New left review*. No. 188 pp. 137-150. <https://newleftreview.org/issues/i188/articles/laura-mulvey-aphantasmagoria-of-the-female-body-the-work-of-cindy-sherman> on 11.12.2021.
- Phillips, R. (2014). *Abjection. TSQ: Transgender studies quarterly*. Vol. 1, No: 1–2. Duke University Press. <http://read.dukeupress.edu/tsq/article-pdf/1/1-2/19/485579/19.pdf> on 03.11.2021
- Runyon, R. (2013). Encounters with the abject: Kiki Smith's Vulnerable Bodies. *Spaces between: An undergraduate feminist journal*. Vol. 1. No. 1. <https://journals.library.ualberta.ca/spacesbetween/index.php/spacesbetween/article/view/19479>
- Steihaug, J-O. (1998). Abject/ Informe/ Trauma discourses on the body in American art of the nineties. *For art*. https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Jon_Ove_Steihaug.pdf on 24.01.2022

Taylor, S. (1993). The phobic object. *Abject Art: Repulsion and desire in American art*, pp. 59–84. New York: Whitney Museum of American Art.

Tyler, I. (2009). Against abjection. *Feminist Theory*. DOI: 10.1177/1464700108100393