



Hijyenin Estetiği: Judy Chicago'nun Regl Dönemi Banyosu Eseri Bağlamında Sanatta İğrenmenin Temsili

The Aesthetics of Hygiene: The Representation of Disgust in Art in the Context of Judy Chicago's Menstruation Bathroom

 Kerem Atar^a

^a Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, kerematar.cu@gmail.com 

Öz

Sanatta iğrenme kavramı, estetik algının sınırlarını zorlayan ve izleyiciyi rahatsız ederek düşündürmeyi amaçlayan bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda bedensel sıvılar, atıklar ve diğer rahatsız edici nesneler sanatsal malzeme olarak kullanılmakta ve geleneksel güzellik anlayışını sorgulayan eserler üretilmektedir. Bu tür sanat pratikleri, izleyiciyi konfor alanından çıkararak, başta güzellik kavramı olmak üzere birçok toplumsal ve kültürel normu eleştiren bir alan yaratmaktadır. Bu bağlamda, hijyen kavramı, iğrenme estetiğinde sıkça kullanılan unsurlar arasında yer almaktadır. Bu makale, hijyen kavramının sanat aracılığıyla nasıl biyolojik bir gerçeklikten çıkarak toplumsal normları belirleyen bir yapıya dönüştüğünü araştırmaktadır. Ayrıca, sanatta hijyen ve iğrenme kavramlarının nasıl karşı karşıya geldiğini ve estetik bir unsur olarak nasıl işlev kazandığını tartışmaktadır. Çalışmada, bedensel atıklar aracılığıyla hijyen kavramını kültürel kodlar ve sanatsal üretimler bağlamında ele alınmaktadır. İğrenme uyandıran imgelerin, yalnızca bireysel bir tepki üretmekle kalmayıp aynı zamanda

Abstract

The concept of disgust in art stands out as an approach that pushes the limits of aesthetic perception and aims to make the viewer think by disturbing them. In this direction, bodily fluids, waste and other disturbing objects are used as artistic materials and works that question the traditional understanding of beauty are produced. Such art practices take the viewer out of their comfort zone and create a space that criticizes many social and cultural norms, especially the concept of beauty. In this context, the concept of hygiene is among the elements frequently used in the aesthetics of disgust. This article explores how the concept of hygiene is transformed through art from a biological reality into a structure that determines social norms. It also discusses how the concepts of hygiene and disgust are confronted in art and how they function as an aesthetic element. The study examines the concept of hygiene through bodily waste in the context of cultural codes and artistic productions. It is emphasized that images that evoke disgust not only produce an individual reaction but also function as a challenge to



toplumsal tabulara ve estetik algıya yönelik bir meydan okuma işlevi gördüğü vurgulanmaktadır. Hijyenin sınırlarının nasıl belirlendiği, bedensel atıkların ne zaman kabul edilebilir ne zaman rahatsız edici hale geldiği ve sanatın bu sınırlara nasıl müdahale ettiği tartışılmaktadır. Bu çerçevede, Judy Chicago'nun *Regl Dönemi Banyosu* (1972) adlı eseri, hijyen algısının sınırlarını zorlayan çarpıcı bir örnek olarak ele alınmıştır. Bu eser bağlamında, görsel sanatların iğrenme ve hijyen kavramlarını nasıl sorguladığı, bu sorgulamanın izleyici üzerindeki etkileri, izleyiciyi bu sınırları yeniden düşünmeye nasıl teşvik ettiği ve estetik algının dönüşümünde nasıl bir rol oynadığı gibi sorular bu çalışmanın temel odak noktalarını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: iğrenme sanatı, hijyen, Judy Chicago, regl dönemi banyosu.

social taboos and aesthetic perception. It is discussed how the boundaries of hygiene are determined, when bodily waste becomes acceptable and when it becomes disturbing, and how art intervenes in these boundaries. In this framework, Judy Chicago's *Menstruation Bathroom* (1972) is taken as a striking example that pushes the boundaries of hygiene perception. In the context of this work, questions such as how visual arts question the concepts of disgust and hygiene, the effects of this questioning on the viewer, how it encourages the viewer to rethink these boundaries and what role it plays in the transformation of aesthetic perception constitute the main focal points of this study.

Keywords: art of disgust, hygiene, Judy Chicago, menstruation bathroom.

Atf için Cite as: ATAR, K. (2025). Hijyenin estetiği: Judy Chicago'nun Regl Dönemi Banyosu eseri bağlamında sanatta iğrenmenin temsili *Tykhe*, 10(19), ss. 546-569.



Sanat tarihi, yalnızca estetik güzelliğin değil, aynı zamanda toplumsal normların, kültürel tabuların ve bireysel deneyimlerin eleştirel bir şekilde temsil edildiği bir alan olmuştur. Sanatçılar da görsel anlatım aracılığıyla izleyiciyi rahatsız eden, sorgulatan ve konfor alanından çıkaran eserler üreterek sanatın yalnızca haz veren bir deneyim olmadığını, aynı zamanda politik ve kültürel bir tartışma zemini sunduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, bedensel sıvılar, atıklar ve hijyen kavramı, çağdaş sanatın tartışmalı unsurları arasında yer almış ve estetik algının sınırlarını zorlayan önemli bir konu olarak sanat pratiğinde kendine yer bulmuştur.

Sanatta iğrenme estetiği, güzellik ideallerine meydan okuyan, rahatsız edici ve çoğu zaman tabu kabul edilen unsurları sorgulayan bir yaklaşımdır. Özellikle kadın bedeni, tarih boyunca estetik ve erotik bir nesne olarak idealize edilmiş; ancak biyolojik süreçleri, bedensel işlevleri ve doğurganlığı uzun süre sanat içinde görmezden gelinmiştir. 1970'lerin feminist sanat hareketi, kadın bedeninin yalnızca cinsel bir obje olarak ele alınmasını reddederek biyolojik süreçlerin sanatta temsil edilmesini amaçlayan radikal bir dönüşüm

yaratmıştır. Bu doğrultuda, bazı sanatçılar, kadın deneyimlerini doğrudan sanatsal pratiğe dahil etmiş ve sanatın politik bir araç olarak nasıl işlev görebileceğini iğrenme kavramı dahilinde ortaya koymuştur.

Buradan yola çıkan bu çalışma, sanatta hijyen ve iğrenme kavramlarının nasıl ele alındığını ve bedenın sanatsal temsili üzerinden bu kavramların nasıl yeniden üretildiğini incelemektedir. Bedensel atıkların sanatsal bağlamda ele alınması hem izleyicinin estetik algısını dönüştürmekte hem de bedenin toplumsal anlamlarını yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda, sanatın bedensel olanı nasıl görünür kıldığı ve beden politikalarıyla nasıl bir ilişkide olduğu analiz edilmektedir.

Makalenin odak noktası olarak Judy Chicago'nun *Regl Dönemi Banyosu* (1972) adlı eseri seçilmiştir. Kadın bedeninin biyolojik gerçekliğini sanatsal bir bağlama taşıyan ve regl kanının hijyen söylemleriyle nasıl sınırlandırıldığını eleştiren erken dönem feminist sanat örneklerinden biri olarak öne çıkan eser, steril bir banyo mekânında regl kanının görünürlüğünü artırarak kadın bedenine dair normatif algıları ve hijyen politikalarının bir toplumsal kontrol mekanizması olarak nasıl işlediğini sorgulamaktadır. Bu açıdan *Regl Dönemi Banyosu*, sanat aracılığıyla kadın bedeninin yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda kültürel ve politik bir yapı olarak nasıl şekillendirildiğini ve denetlendiğini ortaya koyması bakımından incelenmeye değer bir örnek sunmaktadır. Yerleştirme, hijyen anlayışının sanatta iğrenme kavramıyla birleşerek nasıl temsiliyet kazandığı, bu temsillerde izleyicinin bedensel tabularla nasıl yüzleşmeye zorlandığı üzerinedir. Böylece, sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal değerleri, beden politikalarını ve kültürel tabuları eleştiren bir alan olduğunu vurgulamış, sanatın dönüştürücü gücüne dair eleştirel bir çerçeve üretmiştir. Makale, bu izleği takip ederek öncelikle sanat ve iğrenme kavramına değinmektedir. Akabinde, menstrüasyon, hijyen ve iğrenme kavramları kuramsal literatür taraması eşliğinde incelenmektedir. Son bölümde ise Judy Chicago'nun sanat anlayışı ve *Regl Dönemi Banyosu* isimli çalışmasına değinilmektedir.

Sanat ve İğrenme İlişkisi: Duyusal Sınırların Ötesi

Dünya savaşlarının insan doğasındaki vahşeti gözler önüne sermesi, ölümün yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğini insanoğluna yeniden hatırlatmıştır. İlerleme çağı olarak adlandırılmasına rağmen 20. yüzyıl, aynı zamanda bir felaketler çağına dönüşmüş ve milyonlarca insanın öldüğü, yaşamın anlamsızlaştığı bir dönem olarak birçok alanda insanların ilgisini

çekmiştir. Bu konuda karamsar görüşlerin yaygınlaşması (örn. varoluşçu felsefe), yaşamdan beslenen sanat için de önemli bir değişim sürecinin kapılarını aralamıştır. Bu durum yeni bir sanat anlayışı ve bu doğrultuda gelişen yeni bir sanat izleyici/alıcı kitlesinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Yeni kavramlara ve olanaklara önyargısız bir şekilde yaklaşan, bunları eleştirel bir çerçevede değerlendiren algı, alışılmışın dışında fikirlerin de sanatın bir parçası olabileceği görüşünü savunmaya başlamıştır. Bu fikirlerden biri olan iğrenme kavramı, zamanla sanat üretimlerinde kendine yer bulmuştur.

Böylece sanat, artık yalnızca güzel olanı yüceltmekle kalmamış, yaşamın saklı ve rahatsız edici yüzünü görünür kılmaya başlamıştır. Bu bağlamda, iğrenmenin anlamını yıkımla birlikte bulduğu söylenebilmektedir. Ayrıca, sanatta biçimsel önemin yerini fikirsel önemin alması, çağdaş sanat içinde bir grup sanatçının kendi bedenine yönelmesini ve bedene ait her türlü atığın da sanatta malzeme olarak kullanılabilmesini mümkün kılmıştır. Böylece beden, bütüncül bir benlik yapısı olarak değil, atıklardan oluşan bir yapı olarak da algılanmaya başlanmış ve bedenin sosyal normların eleştirisi için bir araç olarak kullanılmasının yolu açılmıştır. Bedensel atıkların sanatta kullanımı, toplumsal düzenin, normların ve değer yargılarının eleştirisine yönelik güçlü bir dil oluşturmuştur.

Bu dönüşüm sonucunda iğrenme, yalnızca bireysel bir duygu olmanın ötesine geçmiş, bireysel ve sosyopolitik konuların ifadesinde bir araç haline gelmiştir. Sistemli bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bu kavramın sanatta iki temel yaklaşımla işlendiği görülmektedir. İlk yaklaşım, iğrenmeyi yaşamın doğal bir parçası olarak kabul eden sanatçı algısıdır. Bu görüşe sahip sanatçılar, iğrenmeye neden olan nesneleri doğrudan kullanarak kavramın kendisini sorgulamaktadırlar. İkinci yaklaşım ise, iğrenmeyi estetikleştirerek sunan sanatçılardır.

Birinci görüş, çağdaş sanatta geniş bir yer bulmasına rağmen, çoğu zaman izleyiciler tarafından dışlanmaktadır. Bu tür çalışmalarda dışkı, sperm, kan ve kusmuk gibi atık kabul edilen sıvılar kullanılmakta, ayrıca hastalıklı bedenin farklı halleri de işlenmektedir. Bu tür sanat eserleri, güzel ya da estetik açıdan çekici olmayı hedeflememektedir. Aksine, amaçları, iğrenmenin içgüdüsel doğasını kullanarak izleyiciyle güçlü bir etkileşim kurmaktır. Genellikle fotoğrafçılık ve plastik sanatlar gibi nesnenin görsel doğasının doğrudan sunulduğu sanat formlarında kendini göstermektedir. Bu tür eserlerle izleyicinin duyularına doğrudan hitap edilmekte, kullanılan nesnenin

yoğunluğu arttıkça eserin izleyici üzerindeki etkisi güçlenmektedir. Çalışmanın başarısı, izleyicide oluşturulan baskı derecesiyle ölçülmektedir. Duyusal sınırları zorlayan bu eserler, izleyiciyi yalnızca gözlemci olmaktan çıkarıp kavramın kendisiyle yüzleşmeye davet etmektedir.

Estetik teori bağlamında bu tür eserlere yönelik hem olumlu hem de olumsuz yaklaşımlar görülmektedir. Bu yaklaşımlardan biri, klasik estetik düşünceyi temsil eden Immanuel Kant'ın görüşleridir. Cevizci (2015), Kant'a göre sanatın izleyicide ilgisiz haz uyandırması ve bu hazzın kişisel çıkar ile duygusal tepkiden bağımsız olması gerektiğini ifade eder (s. 156). Ancak iğrenme gibi duygular, doğrudan fiziksel ve duygusal bir tepki yarattığı için estetik mesafeyi bozmaktadır. Bu nedenle, Kant iğrenç olanın sanat eseri olarak değerlendirilmesine karşı çıkar (akt. Cevizci, 2015, s. 156).

Sanatın en dikkat çekici boyutlarından biri, izleyicinin rahatsız edici bir nesneye karşı hem çekim hem de itici bir tepkiyi aynı anda deneyimleyebilmesidir. Bu estetik paradoks, özellikle Kant'ın *yüce* kavramı üzerinden anlam kazanmaktadır. Cevizci'ye (2015) göre Kant, yüce kavramını güzellikten ayırarak insanda hayranlıkla karışık bir korku duygusu yaratan deneyimlerle ilişkilendirmektedir (s. 568). Yüce olan karşısında birey, hem kendini aşan bir büyüklükle yüzleşmekte hem de bu büyüklüğün karşısında sınırlarını fark etmektedir. Bu bağlamda iğrenç, rahatsız edici ya da korkutucu olarak algılanan unsurlar, izleyicide yalnızca olumsuz duygular tetiklemekle kalmamakta, aynı zamanda bireyin duygusal ve düşünsel sınırlarını zorlayarak estetik bir etkilene süreci yaratmaktadır. Bu nedenle sanat, yalnızca güzellik ve hoşnutluk üretmekle sınırlı değildir. Bazen insanı rahatsız eden veya huzursuzluk yaratan içeriklerle de onu derinlemesine düşünmeye, varoluşsal sorgulamalara yönlendirebilmektedir (Cevizci, 2015).

Daha güncel olumsuz eleştirel bir yaklaşım sergileyen bir diğer isim ise Donald Kuspit'tir. Kuspit de temelde Kant'ın izleyicinin estetik haz ile olan ilişkisinden yola çıkar. Ancak devamında kültürel eklemeler de yaparak bu fikri geliştirmiştir. Ona göre iğrenme, estetik deneyimi bozucu bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Kuspit, 2010, s. 30). Çünkü bu duygu, insanın hem bedensel hem de zihinsel sınırlarını tehdit eden bir his yaratmaktadır. İğrenmenin kullanımı, izleyiciyi bir nesne ya da tema karşısında yüzleşmeye zorlamakta, böylece de estetik mesafeyi korumasını neredeyse imkânsız hale getirmektedir. Ayrıca, sanatın iğrenç olanı estetize etmesi, sanatın ticarileşmesinin ve popüler kültürle olan ilişkisinin de bir sonucudur (Kuspit,

2010, s. 55). Kuspit, bu durumu sanatta bir değer kaybı ve entropi olarak değerlendirmektedir. Sanat artık rahatsız edici unsurları sorgulamanın bir aracı olmaktan çok, bu unsurları izleyicinin tüketimine sunan bir meta haline gelmiştir. Bu bağlamda Kuspit (2010), iğrenme unsurunun sanatın toplumsal normlara meydan okuma potansiyelini azalttığını ifade etmektedir. Sanatın popüler kültürle bütünleşmesi, estetik deneyimin eleştirel ve bireysel boyutlarını ortadan kaldırarak onu kitle tüketiminin bir parçası haline getirmektedir. Bu durum, sanatın eleştirel gücünü kaybetmesine ve izleyiciye sunduğu deneyimin sığlaşmasına neden olmaktadır.

İğrenmenin sanat üzerindeki bu etkisi, Kuspit (2010) tarafından estetik deneyimin anti-estetik bir dönüşümü olarak görülmektedir (s. 103). İğrenme, estetik deneyimi saf bir hazdan uzaklaştırarak rahatsız edici bir yüzleşme alanına çekmektedir. Ayrıca, sanatın yüce olanı arama amacından uzaklaşıp, izleyiciyi provoke eden ve sorgulatan bir yapıya büründüğünü göstermektedir. Bu süreç aynı zamanda sanatçının rolünü de dönüştürmüştür. Sanatçı artık yalnızca estetik güzellik yaratmaya çalışan bir kişi değil, bireysel veya toplumsal olanla yüzleşmeyi amaçlayan bir figür haline gelmiştir. Ek olarak, sanatçının yalnızca yaratıcı bir figür değil, aynı zamanda izleyiciyle bir çatışma yaratan bir aktör olduğu anlamına da gelmektedir. Böylece, estetik ve iğrenmenin bu şekilde birleşmesinin, sanatın özerk bir alan olmaktan çıkıp, ticari ve popüler bir ürün haline gelmesine katkıda bulunur (Kuspit, 2010, s. 188).

Modern estetik kuramcılardan Theodor Adorno ve Georges Bataille gibi isimler ise iğrenmenin estetik deneyim üzerindeki etkisine olumlu yaklaşmayı tercih etmektedirler. Ortak temel savunuları, sanatın insanın karanlık yönlerini de kapsaması gerektiği yönündedir. Örneğin Adorno (2002), sanatın temel işlevinin yalnızca estetik bir haz sunmaktan ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal gerçeklikleri ve bireysel çatışmaları yansıtmayı gerektirdiğini de savunmaktadır (s. 45). Bu bağlamda, iğrenme duygusu, özellikle avangart sanatta, izleyicinin rahatsız edilmesi yoluyla estetik bilincin genişletilmesine katkı sağlayabilecektir. Bataille (1985) ise, sanatın sınırlarını zorlayan iğrenç ve grotesk imgelerin, bireyin bilinçdışındaki bastırılmış arzuları ve korkularıyla yüzleşmesini sağladığını ileri sürmektedir (s. 78). Ona göre, iğrenme estetiği, toplumsal tabuların ve ahlaki yasakların sorgulanmasında güçlü bir araçtır. İğrenmenin sanatta kullanımı, güzellik ideallerine meydan okuyarak, izleyicinin duyuşsal algılarını yeniden değerlendirmesine olanak sağlamaktadır. Böylece sanat, yalnızca hoş ve estetik açıdan tatmin edici olanı değil, aynı zamanda insan

doğasının çelişkili ve bazen rahatsız edici yönlerini de kapsayan bir alan haline gelmektedir.

Farklı bir alan çerçevesinden yapılan yorumlara bakıldığında, günümüzde sürdürülen nöroestetik araştırmalar dikkati çekmektedir. Bu araştırmalarda sanatın tetiklediği duyuşsal ve bilişsel süreçlerin beyindeki işleyişi incelenmekte, estetik paradoksların nasıl ortaya çıktığı anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Vartanian ve Skov (2014), sanatın tetiklediği duyuşsal tepkilerin nörobilimsel mekanizmalarını analiz etmiş ve iğrenme gibi negatif duyguların bile estetik deneyimi güçlendirebileceğini öne sürmüşlerdir (s. 322). Onlara göre nöroestetik bağlamda iğrenme, izleyicinin sanat eseriyle kurduğu bilişsel ve duyuşsal ilişkiyi derinleştiren önemli bir faktör olarak ele alınmıştır (Vartanian ve Skov, 2014). Olumsuz duyguların tetiklenmesi, izleyiciyi sadece estetik bir değerlendirme yapmaya değil, aynı zamanda daha yoğun bir zihinsel katılım sağlamaya yönlendirmektedir. Bu durum, sanatın sadece güzellik ve haz uyandıran bir deneyim olmadığını, aynı zamanda güçlü duyuşsal ve bilişsel tepkileri harekete geçiren karmaşık bir süreç sunduğunu göstermektedir.

İğrenmenin sanatta kullanımına yönelik ikinci sanatçı görüşünün iğrenilen nesnenin gündelik doğasının gizli tutularak tasvir yoluyla estetikleştirmek olduğu yukarıda bahsedilmiştir. Burada nesne, doğrudan gösterilmek yerine ima yoluyla izleyicilere sunulmaktadır. Amaç, izleyicinin hayalgücünü harekete geçirerek deneyimlerini tetiklemek ve pozitif bir değer yaratmaktır. Hayalgücü, iğrenme duygusunu tetikleyen önemli bir unsur olarak izleyiciyi eserin bir parçası haline getirmektedir. İzleyici, kendi perspektifinden hareketle sanat eserini algılamaktadır. Bu süreç, eserin niteliğini ortak bir algı bağlamında belirginleştirmekte ve eserin algılanmasında izleyicinin önemini artırmaktadır. Böylece, iğrenmenin kullanımı yalnızca biyolojik bir tepkinin ötesine geçerek izleyiciyi ahlaki, psikolojik vb. açılardan sorgulamaya iten ve sınırlarını zorlayan bir araç haline gelmektedir. Bu bağlamda, sanat aracılığıyla iğrenme kavramı, toplumsal değerlerin ve bireysel kimliklerin yeniden inşa edilmesine yardımcı olan bir unsur haline gelmektedir.

Bu aşamada, bir nesnenin estetik değeri, izleyicinin bakış açısına ve iğrenme nesnesini nasıl algıladığına bağlı olarak şekillenmektedir. Sanatta iğrenmenin nasıl ele alındığı ve izleyicide hangi tepkileri uyandırdığı, eserin anlamını belirleyen temel unsurlardan biri haline gelmektedir. Böylece, nesnenin bilişsel gerçekliği ile sanatsal temsili arasındaki sınır belirsizleşmekte ve izleyicinin algısında iç içe geçmektedir (Küplen, 2015, s. 139). Başka bir deyişle, eserin

doğrudan temsili yerine, nesnenin barındırdığı saklı anlam ön plana çıkmaktadır. Merleau-Ponty'nin *ortak kesişim kümesi* olarak adlandırdığı bu durum, görülenin anlamının izleyicinin bakış açısıyla şekillendiğini ifade etmektedir (akt. Aydın, 2009, s. 93). Yani, izleyicinin aldığı estetik haz, algısındaki ortak payda üzerine temellenmektedir. Buradaki temel amaç, gerçekliği güçlü bir biçimde aktarmak ve içgüdüsel dürtüleri sanat aracılığıyla görünür kılmaktır. Böylece, sanat eserleri yalnızca görsel bir temsil sunmakla kalmamakta, aynı zamanda izleyicinin duysal ve bilişsel deneyimlerini harekete geçirerek onun gerçeklikle kurduğu ilişkiyi derinleştirmektedir.

Ancak Küplen'e (2015) göre, bu tür durumlarda iğrenmeye ilişkin olumlu bir estetik değerlendirme sunmak yanıltıcı olabilmektedir (s. 144). İğrenmenin doğası gereği tepkisel bir reaksiyon içermesi, izleyicinin estetik bir değerlendirme yapmadan önce bu duyguyu reddetmesine neden olmaktadır. Buna rağmen, iğrenme temalı sanat eserleri izleyicide merak ve ilgi uyandırabilmektedir. Çünkü izleyici, hoşnutsuzluk ve iğrenme duygularını bilinçli veya bilinçdışı olarak askıya almaktadır. Küplen (2015), bu askıya alma durumunu, iğrenme deneyimi sırasında güvenli bir alan oluşturma süreciyle ilişkilendirmektedir (s. 141). Özellikle sanat galerisi gibi yaşamın gerçekliğinden uzak, kontrollü ortamlarda maruz kalınan iğrenme deneyimi, izleyicinin yalnızca bu duyguyu ve onun arkasındaki anlamı deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Temsil, izleyicinin algısına ne kadar derinlemesine nüfuz ederse, o ölçüde bilişsel sorgulamaya tabi tutulmakta ve izleyicinin duysal tepkisinin ötesinde düşünsel bir süreçte dahil olmasını sağlamaktadır. Bu süreç, sanatın işlevselliğinin tamamlandığını ve başarılı bir temsilin gerçekleştirildiğini gösteren önemli bir göstergedir. Böylece, yalnızca iğrenme duygusu tetiklenmekle kalmamakta, aynı zamanda izleyici düşünsel bir yolculuğa çıkartılmakta ve estetik algının sınırları genişletilmektedir.

Bu aşamada izleyicinin iğrenme kavramıyla etkileşimini farklı bir perspektiften ele almak gerekirse, iğrenmenin kararsız ve çelişkili doğası izleyiciyi kendine çekerek bir tür ilgi alanı yaratmaktadır. Örneğin, kötü bir kaza görüntüsüyle karşılaşan bir kişi, bakmak istemese de merakına yenik düşerek kontrolünü kaybedip kazayı izlemek isteyebilmektedir. Bu tür bir kararsızlık, iğrenme içeren sanat eserlerinde de benzer bir şekilde kendini göstermektedir. İzleyicinin iğrenmeye duyduğu ilgi, zamanla hoşnutsuzluktan kaynaklanan bir haz duygusuna dönüşebilmektedir (Küplen, 2015, s. 136). Bu haz, nesnenin içkin olarak barındırdığı yaşam ve canlılık ile doğrudan ilişkilidir. Böylece iğrenme, bireyi yalnızca görmeye değil, aynı zamanda dokunmaya ve

koklamaya yönlendirerek nesneyle daha yakın bir iletişim kurmaya davet etmektedir (Küplen, 2015, s. 138). Ancak bu süreç, izleyicide çelişkili bir tepkiye neden olmakta ve savunma mekanizmalarını harekete geçirmektedir. Sonuç olarak, izleyici iğrenme nesnesiyle kurduğu bu gerilimli ilişki içinde, mide bulantısı gibi fiziksel tepkilerle kendini savunmaya geçmektedir.

Küplen'in bu yaklaşımına karşılık olarak edebiyat ve estetik alanlarında çalışan akademisyen Winfried Menninghaus, sanat eseri ile hayalgücü arasında farklı bir ilişki kurmaktadır. Menninghaus'a (2003) göre estetik iğrenme, gerçeklik ile temsil arasındaki sınırları belirsizleştiren bir alanda konumlanmaktadır (s. 42). Algılama sürecinde hayalgücü, beynin hatırlama ve ilişkilendirme yeteneklerinden yararlanarak izleyicinin karşısındaki nesneyi gerçekmiş gibi algılamasına neden olmakta ve böylece doğrudan tepkiler verilmesini tetiklemektedir (s. 42). Bu süreç, iğrenmenin hem fiziksel hem de bilişsel düzeyde karmaşık tepkiler uyandırmasına yol açarak izleyiciyi merak ve tiksinti arasında gidip gelen bir ikilem içine sürükleyebilmektedir. İkilem, eser ile izleyici arasında güçlü bir bağ kurarken, aynı zamanda estetik deneyimi de derinleştirmektedir (Menninghaus, 2003, s. 45). Menninghaus'un yaklaşımı, iğrenmenin sanatta yalnızca bir rahatsızlık unsuru değil, aynı zamanda izleyicinin duyuşsal ve bilişsel sınırlarını zorlayan ve onu düşünmeye sevk eden bir araç olarak işlev görebileceğini de göstermektedir.

İğrenmenin sanattaki işlevselliği, bu konuda en etkili çalışmalardan birini ortaya koymuş olan Fransız göstergebilimci Julia Kristeva'nın iğrenme kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Kristeva (2014), *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adlı eserinde, iğrenmenin bireyin kimlik inşasında önemli bir rol oynadığını ileri sürmektedir (s. 45). Ona göre, insanlar iğrenç buldukları şeyleri bilinçaltında bastırmakta ve bu öğelerin sanat aracılığıyla açığa çıkması, izleyicinin kendi varoluşuyla yüzleşmesini sağlamaktadır. Kristeva'nın iğrenme kavramı, sanatın yalnızca estetik haz sunan bir araç olmadığı, aynı zamanda bireysel ve toplumsal kimlikleri sorgulatan bir alan olduğu fikrini desteklemektedir: "İğrenç, hazdan ayrı düşünülemez" (Kristeva, 2014, s. 22). Bu yaklaşım, sanatın iğrenme aracılığıyla insanın bilinçdışına ulaşma kapasitesini vurgulayarak izleyiciyle güçlü bir etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Eserin içeriği tam olarak bilinmese de izleyicinin eserden haz alması mümkündür. Bu haz, eserin izleyiciye yoğun bir duygu deneyimi yaşatmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Kristeva'nın görüşü, iğrenme temalı eserlerin estetik ve duyuşsal boyutlarının, izleyici ile eser arasındaki bireysel etkileşimde anlam kazandığını ortaya koymaktadır. İğrenme ve haz

arasındaki paradoksal ilişki, sanatın sınırlarını ve etkisini genişleten önemli bir unsurdur. Sanat, bu çelişkili duygu aracılığıyla izleyiciyi sadece görsel bir deneyime değil, varoluşsal ve psikolojik bir sorgulama sürecine de davet etmektedir.

Kristeva (2014), iğrenme kavramının sanatta ele alınma nedenini, sanatçı ve izleyiciye ait narsisizmin tamir edilme çabası olarak da yorumlamaktadır (s. 63). Ona göre narsistik etki, özdeşlik arayışı içinde *öteki* nesneye ya da belirli bir söyleme yönelmektedir. Bu durum, bir yanda anneye duyulan arzu ile ondan ayrılmanın yarattığı sınır, diğer yanda ise babanın temsil ettiği iktidarın zayıflığı arasında bir gerilim yaratmaktadır. Kristeva (2014), bu gerilimin *öteki* yerine bir dil üretme gerekliliğini ortaya çıkardığını savunmakta, dili fobik nesneler üzerinden saplantı ve sapkınlığın belirtisi olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, dilsel nesne, öznenin ondan kaçıp dışarı attığı ya da kustuğu bir semptom niteliği taşımaktadır (s. 53). Böyle bir durumda iğrenme, bir nesne aracılığıyla öznenin başkaldırısını temsil eden bir olguya dönüşmektedir. Ancak, dilin varlığı göstergelere bağlıdır; öznenin arzu temsilleri, eksik nesnenin yerine bir gösterge koyarak kendi temsili dilini oluşturmaktadır. Kristeva'nın bu bağlamda yaptığı yorum, sanatın iğrenmeyi yalnızca iğrenç nesnenin sunumu olarak değil, bir anlam üretme ve dönüşüm süreci olarak da ele aldığına işaret etmektedir. Temsili dil ile sağlanan bu teşhir, Kristeva'nın bakış açısına göre pornografide olduğu gibi bakıştan sakınarak belirginlik kazanmaktadır (Sayın, 2013, s. 118). Bu nedenle, iğrenmenin sanatta kullanımı yalnızca rahatsız edici unsurların gösterilmesinden ibaret değildir; asıl değer, nesnenin ötesine geçerek onun anlamına ulaşmasıyla belirginleşmektedir. Bu süreç, bir tür güzelleşme ve iyileşme dinamiğini içinde barındırarak izleyicinin bilinç dışında yeni bir düşünsel ve estetik dönüşüme olanak tanımaktadır.

Tüm bu görüşler ışığında değerlendirildiğinde, temsil yoluyla izleyicide bilişsel bir etki yaratmanın kolay olmadığı görülmektedir. Temel neden, sanatın kesin bilgiler içermemesi ve dolayısıyla bilinenleri net bir şekilde tanımlamanın güçleşmesidir. Sanat, doğası gereği yoruma açık bir alan sunarken, izleyicinin algısı ve bireysel deneyimleri eserin anlamını doğrudan şekillendirmektedir. Ek olarak, günümüz sanatında *bilen* kimliğinin belirsizliği, yorum sürecini daha da karmaşık hale getirmektedir. Özellikle iğrenme temalı sanat eserlerinde, çoklu anlamlar ve farklı çağrışımların varlığı dikkat çekmektedir. Bu tür eserler, tek bir belirli anlama indirgenemeyecek kadar katmanlı ve değişken yapılar içermektedir. Dolayısıyla, bir sanat eserinden mutlak ve tek bir yorum çıkarmaya çalışmak yanıltıcı olabilmekte, izleyicinin bakış açısına ve

deneyimlerine bağlı olarak sürekli değişen ve dönüşen anlamlar üretilebilmektedir.

Ayrıca, iğrenme estetiği yalnızca bireysel veya psikolojik düzeyde değil, politik, etik ve toplumsal bir ifade biçimi olarak da işlev görmektedir. İğrenme, sanatın geleneksel algılarını sorgulayarak izleyicinin duyuşsal ve bilişsel tepkilerini provoke eden güçlü bir anlatım aracına dönüşmüştür. Böylece, çağdaş sanat ve sanat felsefesi içinde önemli bir konum elde etmekle kalmamış, sanatın ifade olanaklarını genişleten bir alan haline gelmiştir.

Menstrüasyon, Hijyen ve İğrenme Üzerine

Menstrüasyon, tarih boyunca biyolojik olduğu kadar kültürel ve toplumsal anlamlarla da şekillendirilmiş bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Kate Cregan (2006), *The Sociology of the Body: Mapping the Abstraction of Embodiment* adlı eserinde, bedensel süreçlerin yalnızca biyolojik bir gerçeklik olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlar, mekânsal düzenlemeler ve hijyen politikalarıyla şekillenen bir yapı olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır (s. 98). Bu bağlamda, menstrüasyon yalnızca bir beden işlevi değil, bireyin bedensel kimliği, mahremiyet algısı ve kamusal mekânla olan ilişkisi üzerinden anlam kazanan bir deneyimdir. Regl kanının mahremiyet çerçevesinde değerlendirilmesi ve kamusal alandan dışlanması, kadın bedeninin hijyen ve normatif düzen anlayışı içinde nasıl konumlandırıldığını göstermektedir.

Tarih boyunca kadınların menstrüasyonla ilişkili olarak cinsiyetlendirilmiş kamusal ve özel alan ayrımlarına tabi tutulması, bedensel deneyimlerinin nasıl şekillendirildiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu ayrım, yalnızca regl olan bireyin kişisel deneyimiyle sınırlı kalmamakta, toplumun genel hijyen anlayışının ve kadın bedenine yönelik kültürel kodların bir uzantısı olarak işlev görmektedir (Cregan, 2006, s. 100). Belirli mekânsal düzenlemeler aracılığıyla menstrüasyonun görünmez kılınması, kadın bedenine yönelik kültürel yaklaşımların sürekliliğini sağlamaktadır. Bu bağlamda hijyen politikaları, yalnızca bireysel sağlık meselesi değil, toplumun kolektif normlarını sürdüren ve bedenleri denetleyen bir kontrol mekanizmasıdır.

Menstrüasyon kanı da bu bağlamda ikili bir anlam taşır: Bir yandan kadın bedeninin doğurganlık ve üreme kapasitesinin göstergesi olarak algılanması, diğer yandan düzeni ve hijyen anlayışını tehdit eden bir unsur olarak bastırılmaya çalışılması. Kadınların regl sırasında belirli hijyen politikalarına uymaları ve kamusal alandan belirli şekillerde ayrıştırılmaları, bu sürecin

yalnızca bireysel bir mesele olmadığını, toplumsal yapının korunması için işleyen bir mekanizma olduğunu göstermektedir (Cregan, 2006, s. 104). Öte yandan Shildrick (1997), kadın bedeninin bu şekilde denetlenmesinin yalnızca kültürel normların bir sonucu olmadığını, aynı zamanda bedenin sızıntılı, sınırları belirsiz ve istikrarsız yapısının yarattığı tedirginlikten kaynaklandığını ileri sürmektedir (s. 35). Ona göre menstrüasyon, bedensel bütünlüğün ihlalini temsil ettiği için, düzeni tehdit eden bir unsurdan çok, düzenin kırılğan doğasının sürekli olarak yeniden inşa edilmesine neden olan bir uyarandır.

Modern kamusal alanlarda menstrüasyon sürecinin yönetimi, hijyen ve mahremiyet algılarıyla doğrudan ilişkilidir. Kadınlar için özel tasarlanmış tuvaletler ve menstrüasyon ürünleri için ayrılmış alanlar, regl deneyiminin kamusal alandan ayrıştırılarak özel bir mesele olarak çerçevelenmesine neden olmaktadır (Cregan, 2006, s. 102). Kamusal tuvaletler gibi mekânlar yalnızca hijyen ve mahremiyet sağlamak amacıyla düzenlenmiş değildir; aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının ve bedenin kontrol altına alınmasına yönelik disiplinler düzenlemeler olarak işlev görmektedir.

Feminist teori içinde menstrüasyonun toplumsal olarak nasıl kurgulandığına dair geniş bir literatür bulunmaktadır. Judith Butler'ın (2014) *Toplumsal Cinsiyet Belası* adlı eserinde geliştirdiği *toplumsal cinsiyet performativitesi* kuramı, kadın bedeninin yalnızca biyolojik bir kategori olmadığını, aynı zamanda toplumsal pratikler aracılığıyla sürekli yeniden üretilen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır (s. 136). Butler'a (2014) göre, kadınların kamusal alanda menstrüasyonu yönetme biçimleri, onların toplumsal cinsiyet normlarına nasıl uyum sağladığını ve bedensel süreçlerini nasıl düzenlediklerini göstermektedir.

Laura Mulvey'in (2014) *erkek bakışı* (İng. *male gaze*) kuramı ise sanatın ve görsel kültürün erkek izleyiciye hitap edecek şekilde kurgulandığını öne sürmektedir (s. 11). Regl gibi görülmemesi gereken bir bedensel olgu doğrudan görünür kılınmamalıdır. Kadın bedeni genellikle erkek izleyici için düzenlenmiş estetik bir nesne olarak işlev görmektedir. Kadınların sinema, resim ve diğer sanatlarda seyirlik bir obje olarak sunulması, sanat tarihinin temel estetik kodlarından biri olmuştur.

Kadın bedeninin görsel temsiline dair sanatsal kodları, iğrenme estetiği ve bedenin sınırları üzerine de önemli bir tartışma alanı açmıştır. Martha C. Nussbaum (2004), iğrenme duygusunun genellikle bedenin atıkları ve çürüyen

organik materyallerle ilişkilendirildiğini belirtmektedir (s. 87). İnsanlar, hayvanlar ve canlılara ait atıklar iğrenme uyandırırken, bitkiler çürüdüğünde aynı tepki verilmemektedir. Bu durumu, Nussbaum'un (2004) ifadesiyle "kendimizle insan olmayan canlılar arasındaki sınırın denetlenmesi" olarak açıklamak mümkündür (s. 88). Gözyaşı gibi bazı beden atıklarının iğrenme uyandırmamasını ise, biz hayvanlarla olan ortak yönlerimizi hatırlatmamasına bağlamaktadır. Bu bağlamda regl kanı, beden algısının dışında kalan, hijyen söylemleriyle bastırılan ve iğrenme duygusuyla çevrelenen bir unsur olarak ele alınmaktadır. Dışkı, ceset ve diğer bedensel atıklar gibi, bu kan da yalnızca biyolojik bir madde değil, toplumsal düzeni bozan ve sınır ihlali olarak algılanan bir unsur olarak görülmektedir.

Sanatta beden sınırları ve iğrenme kavramı, kültürel düzenin yapı taşlarından biri olan hijyen söylemleriyle doğrudan ilişkilidir. Mary Douglas (2007), *Saflık ve Tehlike: Kirlilik Kavramı Üzerine Bir Analiz* adlı eserinde, kirlilik ve saflık kavramlarını toplumsal düzenin temel bileşenleri olarak ele almakta ve bedensel sınırları düzeni tehdit eden unsurlar olarak değerlendirmektedir. Douglas'a (2007) göre, bedensel sınırlar kontrol edilemeyen ve sınırları aşan maddeler oldukları için, kültürel olarak saklanması veya mahrem alana itilmesi gereken unsurlar olarak görülmektedir (s. 115). Özellikle menstrüel kan, pek çok kültürde kadın bedenini kirli olarak tanımlayan sembolik sistemlerin bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle kadın bedenini belirli mekânlardan dışlamaya veya özel bir düzene tabi tutmaya zorlayan kültürel bir araç olarak işlev görmektedir. Douglas'ın beden sınırlarını toplumun genel yapısına dair metaforik bir model olarak ele alması bu noktada önem kazanmaktadır. Vücuttan çıkan sıvılar –özellikle kan– sınırları ihlal ettiği için kontrol edilmesi gereken unsurlar olarak değerlendirilmekte ve görünmez kılınmaktadır (Douglas, 2007, s. 123).

Douglas (2007), menstrüasyon ile ilişkilendirilen tabular, birçok toplumda cinsiyet rollerini pekiştirerek kadınların kamusal alandaki varlığını sınırlandırdığına dikkat çeker (s. 146). Örneğin bazı geleneksel toplumlarda kadınların regl dönemlerinde belirli ritüellere tabi tutulduğu ve kamusal alanlara erişimlerinin kısıtlandığı görülmektedir. Bu tür mekânsal ayrımlar, yalnızca biyolojik bir sürecin düzenlenmesi değil, erkek egemen düzenin devamlılığını sağlayan toplumsal bir araç olarak da işlev görmektedir.

Bu bağlamda, Julia Kristeva'nın (2014) iğrençlik kavramı, regl tabusunun kültürel inşasını anlamlandırmada önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır;

iğrençlik, öznenin kendi benliğini oluşturma sürecinde dışlaması gereken, ancak bütünüyle yok edemediği bir unsurdur (s. 25). Ona göre, iğrenç olan hem bastırılmak zorunda olan hem de sürekli olarak geri dönen bir tehdittir.

Kristeva (2014), ayrıca, anne figürünün ve onun bedensel varlığının, bireyin kimlik oluşumu sürecinde dışlanması gereken ama içsel olarak her zaman var olan bir yapı olduğunu öne sürmektedir (s. 25). Menstrüasyonun toplumsal olarak dışlanması da bu sürecin bir uzantısı olarak okunabilir. Anneye ait olanın ve kadın bedeninin ürettiği sıvıların kirli ya da tehdit edici olarak algılanması, bireyin kendi kimliğini kurabilmesi için bazı unsurları iğrenç olarak kodlamasına dayanmaktadır.

Tıpkı Kristeva gibi İngiliz çağdaş sanat kuramcısı ve akademisyen Rina Arya da iğrenme duygusunun özne ile kaynak arasındaki ilişkisine dikkat çekse de bu ilişkiyi sınır kavramıyla etkileşimi bağlamında ele almaktadır. Arya'ya (2014) göre, öznenin karşılaştığı nesne, benliğini tehdit eden bir unsur olarak algılanmaktadır (s. 4). Sınırların tehdit altında olması, öznenin bu tehdidi reddetme isteğini doğurmaktadır. Ancak reddedilen şey, aslında öznenin içinde bulunan *öteki* olma durumudur. Bu durum, bedenden atılan nesnelerin (kan, dışkı, idrar, ses, koku ve hatta doğum sırasında ayrılan plasenta gibi biyolojik unsurların) özneye ait olmaya devam ettiğini göstermektedir. Bu atıklar, bedenden uzaklaştırılmış olmalarına rağmen, sınırları zorlamaya ve öznenin bütünlüğüne meydan okumaya devam etmektedirler. Bu nedenle, *öteki* konumuna geçen nesneler, iğrenmenin merkezine yerleşerek, korku ve dışlama reflekslerini tetiklemektedir.

Arya (2014), sınır kavramını yalnızca bireysel düzeyde değil, toplumsal düzeyde de ele almaktadır. Ona göre, toplumda dışlanan ve istenmeyen gruplar – eşcinseller, etnik azınlıklar, AIDS hastaları, suçlular ve akıl hastaları gibi marjinalize edilen topluluklar – toplumsal sınır ihlalleri olarak algılanmaktadır. Bu gruplar, toplum tarafından tehdit unsuru olarak görülmekte ve kirletici oldukları savıyla reddedilmektedir. Tıpkı bedensel atıklar gibi, bu gruplara karşı da tepkisel ve dışlayıcı önlemler alınmaktadır. *Regl Dönemi Banyosu*, bu bağlamda yalnızca bedensel sınır ihlaliyle ilgili değil, aynı zamanda bu grupların toplumsal dışlanma süreçleriyle de bağlantılıdır.

Bedenin sınırlarını ihlal eden herhangi bir unsur gibi, toplumsal normları ihlal eden bireyler de dışlanmakta ve reddedilmektedir. Hem bedensel hem de toplumsal düzeyde, *öteki*'nin varlığı, iğrenmenin temel kaynağı olarak kabul

edilmekte ve düzenin sürdürülmesi için ortadan kaldırılması gereken bir tehdit olarak görülmektedir. Arya (2014), iğrenç olanın engellenebilmesi için onun geri çekilmesi gerektiğini, bu geri çekilme eyleminin ise iğrenmeye verilen doğal bir tepki olduğunu belirtmektedir (s. 40). Bu bağlamda iğrenme, sınırların ihlaline karşı bir savunma mekanizması olarak işlev görmekte ve düzeni koruma adına dışlayıcı bir tepki üretmektedir. Bu noktada, iğrenmenin yalnızca fenomenolojik bir olgu olmadığı, kültürel düzeyde temizlik ve saflık kategorileri ile biçimlendirildiği açıktır.

Judy Chicago: Sanatı ve Regl Dönemi Banyosu Çalışması

Judy Chicago, 1970'lerin feminist sanat hareketinin en etkili figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatsal pratiği, kadın bedeninin sanat tarihindeki temsiliyet eksikliğine odaklanarak kadın deneyimlerinin görünürlüğünü artırmayı amaçlamıştır. Sanat tarihinde kadın bedeni çoğunlukla erotik ve idealize edilmiş bir formda temsil edildiğinden, bu durum kadın sanatçıların marjinalleşmesine neden olmuştur (Rostvik, 2019, s. 3). Kadınların sanatsal üretimlerinin ve yaratıcı katkılarının uzun süre göz ardı edilmesine karşı çıkan Chicago, kadın bedeninin biyolojik işlevlerini ve kadın deneyimlerini sanata dahil ederek geleneksel normlara meydan okumaya çalışmıştır. Bu doğrultuda geliştirdiği sanat pratiği, yalnızca bireysel bir ifade alanı yaratmakla kalmamış, feminist sanatın gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur.

Judy Chicago, Butler'a (2014) göre kadınların sanat dünyasında hak ettikleri yere ulaşmalarını sağlamak amacıyla eğitimsel ve kurumsal yapıları da dönüştürmeye yönelmiştir (s. 136). Sanatçının bu alandaki katkıları, feminist sanatın temel dinamiklerini şekillendirmiş ve kadın deneyimlerini sanatın merkezine taşıyarak kalıcı etkiler bırakmıştır. Kadın bedenini nesneleştiren geleneksel sanatsal yaklaşımları reddeden Chicago, sanatını kadınların kendi hikâyelerini anlatabilecekleri bir ifade alanı olarak kurgulamış ve feminist sanat pratiğinin gelişimine doğrudan katkıda bulunmuştur.

Judy Chicago'nun kurumsal yapılar üzerinde bıraktığı etkilerden birisi de 1970 yılında kurduğu Feminist Sanat Programı'dır (İng. *Feminist Art Program*). Feminist sanatın gelişiminde belirleyici bir rol oynayan bu program, kadın sanatçıların kendi deneyimlerini sanata nasıl dahil edebileceklerini keşfetmeleri için önemli bir alan yaratmıştır (Chicago, 1982, s. 113). Bu program içerisinde Chicago'nun öncülüğünde gerçekleştirilen *Womanhouse* (1972) projesi, kadın sanatçılara bireysel ve kolektif deneyimlerini sanatsal bir anlatıya dönüştürme fırsatı sunmuş ve feminist sanat pratiğinin ortak üretime

dayalı yönünü öne çıkarmıştır. Proje, sanat dünyasındaki ataerkil yapıları eleştiren ve kadın bedenini nesneleştiren bakış açılarını sorgulayan radikal bir müdahale niteliği taşımaktadır.

Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından California Institute of the Arts (*CalArts*) bünyesinde organize edilen bu proje, Hollywood'da terk edilmiş bir Viktorya dönemi evinde hayata geçirilmiş ve kadınların geleneksel toplumsal rollerini sanat aracılığıyla eleştirmesine olanak tanıyan bir deneyim yaratmayı hedeflemiştir. Chicago ve Schapiro, bilinç yükseltme teknikleri aracılığıyla öğrencilerini sürece aktif katılımcılar olarak dahil etmiş, böylece feminist sanatın pedagojik ve kolektif yönünü görünür kılmıştır (Gerhard, 2013, s. 41). Bu bağlamda projeye katılan Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Susan Frazier, Paula Harper, Vicky Hodgetts, Judy Huddleston, Faith Wilding ve Nancy Youdelman gibi sanatçılar, ev içi emeğe, toplumsal roller ve cinsiyet normlarına yönelik eleştirel söylemler üretmişlerdir. Böylece, enstalasyonlar ve performanslar aracılığıyla kadınlara atfedilen rollerin sanat aracılığıyla yeniden değerlendirmesi yapılmıştır (DeBiaso, 2012, s. 4).

Womanhouse projesi kapsamında Judy Chicago'nun 1972 yılında gerçekleştirdiği *Regl Dönemi Banyosu* (İng. *Menstruation Bathroom*) feminist sanat tarihinde dönüştürücü bir an olarak değerlendirilmektedir (Görsel 1). Bu



Görsel 1. Judy Chicago, *Regl Dönemi Banyosu*, 1972, enstalasyon (Chicago, 1972)

enstalasyon, tamamen beyaza boyanmış steril bir banyo ortamında yer alan kırmızı pedler, tamponlar ve hijyen ürünlerinden oluşmaktadır. Beyaz ve steril duvarlar, lavabo, tuvalet ve küvet, köşede kanlı hijyenik pedlerle dolu bir çöp kutusu ve diğer nesnelerle keskin bir tezat oluşturmaktadır. Bu tezat, toplumsal yapıların regl kanını nasıl gizlemeye çalıştığını ve bedeninin doğal süreçlerinin kamusal alanda nasıl tabu haline getirildiğini vurgulamaktadır.

Bu aşamada beyaz renk, önemli bir sembol olarak öne çıkmaktadır. Beyaz saflık ve hijyenin temsili iken kırmızı kan, bu steril düzeni bozan, tehdit edici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Chicago, bu tezatı kullanarak sınırları belirsiz bir alan yaratmakta ve izleyiciyi rahatsız edici bir yüzleşmeye davet etmektedir. Bu özellik Kristeva'ya (2014) göre yorumlandığında, iğrenç olan genellikle düzenin ve saflığın karşıtı olarak konumlandırılmakta ve yazarın sözleriyle "ne tamamen içeride ne de tamamen dışarıda" kalmaktadır (s. 16). Regl kanı da bu sınırdan konumlanmaktadır: Bedenin içindeyken yaşamsal bir unsur olarak görülürken, bedenin dışına çıktığında atık olarak algılanmakta ve kültürel olarak dışlanmaktadır.



Görsel 2. Judy Chicago, *Kırmızı Bayrak*, 1971, fotolitografi, 50x61 cm (Chicago, 1971)

Chicago'nun bu eseri, sanatçının önceki çalışmalarıyla da paralellik göstermektedir. Özellikle bir önceki yıl ortaya koyduğu ve Görsel 2'de yer alan 1971 tarihli *Kırmızı Bayrak* (İng. *Red Flag*) adlı fotolitografi çalışması, bir kadının vajinasından kanlı bir tampon çıkardığı anı betimleyerek benzer bir konuyu ele almaktadır (Gerhard, 2013, s. 95). Her iki çalışma da regl kanının görselleştirilmesi yoluyla kadın bedeninin biyolojik gerçekliğini sanatta görünür kılmaya yönelik bir müdahale niteliği taşımaktadır.

Regl Dönemi Banyosu, kadın bedeninin sanattaki geleneksel tasvirlerine meydan okumaktadır. Kadın bedenine ait biyolojik sürecin steril beyaz bir banyo ortamında sunulması, normatif hijyen algısına bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Ayrıca, beyaz duvarlarla kan kırmızısı arasında yaratılan tezat, regl kanının utanılacak bir şey olarak algılanmasını eleştiren güçlü bir görsel metafor sunar (Chicago, 1982, s. 115).

Bunun yanı sıra, eserde yer alan regl ürünlerinin marka isimleriyle teşhir edilmesi, kadın bedeninin ticarileştirilmesine ve bu alanda kadın deneyiminin nasıl metalaştırıldığına da dikkat çekmektedir (Johnson, 2019, s. 158). Feminist sanat içerisinde beden politikalarının ele alındığı önemli bir bağlamı işaret etmektedir. Sanatçı, regl deneyimini estetize etmeksizin, doğrudan ve rahatsız edici bir biçimde izleyiciyle yüzleşmeye zorlayan bir strateji benimsemiştir.

Eser, sanatın yalnızca estetik bir form üzerinden değerlendirilmesi gerektiğine dair anlayışa bir karşı çıkış niteliğindedir. Sanatın politik bir araç olarak işlev görebileceğini kanıtlayan bir örnek olarak, feminist sanatın dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda eser, feminist sanatın temel ilkelerinden biri olan *kişisel olan politiktir* anlayışından yola çıkarak bireysel bir beden deneyiminin kolektif bir politik meseleye dönüşebileceğini göstermektedir.

Sanatçının burada vurguladığı önemli noktalardan biri, regl deneyiminin kültürel ve toplumsal kodlarla şekillendirilmiş olmasıdır. Regl, birçok toplumda tabu olarak kabul edilirken, Chicago'nun *Regl Dönemi Banyosu* eseri, sanatın bu tabuyu yıkma gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Chicago'nun çalışması yalnızca bir enstalasyon değil, aynı zamanda farkındalık yaratmaya yönelik bir direniş eylemi olarak okunmalıdır (Rostvik, 2019, s. 10).

Bu çalışma, feminist sanatın temel meselelerinden biri olan beden politikaları bağlamında ele alındığında, kadın bedeninin hem biyolojik hem de toplumsal bir gerçeklik olarak nasıl şekillendiğini sorgulamakta ve izleyiciyi bu konuda düşünmeye teşvik etmektedir. Reglin toplumsal düzeyde bastırılması, hijyen söylemiyle çevrelenmesi ve kadınların bu doğal süreci yaşarken maruz kaldıkları normatif baskılar, Chicago'nun eserinde doğrudan gözler önüne serilmektedir. Çalışma, kadın bedeninin kültürel çerçevede nasıl algılandığını ve regl olgusunun sanat pratiğinde nasıl bir temsiliyet kazandığını tartışmaya açmaktadır (DeBiaso, 2012, s. 4).

Tartışmaya açılan konulardan biri de çalışmaya verilen izleyici tepkileridir. Bu tartışmalar, feminist sanatın dönemin sanat dünyasında nasıl bir etki yarattığını anlamak açısından önemlidir. 1972 tarihli bir belgeselde, erkek bir izleyici *Regl Dönemi Banyosu* hakkında şu yorumu yapmıştır: "Bu tam bir karmaşa. Bunu anlamıyorum. Komik mi olması gerekiyor?" (Gerhard, 2013, s. 98). Başka izleyicilerden gelen benzer tepkiler de yapıtın açık bir şekilde fazla kişisel olduğu yönündedir. Bu tepkilerin ortak noktası, regl kanının sanatsal bir

temsilin konusu yapmanın edep sınırlarını aştığı yönündedir. Özellikle erkek izleyicilerin bir kısmı, menstrüasyonun kamusal görünürlüğüne yönelik tepkilerini alaycı ve küçümseyici ifadelerle ortaya koymuşlardır (Gerhard, 2013, s. 99). Bu bağlamda eserin tetiklediği rahatsızlık, yalnızca sanatın provokatif niteliğiyle değil, aynı zamanda menstrüel tabunun toplumsal bilinçdışında kapladığı yerle de ilişkilendirilebilmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, Chicago'nun işine yöneltilen olumsuz tepkilerin aslında kadın bedenine yönelik daha geniş bir kültürel kaygının dışavurumu olarak okunabilmektedir.

Günümüzde de benzer kaygılar farklı biçimlerde devam etmektedir. Menstrüel ürünlerin (ped, tampon vb.) market raflarında gizlenmesi gerektiğini savunan görüş, kanın kamusal görünürlüğünü tehdit olarak algılayan tarihsel bakışın güncel bir uzantısıdır. Amerikalı psikologlar Ingrid Johnston-Robledo ve Joan Chrisler (2011), *The Menstrual Mark: Menstruation as Social Stigma* isimli araştırmalarında menstrüasyonun hâlâ sosyal bir damgalanma konusu olduğunu ve kadınların kendi bedenlerini utanç duygusuyla saklamaya zorlandıklarını belirtmektedir (s. 10). Benzer şekilde, Amerikalı feminist araştırmacı ve akademisyen Chris Bobel (2010), *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation* adlı çalışmasında regl politikalarının üçüncü dalga feminizmin temel mücadele alanlarından biri olduğunu, özellikle ürün erişimi ve görünürlük konularında yeni bir politik bilinç doğduğunu vurgulamaktadır (s. 62). Bu konuyla ilişkili olarak, İngiliz kültür teorisyeni Sara Ahmed (2018), *Feminist Bir Yaşam Sürmek* isimli kitabında feminist sanatın "kamusal alanı yeniden kurma mücadelesi" olduğunu belirtmekte, bedensel deneyimlerin utançtan özgürleştirilmesinin politik önemine dikkat çekmektedir (s. 27).

Bu perspektif, regl bedenini özellikle tartışmalı kılmaktadır. Çünkü regl kanı, toplumların arzu ettiği kapalı, sınırları belirlenmiş ve kontrol altına alınmış beden anlayışına meydan okumaktadır. Bu nedenle menstrüel beden, yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda modern toplumlarda düzenin sembolik sınırlarını tehdit eden bir unsur olarak konumlandırılmaktadır. Buradaki sızma veya taşma metaforları, Avustralyalı akademisyen Elizabeth Grosz'a (2020) göre, regl izni ve iş yaşamı tartışmalarıyla da doğrudan ilişkilidir. Kadın bedeninin üretim süreçlerindeki rolü, regl döneminde sınırları aşındırdığı gerekçesiyle kimi çevrelerde sorun olarak görülmekte ve kişisel haklar bağlamında tanınmasını zorunlu kılmaktadır.

Benzer şekilde ekonomik erişim meselesi de günümüzde menstrüel bedenin tartışılma biçimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Regl ürünlerine erişimdeki eşitsizlik, yalnızca bireysel bir sorun değil, aynı zamanda toplumsal adalet bağlamında ele alınması gereken bir meseledir. Birçok ülkede *regl yoksulluğu* olarak kavramsallaştırılan bu durum, Chicago'nun *Regl Dönemi Banyosu* çalışmasının işaret ettiği kamusal dışlanma ile doğrudan bağlantılıdır (Bobel, 2010, s. 25). Chris Bobel (2010), üçüncü dalga feminist tartışmaların büyük ölçüde regl deneyiminin politikleştirilmesi üzerinden yürüdüğünü ve regl ürünlerine erişimdeki eşitsizliklerin, kadınların toplumsal görünürlüğünü kısıtlayan en önemli etkenlerden biri olduğunu vurgulamaktadır (s. 27).

Regl ürünlerine erişim tartışmalarının yalnızca ekonomik değil, kültürel boyutu da göz ardı edilmemelidir. Avustralyalı akademisyen Ruth Barcan (2002), regl kanının kirle ilişkilendirilmesinin kadın bedeninin kamusal alanda görünürlüğünü kısıtlayan en güçlü ideolojik mekanizmalardan biri olduğunu belirtmektedir (s. 56). Bu bağlamda, yazara göre regl ürünlerinin market raflarında görünmez kılınması ya da ayıp kabul edilmesi, yalnızca pratik bir alışveriş deneyimi değil, aynı zamanda kadınların kamusal varoluşunun da sınırlandırılmasıdır. Burada *regl yoksulluğu* ile kültürel tabular arasında doğrudan bir bağ kurulabilmektedir. Çünkü erişim kısıtlılığı ekonomik bir eşitsizlikten kaynaklanırken, tüketim pratiklerinin gizlenmesi, bir mahremiyet alanına yönelik kültürel bir hapsedmedir (Barcan, 2002, s. 58).

Sonuç

Sanatta bedensel süreçler ve hijyen kavramı, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir yüzleşmeye davet etmektedir. İğrenmenin estetize edilmesi, bedenin sınırlarını ihlal eden unsurları görünür kılarken, toplum tarafından bastırılan veya gizlenen konuların sanat yoluyla nasıl tartışmaya açılabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, Judy Chicago'nun *Regl Dönemi Banyosu* adlı eseri, iğrenme, hijyen ve kadın bedenine yönelik normatif söylemler arasındaki gerilimi sanatsal bir müdahaleye dönüştürmektedir.

Kadın bedeninin temsili tarihsel boyutta erotize edilmiş veya estetikleştirilmiş bir nesne olarak ele alınmış, ancak biyolojik süreçleri çoğu zaman göz ardı edilmiştir. *Regl Dönemi Banyosu*, kadın bedenini çok katmanlı bir varlık olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu noktada eser, izleyiciye rahatsız edici bir deneyim sunarak, sanatın bedensel olanı yalnızca bir nesne olarak temsil etmediğini,

izleyiciyi bu bedenin kültürel anlamlarıyla yüzleşmeye zorlayan bir araç haline geldiğini göstermektedir.

Eserin sunduğu en güçlü mesajlardan biri, regl kanının kamusal alanda görünmez kılınması gerektiği yönündeki toplumsal kabullere yönelik eleştirel müdahaleyi görünür kılmasıdır. Hijyenin yalnızca bireysel bir pratik değil, toplumsal düzeni şekillendiren bir kontrol mekanizması olduğu gerçeği, bu enstalasyon aracılığıyla somut bir şekilde ortaya konmaktadır. Steril ve beyaz bir mekânda, açıkça görülebilen menstrüel kanın varlığı, izleyiciyi hem estetik hem de psikolojik bir çatışmaya sürüklemektedir. Beyaz, saflık ve hijyenle ilişkilendirilen bir renk olarak düzeni temsil ederken, menstrüel kan bu düzenin ihlal edildiği algısını yaratmakta ve bu algının nasıl kültürel olarak inşa edildiğini gözler önüne sermektedir.

Bu tür eserler, izleyicinin pasif bir gözlemci olarak kalmasına izin vermemekte; aksine, onun beden algısını ve estetik normlarını sorgulamaya zorlamaktadır. Yani, hijyenik olarak sunulan bir mekânda menstrüel kan ile doğrudan karşı karşıya gelmeyi gerektirmekte, böylece de izleyicinin konfor alanını bozmaktadır. Eserin etkisi yalnızca fiziksel görüntüsüyle değil, izleyicide uyandırdığı psikolojik ve bedensel tepkiyle de şekillenmektedir. Menstrüel kanın çağrıştırdığı kirlilik hissi, aslında kültürel olarak inşa edilen bir algıdır ve Chicago'nun eseri, tam da bu algıyı parçalayarak, menstrüasyonun doğal bir bedensel süreç olarak kabul edilmesi gerektiğine dair güçlü bir mesaj iletmektedir.

Bunun yanında, eserin yarattığı estetik ve psikolojik etki, sanatın izleyici üzerindeki dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir. Sanat, bastırılan konuları görünür kılarak dönüştürücü bir işlev üstlenmektedir. Bu bağlamda *Menstruation Bathroom*, sanatın bu eleştirel ve dönüştürücü işlevini en açık şekilde ortaya koyan eserlerden biri olarak değerlendirilebilecektir. Menstrüel kanın sanat aracılığıyla temsil edilmesi, yalnızca bireysel bir deneyimin görünür kılınması olarak değil, kadın bedenine yönelik normatif baskıların sorgulanması olarak da algılanmalıdır.

Sonuç olarak, Judy Chicago'nun *Regl Dönemi Banyosu* adlı eseri, iğrenme, hijyen ve beden politikaları arasındaki ilişkileri eleştirel bir bağlamda sunarak sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal normlarla yüzleşmeyi sağlayan güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Menstrüel kanın sanatta görünür hale getirilmesi, bedenin sınırlarını belirleyen toplumsal normların sorgulanmasına

K. ATAR

ve izleyicinin bu algılarla yüzleşmesine olanak tanımaktadır. Bunun yanında, sanatta iğrenmenin kullanımı hususunda belirtilen iki temel yaklaşımın güçlü bir sentezini de sunar. Tıpkı birinci görüşte olduğu gibi regl kanını doğrudan iğrenme uyandıran bir bedensel atığı görünür kılarak izleyiciyi rahatsız etmeyi ve bu yolla kavramın sınırlarını sorgulamayı hedeflemektedir. Burada sanatçı, bedensel sınırları sansürsüz bir biçimde sergilemekte, izleyicinin duyuşal sınırlarını aşmakta ve onları bireysel ve toplumsal tabularla doğrudan yüzleşmeye zorlamaktadır. Öte yandan eser, ikinci yaklaşımın özelliklerini de taşımakta; steril ve hijyenik bir banyoda kanın estetik değerini ön plana çıkaran bir görsel kompozisyon sunmaktadır. Böylece, doğrudan iğrenme hissinin tetiklemek yerine, bu hissi estetik bir çerçeve içinde yeniden ele almakta ve izleyicinin hayalgücünü harekete geçirerek derinlemesine düşünsel bir sürece dâhil etmektedir. Bu bağlamda Chicago'nun eseri, iğrenmenin doğrudanlığı ile estetikleştirme sürecini birleştirerek izleyici ile eser arasındaki etkileşimi hem duyuşal hem de bilişsel düzeyde zenginleştirmektedir. Bu birleşim sayesinde sanat, yalnızca rahatsız edici olanı sergilemenin ötesine geçmekte, izleyicinin kültürel, ahlaki ve politik normları yeniden değerlendirmesine yol açan güçlü ve çok boyutlu bir etki yaratmaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, editöre ve hakemlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, doğrulama, araştırma, kaynaklar, veri düzenleme, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, denetim: ATAR, K. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory* (Çev. R. Hullot-Kentor). University of Minnesota Press.
- Arya, R. (2014). *Abjection and representation: An exploration of abjection in the visual arts, film and literature*. Palgrave Macmillan.
- Aydın, S. (2009). *Fatma Tülin resmi: Algı, form ve pornografi*. Sel Yayıncılık.
- Bataille, G. (1985). The pineal eye. (Ed. A. Stoekl). *Visions of excess: Selected writings, 1927–1939*. University of Minnesota Press. ss. 80–90.
- Bobel, C. (2010). *New blood: Third-wave feminism and the politics of menstruation*. Rutgers University Press.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (Çev. B. Ertür). Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe tarihi*. Say Yayınları.
- Chicago, J. (1982). *Through the flower: My struggle as a woman artist*. The Women's Press.
- Cregan, K. (2006). *The sociology of the body: Mapping the abstraction of embodiment*. SAGE Publications.
- DeBiaso, F. (2012). *Judy Chicago: Visions for feminist art*. Gettysburg College Student Publications. Erişim Tarihi: 22.07.2025. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/6
- Douglas, M. (2007). *Saflık ve tehlike: Kirlilik ve tabu kavramlarının bir çözümlemesi* (Çev. E. Ayhan). Metis Yayınları.
- Gerhard, J. F. (2013). *The Dinner Party: Judy Chicago and the power of popular feminism, 1970–2007*. University of Georgia Press.
- Johnston-Robledo, I., & Chrisler, J. C. (2011). The menstrual mark: Menstruation as social stigma. *Sex Roles*, 68(1), ss. 9–18. <https://doi.org/10.1007/s11199-011-0052-z>
- Johnson, M. E. (2019). Asking the menstruation question to achieve menstrual justice. *Columbia Journal of Gender and Law*, 41(1), ss. 158–178.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (Çev. N. Tural). Ayrıntı Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. Metis Yayınları.
- Küplen, M. (2015). *Beauty, ugliness and the free play of imagination: An approach to Kant's aesthetics*. Springer International Publishing.
- Menninghaus, W. (2003). *Disgust: Theory and history of a strong sensation*. (Çev. H. Eiland ve J. Golb). State University of New York Press.
- Mulvey, L. (2014). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, University of Pennsylvania Library*, 16(3), ss. 6–18.

- Nussbaum, M. (2004). *Hiding from humanity: Disgust, shame and law*. Princeton University Press.
- Rozin, P., Haidt, J. & McCauley, C. R. (2008). Disgust. (Ed. M. Lewis, J. M. Haviland-Jones ve L. F. Barrett). *Handbook of Emotions*. Guilford Press, ss. 757–776.
- Rostvik, C. M. (2019). Blood works: Judy Chicago and menstrual art since 1970. *Oxford Art Journal*, 42(2), ss.253–272. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcz021>
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin pornografisi*. Metis Yayınları.
- Shildrick, M. (1997). *Leaky bodies and boundaries: Feminism, postmodernism and (bio)ethics*. Routledge.
- Vartanian, O. & Skov, M. (2014). Neural correlates of viewing paintings: Evidence from a quantitative meta-analysis of functional magnetic resonance imaging data. *Brain and Cognition*, 87, 52–56. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2014.03.004>

Görsel Kaynakça

- Chicago, J. (1971). *Red Flag* [Fotolitografi]. Womanhouse, Los Angeles, ABD. <https://www.bagtazocollection.com/blog/menstruationbathroom>
- Chicago, J. (1972). *Menstruation Bathroom* [Yerleştirme]. Womanhouse, Los Angeles, ABD. <https://www.bagtazocollection.com/blog/menstruationbathroom>