

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ZİLLET KAVRAMI BAĞLAMINDA 90 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA
BEDEN İMGESİ**

Hazırlayan

Yekateryna GRYGORENKO

Danışman

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İzmir/2022

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ZİLLET KAVRAMI BAĞLAMINDA 90 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA
BEDEN İMGESİ**

Hazırlayan

Yekateryna GRYGORENKO

Danışman

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İzmir/2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Zillet Kavramı Bağlamında 90 Sonrası Çağdaş Sanatta Beden İmgesi” adlı çalışmamın tarafımdan, bilimsel, ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... /... /...

Yekateryna Grygorenko

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yekateryna Grygorenko'nun "Zillet Kavramı Bağlamında 90 Sonrası Çağdaş Sanatta Beden İmgesi" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bedenlerimiz toplumsal normlara göre şekilden şekle girer. Baskı ve otorite ile bize nasıl olunması gerektiği anlatılır ve zorunlu bir şekilde aktarılır. Biz de bu kurallardan dolayı çevremizde yer edinebilmek için toplumun nesnesi haline geliriz. Ve böylelikle bedenlerimiz bize ait olmaktan çıkar. Fakat aslında bedenden önce ‘ben’ yani özne toplumsal ve kültürel kodlardan geçerek harmanlanır ve *öteki ben* ya da *eksik özne* olarak hayata başlar.

Tezin başlığında geçen zillet kavramı, İngilizcedeki adıyla abject ilk defa 1990 yılında Julia Kristeva’nın George Bataille ve Jacques Lacan’dan ilham alarak “Korkunun Güçleri” adlı kitabında bahsedilmiştir. Bu kavram literatürde güç, saygınlık, üstünlük manasına gelen izzetin karşıtı yani aşağılık, zayıf, atık anlamına gelmektedir. 1990’dan önce Bataille bu kavrama benzer durumları ölüm, erotizm ile informe (formsuzluk) başlığı altında toplamış, Lacan ise gerçek kavramında bir araya getirmiştir. Tezin başlığında geçen diğer bir kavram ise beden kavramıdır. Abject ile çok yakından bağlı olan beden kavramı yüzyıllardır teoride ve sanatta tartışma konusu olmuş ve birçok kişi tarafından da farklı açılardan betimlenmiştir. Bedenin kendisi hiç değişmemiş fakat beden ile alakalı bilgiler birçok değişime uğramıştır. Antik dönemin ele aldığı beden anlayışıyla günümüzdeki beden anlayışı birbirinden farklıdır. Örneğin Platon bedeni ruhun bir mezarı olarak görmüştür. Descartes’da akıl-beden ayrımı yaparak aklın ayrıcalıklı bir pozisyonda olduğunu, bedenin ise dış dünyanın bir parçası olduğunu söyleyerek onu ikinci bir plana atar. Ve şöyle söyler; “Ben insan bedeni denilen o uzuvlar kümesi olamam” (Breton, 2016, s. 9).

Diğer taraftan da 20.yy’a geldiğimizde ise ruh-beden ikililiği birleşerek başka bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Örneğin filozof Merleau-Ponty’ye göre insanın varoluşu salt ussal- zihinsel hale indirgenerek anlaşılamayacağını dile getirir. Yaşadığımız dünyanın bir algılar dünyası olduğunu söyleyerek sadece zihinle algılanamayacağını, deneyimlere “algılayan zihinle” ulaşılabileceğini belirtir. “Algılayan zihni” ise ete, tene

bürünmüş bir zihin olarak tanımlar. Nesnelleşmiş bir halden bahseder. Beden hala multidisipliner bir şekilde güncelliğini korumaktadır. Hatta içerisine birçok başka kavram eklenerek beden her defasında güncellenmektedir.

Foucault, ‘Özne ve İktidar’ kitabındaki araştırma sürecinde “Tarihimizde nasıl kapana kısıldığımızı anlamak istiyorsak, çok daha uzaktaki süreçlere gönderme yapmak gerektiği kanısındayım.” (Foucault, 2014, s. 61) . der. Bu tezde de Foucault’nun yolundan giderek; bedeni araştırmak istiyorsak ondan öncesine ‘*ben*’ e yani özneye gönderme yaparak araştırma yapılması gerekmektedir. Çünkü bedenin varlığından önce öznenin konumlanması ilerideki bedenin nasıl konumlanacağını somut ya da soyut bir şekilde belirler.

Anahtar Kelimeler: Abject, Zillet, Beden, Özne, Kristeva, Lacan

ABSTRACT

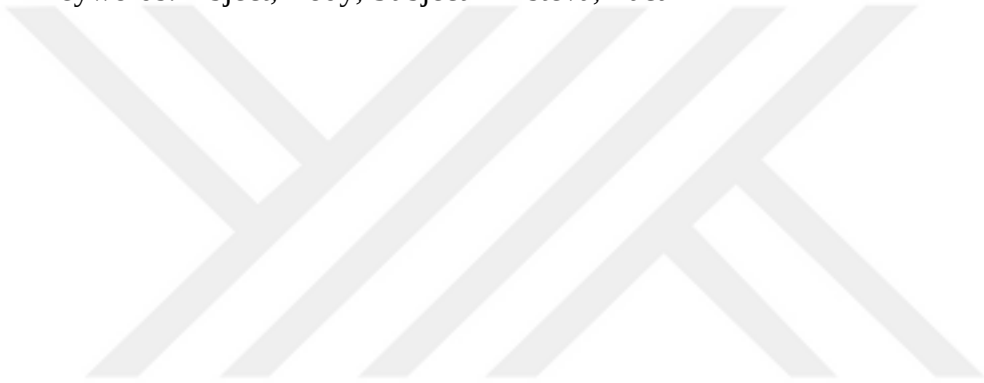
Our bodies change shape according to social norms. With pressure and authority, we are told how to be, and it is transmitted in a mandatory way. Because of these rules, we become objects of society in order to gain a place in our environment. And so our bodies cease to belong to us. But in fact, before the body, the 'I', that is, the subject, is blended through social and cultural codes and begins life as the other me or the missing subject. The concept of abject, which is mentioned in the title of the thesis, Abject was first mentioned in Julia Kristeva's book "Powers of Horror" inspired by George Bataille and Jacques Lacan in 1990. This concept means power, respectability, superiority in literature, that is, the opposite of dignity, which means inferiority, weakness, waste. before 1990, Bataille had collected situations similar to this concept under the title death, eroticism and Informe, on the other hand Lacan, constructed them in the concept of truth. Another concept mentioned in the title of the thesis is the concept of the body. The concept of the body, which is very closely related to the abject, has been the subject of discussion in theory and art for hundreds of years and has been depicted from different angles by many people. The body itself has never changed, but the information about the body has undergone a lot of changes. The understanding of the body addressed by antiquity and the understanding of the body today are different from each other. For example, Platon considered the body to be a tomb of the soul. Descartes makes a distinction between mind and body, saying that the mind is in a privileged position, and the body is part of the outside world, assigns it to a second plan. And he says; "I cannot be that set of limbs called the human body" (Breton D. L., 2016, s. 9).

And on the other hand, the time we reached the new century, the soul-body duality had merged to form another thought system. For example, according to the philosopher Merleau-Ponty, humans existence cannot be understood by reducing it to a purely social-mental state. Saying that the world we live in is a world of perceptions, he states that experiences cannot be perceived only with the mind, that they can be reached with the "perceiving mind". He defines the "perceiving mind" as a mind that is clothed in flesh and skin. It speaks of an objectified state. The body is still up to date in a multidisciplinary way, and even the body is updated every time with many other concepts. "If we want to

understand how we are trapped in our history, I think it is necessary to refer to processes much further away," Foucault said during the research process in the book 'Subject And Power'." (Foucault, 2014, s. 61). says.

In this thesis, following the path of Foucault; If we want to investigate the body, it is planned to conduct research by referring to the 'I', that is, the subject, before that. Because the position of the subject before the existence of the body determines concretely or abstractly how the body in the future will be positioned.

Keywords: Abject, Body, Subjecti Kristeva, Lacan



ÖNSÖZ

Üretimlerimin dahilinde olan zillet kavramı uzun süredir üzerinde çalıştığım bir kavram olarak beni sanatta zillet'in tasvirinin nasıl olduğuna araştırmaya yönlendirmiştir. Böylelikle de psikoloji ile ilgilenmeme vesile olan zillet kavramı tezimin yapısını oluşturmuştur. Tezde zillet kavramı ve bu bağlamda üretilmiş eserlerin araştırılması beklenirken Kristeva'nın da dediği gibi, zillet'in daha da derinine inip nerden geldiğinin ortaya çıkartılması bir amaç haline gelmiştir. Bu süreçte bana yardım etmiş olan danışmanım Ragıp Taranç'a teşekkür ederim. Sayesinde tezimde zillet'in sadece plastik sanatlardaki tasvirlerine değil sinemadaki tasvirlerine de değinmiş ve çok beğendiğim "Naked Lunch" filmiyle tanışmış oldum. Aynı zamanda beni her daim seven anneme, yardımlarını esirgemeyen sevgili Şebnem Akdeniz'e ve motivasyonumu her zaman yüksek tutmama vesile olan canım yol arkadaşım ve eşim Sezer Köseler'e sonsuz teşekkür ederim.

Yekateryna Grygorenko

İzmir, Haziran, 2022

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSEL DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

ÖZNENİN OLUŞUMUNDA ZİLLETİN YERİ

1.1 Ayna Evresi ve İmgesel Düzen.....	5
1.2 Objet Petit a (nesne a) ve Arzu.....	9
1.3 Simgesel Düzen.....	13
1.4 Gerçek.....	22
1.5 Zillet (Abject).....	24

2. BÖLÜM

SANATTA ZİLLET'İN ETKİSİ

2.1 Kandinsky'nin Söylemiyle; Çağının Çocuğu: Sanat.....	33
2.2 Zillet'in Barınağı: Beden / Performans Sanatı.....	38
2.3 Bozulan İmge Perdesi: Bakış Diyagramı.....	45
2.4 1980-90 Sonrası Sanatta Zillet Örnekleri.....	55

3. BÖLÜM

ZİLLET KAVRAMI BAĞLAMINDA; BEDEN, KİMLİK VE SANAT MALZEMESİ OLARAK ORGANİK MATERYAL

3.1 Kiki Smith: Bedenin Kendisi ve İçerisi.....	76
3.2 Cindy Sherman: Beden ve Kimliğin Yıkımı.....	97
3.3 Nergiz Yeşil: Beden, Kadavra ve Materyal Olarak Ölebilen Sanat Malzemesi.....	115
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1: Jacques Lacan, 1901-1981.....	5
Görsel 2: Jacques Lacan, L Şeması.....	6
Görsel 3: Joel Peter Witkin, Mother and Child, 1979.....	12
Görsel 4: Gökhun Baltacı, İsimsiz, 2018.....	18
Görsel 5: Gökhun Baltacı, İsimsiz, 2017.....	18
Görsel 6: Züleyha'nın Yusuf'un gömleğini parçaladığı sahne.....	29
Görsel 7: Marcel Duchamp, Fountain, 1917.....	34
Görsel 8: Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991.....	36
Görsel 9: Carolee Scheemann, Interior Scroll, 1975.....	39
Görsel 10: Carolee Scheemann, Interior Scroll, 1975.....	39
Görsel 11: ORLAN, 5. Estetik Operasyonu, 1991.....	41
Görsel 12: ORLAN, 5. Estetik Operasyonu, 1991.....	42
Görsel 13: Canan Şenol, Çeşme, 2000.....	44
Görsel 14: Jacques Lacan, Bakış Diyagramı.....	45
Görsel 15: Hans Memling, Üç Panolu Mahşer Resmi, 1467-1471.....	48
Görsel 16: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkler Bahçesi, Dünya'nın betimlendiği resim, 1503.....	49
Görsel 17: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkler Bahçesi, 1503.....	50

Görsel 18: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, dış kısım, 1503.....	51
Görsel 19: Mehmet Siyah Kalem, İsimli, 14-15 yy.....	52
Görsel 20: Mehmet Siyah Kalem, Atı Çalan Demon, 14-15 yy.....	53
Görsel 21: Joel Peter Witkin, Satyro.....	55
Görsel 22: Joel Peter Witkin, God Of Earth And Heaven, 1988.....	57
Görsel 23: Sandro Botticelli, The Birth Of Venus, 1484-1486.....	57
Görsel 24: Joel Peter Witkin, Leda, 1986.....	58
Görsel 25: Leonardo Da Vinci, Leda and the Swan, 1508.....	59
Görsel 26: Joel Peter Witkin, İntention Of Milk, 1982.....	60
Görsel 27: Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961.....	62
Görsel 28: John Miller, Dick / Jane, 1992.....	63
Görsel 29: Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996.....	64
Görsel 30: Mike Kelley, Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood, 1990....	65
Görsel 31: The Naked Lunch, 1991.....	66
Görsel 32: The Naked Lunch, 1991.....	67
Görsel 33: The Naked Lunch, 1991.....	68
Görsel 34: İsmet Doğan.....	69
Görsel 35: İsmet Doğan.....	70
Görsel 36: İsmet Doğan, Ayna Serisi, 1992.....	71
Görsel 37: İsmet Doğan, Becoming Animal, 2020.....	72
Görsel 38: İsmet Doğan Belgeselinden bir kare, 2019.....	73

Görsel 39: Kiki Smith, Untitled, 1988.....	78
Görsel 40: Kiki Smith, Untitled a.k.a. The Sitter, 1992.....	79
Görsel 41: Kiki Smith, kiki smith hearing you with my eyes, 2020.....	80
Görsel 42: Kiki Smith, Untitled, 1990.....	81
Görsel 43: Kiki Smith, “Untitled”, 1987-90.....	82
Görsel 44: Kiki Smith “Tale” 1992.....	83
Görsel 45: Kiki Smith “Pee Body” 1992.....	86
Görsel 46: Kiki Smith, “Upside-Down Body with Beads”, 1993.....	87
Görsel 47: Kiki Smith, “Blood Pool”, 1992.....	89
Görsel 48: Kiki Smith, “Uterus”, 1986.....	90
Görsel 49: Kiki Smith, Untitled, 1995.....	91
Görsel 50: Kiki Smith, “Mother”, 1991.....	93
Görsel 51: 1993 yılında ki “Abject Art” başlığı altında açılan serginin gazete manşeti.	94
Görsel 52: Kiki Smith, 1992.....	96
Görsel 53: Cindy Sherman, 1985.....	97
Görsel 54: Caravaggio, Young Sick Bacchus 1593-1594.....	98
Görsel 55: Cindy Sherman, <i>Untitled #224</i> , 1990.....	99
Görsel 56: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1978.....	100
Görsel 57: Cindy Sherman, Untitled 405, 2000.....	101
Görsel 58: Cindy Sherman, Untitled #477, 2008.....	102

Görsel 59: Cindy Sherman, Untitled #354, 2000.....	103
Görsel 60: Cindy Sherman, Untitled, #263, 1992.....	105
Görsel 61: Cindy Sherman, #302, 1994.....	106
Görsel 62: Hans Bellmer, La Poupee.....	107
Görsel 63: Cindy Sherman #250, 1992.....	108
Görsel 64: Cindy Sherman, #312 1994.....	109
Görsel 65: Cindy Sherman, Untitled 1992.....	110
Görsel 66: Cindy Sherman, Untitled, #256.....	112
Görsel 67: Cindy Sherman, #190, 1989.....	114
Görsel 68: Nergiz Yeşil, 2021.....	115
Görsel 69: Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016.....	116
Görsel 70: Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016.....	117
Görsel 71: Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016.....	118
Görsel 72: Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016.....	119
Görsel 73: Nergiz Yeşil, Yaşayan heykeller Anomalist Serisi, 2014.....	120
Görsel 74: Nergiz Yeşil, dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016.....	121
Görsel 75: Nergiz Yeşil, Paleontology Museum, 2019.....	122
Görsel 76: Nergiz Yeşil, Paleontology Museum, 2019.....	123
Görsel 77: Nergiz Yeşil, Paleontology Museum, 2019.....	123
Görsel 78: Nergiz Yeşil, özgeçmiş, 2019.....	124
Görsel 79: Nergiz Yeşil, online workshop, 2021.....	125

GİRİŞ

İnsan, doğumundan itibaren özünü incelemeye ve merakla keşfetmeye meyilli bir varlıktır. Çünkü, kişinin kendisini keşfetmesi hayatın ve yaşamın en üst unsurlarından bir tanesidir. Uzun süreden beri sanat dünyasında ve felsefe dünyasında beden birçok araştırmaya tabii olmuş ve günümüze kadar çok farklı şekillerde konu edinmiştir. En eski düşünürlerden bir tanesi olan Platon, beden üzerine birçok yazı yazmış, düşünmüş ve bedenin varlığını düzen, uyum ve harmoni ile sürdürülebilir olduğunu dile getirmiştir. Ona göre dünya bir kaos arenasıdır ve onu iyileştirmek ve düzene sokmak gerekir. Tabii bu dünyanın içinde var olan en önde gelen şeylerden birisi insanın kendisidir. Böylelikle aynı zamanda da beden de önemli bir unsur haline gelir. Tam da bu nedenden dolayı beden-devlet ilişkisi Platon için önemli bir yer kaplar. Beden başı boş bırakılamaz, çünkü bu kaosa yol açar. Kaosu düzenlemek için özne yasalarla, tabularla kalıplaşmış hale getirilir ve beden soyut bir nesne formuna bürünür. İnsan ile hayvan ayrımı da burada başlamaktadır. Birey kendisini bilerek ve başkalarıyla iletişim içinde olarak yaşamını sürdürür. İnsanı insan yapan özelliklerden bir tanesi budur. Özne bakış tarafından görüldüğü zaman özne olabilme potansiyeline sahiptir. Bu durum da simgesel düzenin içindeki birlikteliği (zorunlu birlikteliği) göstermektedir. Birey toplulukla beraber var olup ilerleme kaydetmektedir. Yalnız başına olmak özne için simgesel düzende biraz imkansızdır. Yalnızlık demek bağımsızlık demektir. Bu da simgesel düzeni oluşturamaz, çünkü simgesel düzen normlar, kültürler ve devletler tarafından oluşturulur. Simgesel düzen tabuların olduğu bir alandır. İşte insanlar ve hayvanlar bu şekilde ayrılır. Sadece hayvanların tabuları yoktur ve yalnız başlarına yaşayabilme kabiliyetine sahiptirler.

İnsan hayvandan farklı olduğunu anladığında ve bu ayrımı gerçekleştirmeye girdiğinde tabuların oluştuğunu gözlemliyoruz. İnsan, çalışma güdüsüyle ve bir şeyler icat etmesiyle hayvandan ayrılmıştır. Fakat Bataille burada küçük bir ekleme yapar ve bu kadar basit bir ayrım olmadığını, insanın ona karşı direnen hayalleri ve arzularıyla da insanlaştığını söyler. “Yani sadece akıl sayesinde değil, ona karşı direnen ve onu ihlal eden arzularıyla ve hayalleriyle de insan oluyor. Sadece iş yaparak değil, iş yapmayı feda ettiği erotizm aracılığıyla da insanlaşıyor. Ve asıl ölümlü olduğunu fark etmesiyle hayvanlardan ayrılıyor.” (Artun, 2015)

İnsan heteronom dünyasında mecburi yaptığı şeyler dışında dürtüleri ve itkileri ile birlikte var olmaktadır. Ama bu durum da insanın hayvansal yönünü kışkırtmaktadır. Nasıl insan hayvandan arzu istenciyle ayrılıyorsa aynı şekilde arzusun azma seviyesiyle de hayvansallaşma potansiyeline sahip olabilmektedir. Bu durumu açıklamak gerekirse; insan ciddi bir iş hayatına girdiğinde bulunduğu hayatı yani simgesel düzeni ihlal eden hayvansı iç güdülerini ile hayvanlardan ayrılmaktadır. Aynı zamanda da hayvanlığına da dönerek insan olmaktadır. Çünkü bir insanı insan yapan şeylerden biri de aynı zamanda arzularıdır, sadece simgesel düzende onlara hakim olunması gerektiği nakledilmektedir. Ali Artun'un da makalesinde söylediği gibi; "insanlığına son vererek insan oluyor" (Artun, Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat, 2015). Bu durumu da Lacan'ın imgesel düzeni ve simgesel düzen diye adlandırdığı, bebeğin büyüme çağı ile bağlantılıdır. Lacan'a göre insan imgesel düzende hayvanla benzerlikler barındırır. Simgesel düzende o benzerlikler ise silinir. Simgesel düzende insan, toplumsal normlardan ötürü uyması gerektiği kurallar bakımından hayvanlardan ayrılmaktadır. "İnsana özgü olan arzu, itkilerin yanı sıra, yasaya girmeyi, iğdiş edilme korkusunu, sembolik düzeni ve dolayısıyla da gösterenle özgül bir ilişkiyi gerektirir. Buna karşın, hayvanların güdülerini vardır; sembolik düzende değildir ve gösterene erişimleri sınırlıdır." (Direk, 2015, s. 244). Çünkü söz konusu olan hayvan tabusudur. Fakat Ali Artun aynı zamanda da hayvanlığına dönerek insan olmakta ya da başka bir deyişle insanlığına son vererek insan olmaktan bahsediyor. Bu, insanın hayvan olma durumunu da Lacan'ın "gerçek" kavramıyla bağdaştırılabilir. "Lacan'a göre bizim gerçekliğimiz, simgelerden ve anlamlama sürecinden oluşur. Bu nedenle gerçeklik olarak addettiğimiz şey, simgesel düzenle ya da "toplumsal gerçeklikle" birleşmiştir. Gerçek bu sosyo-simgesel evrenin sınırında var olan bilinmeyendir ve bu evrenle sürekli bir gerilim içindedir." (Homer, 2016, s. 113). Gerçekliğin içinde insan, hayvansal iç güdüleriniyle birlikte var olabiliyorken simgesel düzende oluşturulan insan (özne) tamamen kişiden bağımsız oluşmaktadır. Toplumsal normların düzenlediği, kurduğu insan hayvansallığından tamamen ayrılmış olmalıdır ki simgesel düzenin içinde var olabilsin. Gerçek, simgesel düzeni desteklemektedir, çünkü onun ne bir insan olabilir ne de dünya.

Ama aynı zamanda simgesel düzeni zedeler nitelikler de taşır. “gerçek, bir nesne, bir şey değildir. Ama simgesel gerçekliğimize, gereksinim biçiminde zorla giren, baskılanmış ve bilinçdışı olarak işleyen bir şeydir. Bizim, kendimizi, özneler olarak simgeselleştirme süreci aracılığıyla kendisinden ayırmamız gereken, aynı anda her yerde bulundan ayrılmamış bir kütledir.” (Homer, 2016, s. 115). Simgesel düzende özne gerçeklikle var olur. Ama gerçekliğin içinde var olamaz. Çünkü gerçeklikte tabular, ihlaller bulunmaktadır. Gerçek, simgesel düzenin istemediği şeylerdir.

Bu gerçek dediğimiz kavram tezin ana konusu olan zillet kavramıyla fazlasıyla bağdaşmaktadır. Zillet, dışlanan, istenmeyen ve özneyi tehdit altında bırakan şeydir. Bataille zillet’in, iğrençlik tepkilerinin toplumsal ahlaki şartlara bağlı olduğunu söyler. Bu tepkilerin hepsi baştan beri öğretilmiş baskılanmış tepkilerimizdir. Dinler, toplumlar, devletler, kültürler bunların hepsi en baştan beri insanda, öznde, bedende söz sahibi olmuş ve sürekli olarak vaazlarda bulunmuşlardır. Simgesel düzende bir özne haline gelen insan da gerçeklikten arınarak bu vaazlara itaat etmek zorundadır. Bu süreç Lacan’ın ayna evresinde sırasıyla gözlemlenmektedir. İmgesel düzende kısa bir süreliğine var olan bebek, simgesel düzen için dil tarafından hazırlanır ve bireyin oluşumunu başlatır.

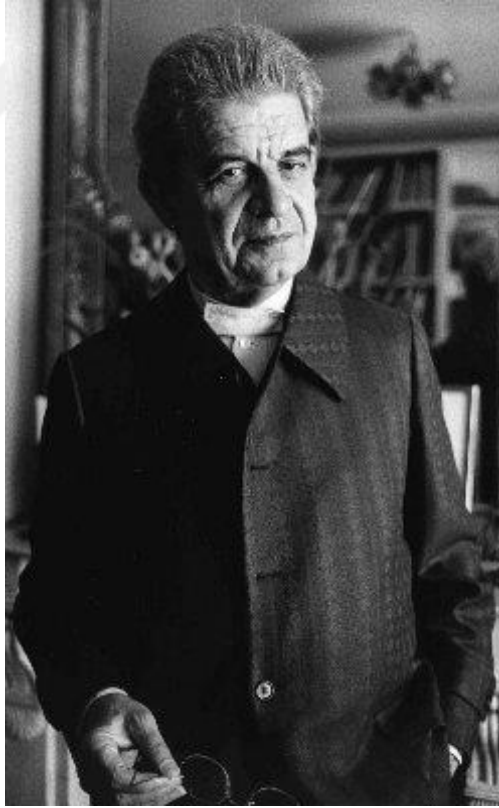
1.BÖLÜM
ÖZHENİN OLUŞUMUNDA ZİLLET'İN YERİ

1.BÖLÜM

ÖZNENİN OLUŞUMUNDA ZİLLET'İN YERİ

Bu tezin ana başlığı zillet kavramı üzerinden ilerlemektedir. Fakat zillet'ten önce zillet'in oluşmasına neden olan şeylerin araştırılması gerekir. Kristeva'nın Lacan ve Bataille'dan ilham aldığı zillet kavramı Lacan'nın ayna evresiyle kendisini göstermeye başlar ve Bataille'ın informe kavramıyla da nesnel haline ulaşır. Zillet kavramı ise tüm evreleri kapsar.

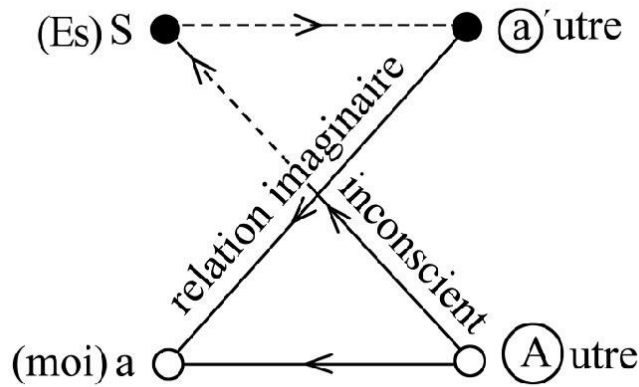
1.1 Ayna Evresi ve İmgesel Düzen



Görsel 1- Jacques Lacan, 1901-1981

Fransız psikanalist Jacques Lacan, 1936 yılında Uluslararası Psikanaliz Derneğinin Kongresi'nde "Ayna Evresi" başlığı altında yaptığı sunumla psikanalize bir yenilik getirmiş ve öznenin inşasına başka bir bakış açısı sunmuştur. Bu evre *ben*'in özne olma yolundaki biçimlenmesi aracılığıyla ilk yabancılaşma dönemidir. Ve bu döneme Lacan, imago yani imgesel dönem adını vermiştir. Söz öncesi olan bu dönem insan yavrusunun 6 ile 18 ay aralığında aynadaki yansıtıcı imgeyle tanışmasıyla başlar.

Öncesinde henüz bedensel bütünlüğünün farkına varmamış olan bebek, kendisini anneye bağlı bir uzantı veya bir parça olarak tanımlar. Bu evreyle bebek canlı varlığına şahit olur ve ilk kişisel varlığını deneyimler. Ne kadar sınırlı bir özgürlüğe sahip olsa da artık özerk oluşunun farkına varmıştır. Bebek kendisini, bedenini ilk başta parçalar halinde duyumsarken ayna ona bir birlik ve bütünlük duygusunu sağlayarak *ben*'i tamamlar, Lacan'ın bu duruma yabancılaşma demesinin sebebi aynadaki *ben* imgesinin aslında bir yanılsama olmasıdır. "İmge, edimsel olarak *ben*'in yerini almaktadır. Bu nedenle birlikli bir *ben* duygusu, *ben*'in bir-başkası olması, yani kendi ayna imgemiz pahasına edinilmektedir." (Homer, 2016, s. 42).



Görsel 2- Jacques Lacan, L Şeması

Görsel 2’de bulunan “L Şeması” ayna evresinin oluşum sürecini göstermektedir. Büyük S öznedir. Yani imgesel süreçte bulunan bebeğin kendisidir. Küçük a, yani öteki (şemadaki utre) ile gösterilen kısım bebeğin aynada kendi aksi ile tanışmasını sembolize eder. Bu süreçten sonra küçük a *ben*’in (şemadaki moi) yani ego’nun üzerine biner. O zamana kadar annesinin bir uzantısı olarak kendini gören bebek, aynadaki aksi ile özdeşleşerek kendisini kurar. Bu süreç ayna evresindeki imgesel sürecin kendisidir. (Tuzgöl, 2018)

Lacan’a göre ‘*ben*’ yabancılaşma ve kendi imgesine olan büyülenme sonucu ortaya çıkar. Özne aslında varlığını ortaya koyabilmek için kendisinden vazgeçer. Bu dönem ‘gerçek’ kavramının ilk deformasyonudur. İleride (simgesel) ortaya çıkacak olan dilden aldığı ilk bastırmadır. Bu “Ayna Evresi” başlığı altında oluşan özne, narsistik talepleriyle trajik bir son bulan Mitolojik kahraman; Narkissos ile örneklendirilir. Suyun yüzeyindeki kendi yansımalarını gören Narkissos, yansımaya hayran kalarak ona kapılır ve suda boğularak ölümüne sebep olur. Mitolojide yer alan su, aynanın metaforudur. İnsan yavrusu, aynadaki yansımalarına kapılıp hayran kalırsa, aynanın ötesine geçerek özne olma yolundan sapmış olacaktır. Aynanın içi ya da ötesi, Lacan’ın gerçek kavramıyla ve tezin başlığında geçen zillet kavramıyla fazlasıyla bağdaşmakta, çünkü zillet, özne olmadan önceki hale tekabül etmekte ve gerçekte özne olma yolunda kaçmamız gereken şeyleri barındırmaktadır.

“Bu durumda narsisizm ötekinden uzaklaşma anlamına gelen bir gerileme, kendini seyredici, tutucu ve kendine yeterli bir sığınağa geri dönüştür. Kısaca narsisizm, hiç de Yunan Tanrısının dingin sudaki pürüzsüz imgesi olarak anlaşılmamalıdır. Dürtülerin çatışması, Narsis’in suyunu bataklığa çevirerek bulandırır. Ve verili bir göstergeler sistemiyle bütünleştikleri için iğrencin alanına ait olan her şeyi suyun yüzeyine taşır.” (Kristeva, 2004, s. 27).

İnsan yavrusu, özne olma yolunda ilerleyebilmesi için karşı imgedeki *ben*'e hayran kalmamalıdır. Çünkü Lacan'a göre imago'nun ilk işlevi *ben*'i tanıma ve ideal-ben'i kurma sürecini tersine çevirmektir. İkinci işlevi ise simgeseli vaat ederek yapısal olmayı amaçlar ve ideal-ben'i unutturmaya hatta yok etmeye yönlendirir. Bunun sebebi özne-oluş matrisinin belirlenerek imgesel sürecin sonunu getirmesiyle simgesel düzene geçiş sağlamaktır. Artık bebek, aynadaki karşılığının algısındadır. Bu bilinç, özne olmanın ilk adımıdır.* Lacan, bu süreçten geçen özneye üstü çizik özne olarak tabir eder. Sebebi ise, aynanın ötesine geçmeyerek yani Narkissos'un zıttını yaparak, ideal-ben'e son veren öznenin sürekli bir eksiklik içinde olacak olmasıdır. “Bunun sonucunda da imago, *nesne a* olarak kaybettiğimiz bir nesneye dönüşecek ve bundan sonra “onu bulabilme ve arzumuzu tatmin etme olanağı, simgesel matrisler yoluyla hep bir şeylerin eksik ya da kayıp olduğuna ilişkin olan sürekli duygu biçimi olarak karşımıza çıkacaktır.”” (Kaçar, 2019, s. 83).

Lacan bu simgesel düzendeki eksik öznenin kendi kendisini arayışındaki yabancılaşmanın içinde erotikliğin yattığını söyler. Fakat kişinin yabancı kendine dönme, onu arama isteği ne kadar olursa olsun simgeseldeki toplum ve dil ile özne olma pahasına yok olmayı kabullenir. Böylece simgesel dünyadaki ideal-ben yok olmaktadır. Öznenin inşası ile *ben*'in yıkımı aynı çatı altında toplanır. Yani Narkissos'a göre örnekleyecek olursak trajik kahramanımız hem kendini yok etmiş hem de ideal-ben'i deneyimlemiştir.

*“Alabildiğine yayılan, deriyle et arası misali algı ile bilinç arasında yer alan özel bir tayf. Biliyorsunuz bu iki öge daha sonra, ikinci modelin kuruluşunda, algı-bilinç (Wahrnehmung-Bewusstse- in) sistemini oluşturacaktır, fakat bu durumda onları birbirinden ayıran aralığı unutmamak gerekir; Ötekinin yeri bu aralığın içindedir ve özne burada oluşur.” (Lacan, 2013, s. 52).

1.2 Objet Petit a (Nesne a) ve Arzu

“Simgesel dönemin kurulumuna geçmeden önce imgesel düzendeki kaybedilen şeyin detayına inmek gerekmektedir. Bunun sebebi de simgesel düzene girebilen özne, eksik özne olduğu vakit girebilir. Bu kayıp, eksik, boşluk yani objet petit a özneyi simgesel düzene tabii tutar.

Objet petit a, Lacan’ın bu üç düzenin içinde (imgesel, simgesel, gerçek) bulunmaktadır. 1970’ten son seminerine kadar sürekli yeniden formüle ettiği objet petit a, ilk olarak 1955 yılında L şemasında (Görsel 1) büyük A sembolüne karşıt olan küçük a ile gösterilen ‘öteki a’ya işaret eder.

L şemasında olan öteki a imgesel sürecin sonunda yok olur ya da eksilir. Aynadaki yansımayla ötekinin farkına varan bebek, ‘ben’ olabilmek için öteki a’yı bırakmak zorundadır. Buradaki objet petit a öteki a’nın eksikliği olarak varlığını sürdürür. “Özne ile öteki arasındaki kopuş aracılığıyla çocuğun arzusu ile annenin arzusu arasında bir boşluk açılır. Arzunun hareketini ve objet petit a’nın gelişini başlatan, bu boşluktur.” (Homer, 2016, s. 122). Bu boşluk ile birlikte simgesel düzene girebilen özne en başından eksik özne olarak hayata başlar. Bu eksik öznenin tutunduğu arzu, objet petit a’dır. Kaybolmuş olan ama onu bulabilme arzusu ile yaşayan öznenin trajedisidir. Bu ilk sembolik ve nesnel kayıp, bebeğin süttten kesildiği ve bedeninin bütün olmadığını dışkılararak fark etmesiyle başlar. Bebek anneden kopmayla ve dışkılama edimiyle, kendisinden bedeninden atması ve uzaklaştırması gerektiren şeylerin deneyimini yaşar. Annenin memesi buradaki objet petit a’dır. Artık ulaşamayacağı ama zamanında ulaştığını bildiği şeyin eksikliğini deneyimler. Bu iki ayrılmadan sonra bir ayrılma daha vardır. O da bu ayrılmaları gerçekleştiren ‘söz’ dür. Nesnelerin (anne ve dışkı gibi) bedenden söz aracılığıyla kopuşu özneye atılan ilk adımdır. “Dil (söylenen) başkasını bastırır, onun başkalığını ortadan kaldırır.” (Direk, 2015, s. 246).

“İlksel söz hem memeyi annenin bedeninden hem de süt çocuğunun ağzından ayıran en ilkel sözdür. Burada söz konusu olan çifte bir taleptir: öznenin ötekinden talebi ve bu kez öteki büyük ö olarak annenin çocuk öznenin karşı talebi; dolayısıyla sadece sembolik koşul altındadır ki meme, öznenin, öznenin ötekinden ve ötekinin öznenin çifte talebiyle ayrılır.” (Abedkouhi, 2021, s. 60).

Lacan memeyi arzunun nesnesi olarak konumlandırır ve yitirilmiş olan arzunun anne ile bebeğin arasındaki kopuşta yer aldığını söyler.

“Psikanaliz, nesneden söz ettiğinde, bu nesne Oedipusçu üçgende olduğu haliyle arzu nesnesidir. Bu figür uyarınca, baba yasanın taşıyıcısı, anneyse nesnenin ilk örneğidir. Yalnızca hayatta kalmayı sağlayan gereksinimler değil, aynı zamanda mimetik ilk eğilimler de anneye doğru yöneltir. Anne, öteki nesnedir, benim özne varlığımı garanti eden bir nesnedir. Anne, arzulayan ve anlamlandırılabilir ilk nesnemdir benim.” (Kristeva, 2004, s. 49).

Bu ilk arzunun kaybindan sonra objet petit a simgesel düzendede, gerçekte de varlığını sürdürür. Özneyi özne yapan şey de o eksikliklerdir. Simgesel düzende objet petit a nesnel olarak hiçbir şeye dönüşür. Sadece arzu ile ilişki içinde olan ve sürekli olarak hayatta aranılan eksikliklerdir. “Objet petit a, öznel olarak bizim hayatlarımızda bir şeylerin eksik ya da kayıp olduğuna ilişkin sürekli duygumuzdur.” (Homer, 2016, s. 112). Bu ayrılımda Kristeva’nın kavramı abject (zillet) de yer almaktadır. Psikanalist olan Kristeva abject kavramını ayna evresinin süreçlerinden ilham alarak ortaya atmıştır. Ve bu ilk bastırmanın nesnesine şöyle bir ekleme yapar; “Dolayısıyla iğrenin ilk bastırmanın “nesne” si olduğu düşünülebilir.” (Kristeva, 2004, s. 25)

Bahsedilen objet petit a fallus ve fallusun getirisiyle arzu ile birlikte boşluğun olduğu alandır. Lacan fallusu iki düzende de imgesel ve simgesel fallus olarak ayırır. Annesi ve çocuğu arasındaki kopma anında bebek annenin arzusunun farkına varır ve bir üçgen oluşturur. Annesi, çocuk ve annenin arzusu. Lacan bu arzunun nesnesine fallus adı vermektedir. Bu arzu çocuk tarafından baba olarak algılanmaktadır. Ve babanın fallusa sahip olduğu varsayılarak çocuk kendi eksikliğini düzeltme çabasına girer. Buradaki fallus imgeselden simgesele geçer. Annenin arzuladığı şeyin babanın fallusu olduğu kanısına varan çocuk, simgesele o fallusa sahip olabilmek vaadiyle, fikriyle girer. Lacan bu fallusu bir güç olarak adlandırmaktadır. Bunun bir uzuv beden bir parçası bir nesnesi olarak algılanmaması gerektiğini söyler. Aynı objet petit a’da ve arzuda olduğu gibi bu kavramlar öznenin eksikliğini ve doldurulması gereken boşlukları sembolize eder.

“Lacancı psikanalizin merkezinde Freud’da vurgulanmadan bırakılan, ama yazgısal bir anlamı olan ve ontolojik bağlamda insan varoluşunu belirleyen arzu kavramı bulunur; bu nedenle yeniden ele alınıp bazen içerik olarak değiştirilip dönüştürülen, hatta bazen icat edilip ilk defa kullanılan kavramların tümünde ortak olan özellik bir tür boşluğun oluşturduğu merkez etrafında konumlandırılarak anlaşılabilir bir arzu söylemine ait olmalarında yatar.” (Akdeniz, 2017).

Böylece imgesel fallustan vazgeçen çocuk simgesel düzende özne haline gelerek simgesel fallusun arayışına çıkar. Lacan simgeselleştirme sürecini yönlendiren şeyin arzu olduğundan söz eder. (Homer, 2016). Fallus ve arzu hayati bir bağ oluşturur ve ilk bastırmadaki eksikliğin boşluğu objet petit a’ya hayattaki arzu arayışıyla yaşama temas eder.

“Bu nedenle daima bir başka yere aittir; anne/ ocuk ikilisini bozar ve simgesel mübadelenin düzenini başlatır. Bu anlamda fallus hem imgesel hem simgeseldir. Annenin arzusunu doyuracağı varsayılan nesneyi temsil ettiği için imgesel; arzunun doyurulamaz olduğunun kabulünü temsil ettiği için de simgeseldir.” (Homer, 2016, s. 83)



Görsel 3- Joel Peter Witkin, Mother and Child, 1979

1.3 Simgesel Düzen

Simgesel düzen artık her şeyin vazgeçildiği veya terk edildiği, dilin özneyi oluşturmaya başladığı ve ‘ben’ den çok ötekilerin olduğu bir düzendir. Lacan, simgesel düzeni bilinçdışıyla bağdaştırarak “Bilinç Ötekinin söylemidir” der. Ve bilinçdışının sadece söz ve dille bilinebileceğini dile getirir. Freud’un tanımlamış olduğu bilinçdışını tersine çevirerek simgesele ait bir biçimden söz eder. Freud’a göre bilinçdışı, çocukluktan oluşan travma hadiselerinin toplandığı, barındığı bellektir. “Freud, bilinçdışını bir sentaksa ya da bir gramere sahip olmayan, zamansallıktan ve çelişkiden uzak bir alan olarak betimliyordu.” (Homer, 2016, s. 97). Lacan’ın betimlediği bilinçdışı ise zamana tabii ve çelişkiler dolu olan simgeselin içindedir. Lacan’a göre bilinçdışı, öznenin simgesel düzenindeki sürecinde oluşmuş, Freud’a göre ise bastırılanın yani aslında objet petit a bölümünde bahsettiğimiz arzu kavramıyla bağdaşmaktadır. Simgesel düzenin tam tanımına geçmeden önce aslında Freud’un ve Lacan’ın da bilinçdışı hakkında aynı eksen içinde bulunduklarından söz etmek gerekir. Freud için rüyalar, arzular ve travmalar bilinçdışının içinde toplanıyorsa, Lacan için ise simgesel düzende oluşturulan öznenin eksikliği olarak var olmaktadır. Çünkü özne eksikliklerinin farkında olarak oluşur. Özne tanımı eksik bir kavramdır. Freud çocuklukta olan travmalardan söz ederken Lacan da o travmaların sonucunda oluşan ve böylelikle de simgesel düzeni oluşturan eksik özneye parmak basmaktadır. “Arzu ve bilinçdışı temel bir eksikliğin -fallus yoksunluğunun- tanınması aracılığıyla kurulur.” (Homer, 2016, s. 103).

Simgesel düzene geçecek olursak Lacan, 1950’lerin başından sonra bu kavramla ilgilenmeye daha doğrusu ortaya çıkarmaya başlamış ve bebeğin doğduğu yerin, dünyanın toplumsal ve kültürel dille sarılı simgesel düzenin bir düzenleyici, kurucu güce sahip olduğunu dile getirmiştir. Lacan doğmadan önce de dilin varlığını göstermeye başladığını söyler ve anne babanın isim takmasının bile dil ile bir müdahale olduğuna değinir. Doğar doğmaz başlayan konuşmalar; “oğlum doktor olacak, kızım öğretmen olacak” gibi dilsel ve uçup geçici olunabileceği düşünülen bu cümleler aslında özneyi

sınırlar. Bölümün başında bahsedildiği gibi dil, imgesel dönemin bitimi simgesel dönemin başlangıcına işaret eder.

“Bu söylem dairesinin içinde doğarız; o bizi doğumumuzdan önce işaretler ve ölümümüzden sonra da varlığını sürdürür. Tam olarak insan olabilmek için bu simgesel düzene -dil, söylemin düzenine- bağlıyızdır.” (Homer, 2016, s. 62). Aslında bahsedilen tam olarak insan olmayı açıklayacak olursak; simgesel düzenin kuralları ve yapı taşları vardır. Bazı eksiklikler örneğin; bilinçsizlik yani hayvan, simgesel düzene tabii değildir. Veya çocuk, hasta birey ve barbarlar. Maurice Merleau-Ponty “Algılanan Dünya” kitabında bunu şu sözleriyle destekler; “Davranışlarından anlayabildiğimiz kadarıyla çocuğun dünyası, ilkel insanın dünyası, hasta insanın dünyası ve hele hayvanın dünyası tutarlı dizgeler oluşturmaktan uzaktır, sağlıklı, yetişkin ve uygar insanın dünyası ise böyle bir tutarlılığa varmak için çaba gösterir.” (Merleau-Ponty, 2005, s. 39). Ponty burada insanın ‘çaba gösterdiği’ demesinin sebebi aslında insanın da bu tutarlılığa sahip olmadığını söylemeye çalışmasındandır. İmgesel düzendeki gerçekleştirilen süreçle babanın yasası ile simgesel düzene girebilen kişi hala arzularına yenik düşebilir ve tam insan olma yolundan sapabilir. Bu kuralların hepsi toplumsal ve kültürel dil ile oluşmaktadır. Hayvan bu dili kavrayamayacağı için, çocuk daha dil ile tam olarak tanışmadığı için, deli ise belki de gerçekliğin içinde olduğu için simgesel düzene tabii tutulmamaktadır. İşte bu tüm kurallar iktidarın eksenini etrafında toplanır. Michel Foucault özne ve iktidarın birbirine bağlı olduğunu söyler; özne olmazsa iktidar olmaz, iktidar olmazsa özne de olmaz, yani buradaki özne Ponty’nin tam insan olarak özne olma söylemi ile aynıdır. “Bu bireyleri özne yapan iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.” (Foucault, 2014, s. 63).

Bireyi simgesel düzene sokan dil dediğimiz de iktidarın oluşturduğu dil de bunun içine girer. Simgesel düzen çok sıkı kurallarla oluşturulmuş ve uyum içinde olmayı güden bir düzendir. Simgesel düzene giriş cinsiyetler arasında da fark göstermektedir. Çoğu kitapta da denk geldiğimiz ‘öznenin oluşum süreci’ sadece erkek cinsiyeti tarafından anlatılmakta ya da kız çocuğundan az bir yerde bahsedilmektedir. Bunun nedeni Oedipus kompleksinde yatar. Çünkü bu kompleks daha çok erkek çocuğu üzerinden bir sonuca varmakta, Freud’un deyişiyile dişil Oedipus kompleksi ise bir sonuca varamamaktadır. Psikanalizin en popüler olan bu kavramı Antik Yunan tragedyasından ilhamını almaktadır.

Sofokles’in “Oedipus Kralı” adlı bu tragedyada Oedipus’un farkında olmadan babasını öldürüp annesi ile evlenmesi ile kral olmasını anlatan bir hikâyedir. Freud buradaki ilhamını çocuğun (erkek) anneye olan arzusundan almaktadır. Başlangıçta çocuğun anne ile olan ilişkisi çok kuvvetlidir. Bu bağ bebeğin ötekini fark ettiğinde kırılmaya başlar ve babanın adı ile tamamen yasaklanır. Freud simgesel sürece geçişte ya da kendi deyimiyle doğadan kültüre geçişte çocuğun anneden kopamaması sonucunda başarısız olacağından söz eder. Oedipus Freud’a göre başarısız olmuştur.

“Anne, yeni doğmuş bebeğinin deyim yerindeyse kabına sığmayan zevkini karşılamayı kabul ettiği ölçüde, bu libidinal taşkınlığı, yani henüz sınırlandırılmamış bu arkaik zevki bedenün çeşitli yerlerine, erojen ağızlarına yönlendirebilecektir. Böylelikle bebeğinin bedenini cinselleştirerek, zevkin hatlarını belirler ve daha yaşanılır kılar.” (Soysal, s. 2).

Oedipus kompleksi ile doğru ilişki içinde olan birey simgesel düzene girişi başarılı gerçekleşir. Tragedyada ki kahramanımız Oedipus, annesine karşı olan bu ensest duygusuyla bir tabu yıkmıştır. Freud’un dediği tabirle doğadan kültüre yani imgeselden simgesele geçişi sağlayan Oedipus kompleksidir. Freud, ensest yaşağının bütün yasaların bir temeli olduğunu söyler. Bu da aslında Freud’un tabiriyle insanlığın bilinçdışında, gizli fikirlerinde çiğnemek istedikleri bir arzudur. İmgenselden simgesel sürece geçişte süperegö ortaya çıkar. Süperegö ahlaki bilinç ile süreci birleştirir. Aslında insanı hazzı

iten aynı zamanda da onu yasaklayan şey süperegodur. Hem yasanın kendisi hem de yasayı yıkan olarak Oidipal süreci terk eden ve simgesel baba ile bütünleşendir. “Bu tam da Anneye dair zevktir; sınırsız, emici, yok edici... yok ettiği, içinde erittiği nedir? Özneliktir. Çünkü öznellik bir üçüncünün bu sonsuz zevki sınırlandırmasıyla yani “insanileştirmesiyle” mümkündür.” (Soysal, s. 2). Burada bahsedilen insanileştirme bölümün başında Ponty’nin bahsettiği insan olmaya çaba serf etmesiyle aynıdır. Çocuk anneden ayrılabilirse özne olabilmektedir. Tüm bu var olan yasalar doğumumuzdan önce de bireye hakimdir. Oedipus kompleksi, dil, iktidar, kültür ve toplum bunların hepsi eksik bir özne oluşturma çabasının sarf eder. Foucault bütün bu hengameye ‘Özne ve İktidar’ kitabında şu cümlesiyle dikkat çeker. “Günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir.” (Foucault, 2014, s. 20).

Dişil Oedipus kompleksine gelecek olursak buradaki söz konusu olan kadın çok daha farklı süreçlerden geçmektedir. Buna en iyi örnek oluşturacak cümlesi şudur: “Kadın doğulmaz: Kadın olunur.” (Beauvoir, 2019). Çocuklar, (bu iki cinsiyet için de geçerlidir) doğumlarından sonra aynı hissiyatlar ile büyürler. Kız ve erkek çocuğunun ilgilerini çeken şeyler aynıdır. Korktukları, üzüldükleri, kızdıkları zaman anneye koşarlar ve sıkı sıkı sarılırlar. Sütü her ikisi de aynı yerden tüketir. Cinsel organların gelişimi benzerdir. Kız klitoristen erkek de penisten aynı hazları duyar. Dışkılama gibi boşaltma edimleri aynıdır. Bunlar sonradan dil ile değişim göstermeye başlar. Kız çocuğu doğal olarak hâlâ çocuk muamelesi görürken örneğin hâlâ anne ve baba tarafından fiziksel sevgi gösterilmesi saçının yapılması, taranması babanın kucağında oturması gibi, erkek için ise bu dönem son bulur. Erkek çocuğu yalnız bırakılır ve tipik dil oyunları için içine girer. “Erkekler ağlamaz, erkekler öpülmez, erkekler saç yapmaz, erkekler şımartılmaz” gibi. Toplumsal dil ile sınırlandırılmaya başlayan erkek simgesel düzene hazırlanmaya başlar. Fakat her ne kadar erkek çocuğu bu dönemde dışlanıyormuş gibi gözükse de aslında bunun sebebi erkek çocuk hakkında daha büyük planlar olmasıdır. Bu dışlamalar onun büyüdüğünü düşündürmek ve önemli bir kişi olduğu hakkında ikna etmek içindir. Bu yüzden baba tarafından ele geçirilir. “Biz erkekler” gibi sözcüklerle kadını ötekileştirme ve kendini yüceltme dili ile eğitilmeye başlar. Burada işin içine penis girer. Penis, erkek

çocuktan ayrı bir şeymiş gibi bahsedilerek çocuğun kendisinin farklı ve özel olduğu düşündürülür. Böylelikle de gene kadını ötekileştirir. Hatta çoğu kültürde penise isim bile takılır. “Anneler ve dadılar, fallus ile erkeklik fikrini bir tutan geleneği sürdürürler. İster sevgi dolu bir minnetle ya da boyun eğerek onun saygınlığını kabul ettikleri için olsun, ister süt bebeğinde penisin zavallı bir biçimiyle karşılaşmak onlarda öç alma duygusu uyandırdığı için olsun, çocuk penisine özel bir şefkatle yaklaşılr.” (Beauvoir, 2019, s. 16). Fakat kız çocuğunda bu tam tersi bir durumda gelişir. Cinsel organının varlığı yokmuşçasına davranılır bu durum da kız çocuğunun kendisini daha aşağı görmesine sebep olabilmektedir. “Erkeklerin üstünlüğüne ilişkin ilk kavrayışlarım idrar boşaltma organlarıyla bağlantılı olarak gelişti. O kadar kullanışlı ve dekoratif bir organdan beni yoksun bıraktığı için doğaya hınç duyuyordum. İbriğinden yoksun bırakılmış bir çaydanlık kendini benim kadar zavallı hissetmemiştir. Kimsenin bana, erkeklerin kadınlardan ağır bastığını ve üstün olduğunu telkin etmesine gerek kalmadı. Gözlerimin önünde bunun sürekli bir kanıtı vardı.” (Beauvoir, 2019, s. 19).

Bu duruma plastik sanatlardan bir örnek verecek olursak Türk genç sanatçı Gökhan Baltacı’nın pastel boya resimleri bu işeme edimiyle fazlasıyla bağlantı kurmaktadır. Sanatçının çoğu resminde ayakta, yatarak veya farklı pozisyonlarda idrarını yapan erkek çocuğuna ve onu heyecanla izleyen kız çocuğuna tanık oluruz. Ya da sanatçı ters köşe yaparak kadının bilinçdışının içindeymiş gibi bir düşünme edimiyle arzuladığı ayakta işeme fikrini kadın tarafından resmetmiştir.



Görsel 4- Gökhan Baltacı, İsimsiz, 2018



Görsel 5- Gökhan Baltacı, İsimsiz, 2017

Kız çocuğunun bir süre sonra bunun bir eksiklik olarak kabul etmesi direkt olarak simgesel düzeni benimsemesine vesile olur. Freud’a göre dişil Oedipus kompleksinin çözülememesinin sebebi bu eksikliktir. Bir penise ya da Freud’a göre ‘fallus’a sahip olmadığı için çözülememektedir. Önceki bölümlerde de değindiğimiz üzere Lacan’a göre fallus bir penise eş değer değildir. Fallus Lacan’ın tabiriyle bir eksikliği simgeler. İlk başta imgesel bir nesne olarak tanımlanan fallus annenin arzusunu tatmin edecek şey olarak varlığını gösterir. Daha sonrasında da babanın adıyla simgesel düzende fallus erişilemeyecek açıklanamaz bir forma bürünür. Bundan ötürü bu fallus hem erkek çocuğu için hem de kız çocuğu için eksikliği temsil eder. Aslında kız çocuğu da erkek çocuğu da simgesel düzene fallus eksikliğiyle bir kastrasyon yaşayarak girerler.

Böylelikle kız çocuklarının erkekleri üstün görmelerinin sebebi “mış gibi yapmalarından” dolaydır. Erkek çocuğu penise sahip olabilir fakat bu fallusa tabii değildir. Sadece bir uzuv, kol veya parmak gibidir. Kız çocuğunun eksikliğini çektiği şey de aslında fallus yani arzu nesnesidir. Aynı şekilde erkek çocuğu da bu eksikliği ile simgesel düzene girer. “Kısacası, erkek çocuk, eksik bir öteki olarak anneden fallusun sahibi olarak babaya kayar. Böylelikle erkek çocuklar, ötekinin (kadınların) arzu nesnesine sahipmiş rolüne girerler. Fakat bu sadece “-mış gibi yapma”dır; çünkü fallusa hiçbir zaman sahip olamamışlardır. Fallus her zaman bir başka yerdedir.” (Homer, 2016, s. 139).

Öznenin oluşumunda farklı tabular vardır. Bedenin oluşumu ise simgesel düzende ortaya çıkar. Şöyle ki, simgesel düzene zaten özne oluşumundaki arzusun bastırılması sonucunda girilmiştir. Bu bastırma ilk kuraldır. Simgesel düzen matematiksel bir işleyişle ilerler. Toplumda var olmak isteyen özne, anneyi, arzuyu bastırdığı gibi başka şeyleri de bastırması gerekmektedir. “Bir başka deyişle bütün insan öznelerin en kökten arzusu ensest arzusuydu ve ensestin yasaklanması, bütün toplumların yönetim ilkesini sunuyordu.” (Homer, 2016, s. 84). Bu yasalar dışarıda tutulmak istenilen şeylerin üzerine kurulmuştur. Simgesel düzen de bedenin oluşumunda da nesnel olan bir yasa üzerinden

ilerlemektedir. Örneğin ne kadar ataerkil bir toplumda yaşıyor olsak da erkeği kadınsılıktan arındırmak pahasına var olan birden çok yasa ve mit vardır. Öncesinde de bahsettiğimiz üzere fallusun kayıp edilebilme ihtimali ilk travmadır. Daha sonra da baba tarafından gerçekleştirilen mitlerle erkek gayridişilleştirme yoluna sokulur.

“Örneğin, yeni doğan bir erkek çocuk annenin sağ el (eril) tarafında yerleştirilir, annenin kendisi de sağ yanına doğru uzanır, aralarına ise tipik eril nesneler konur: yapağı tırağı, büyük bir bıçak, bir saban demiri, ocağın taşlarından biri. Aynı şekilde, ilk saç kesiminin önemi, dişil bir doğası olan saçın, oğlan çocuğunu anne dünyasına bağlayan sembolik bağlardan biri olmasıyla bağlantılıdır. Bu açılış törenimsi kesim işlemini gerçekleştirmek babaya düşer ve bu işlem, çocuğun pazara ilk ziyaretinden hemen önce -yani altı ile on yaşları arasında- “ennayer ayrılığı” gününde, eril bir araç olan tıraş bıçağı ile yapılır. Erilleştirme (ya da gayridişilleştirme) işi, pazara ilk gidişle sürdürülür; bu, erkeklerin şeref meselesinin ve sembolik savaşımın dünyasına takdim fırsatıdır: yeni giysiler giydirilmiş olan çocuğun saçında da ipek bir bant vardır, kendisine bir hançer, bir asma kilit, bir de ayna verilir, bu arada annesi de kapüşonuna taze bir yumurta bırakır. Pazarın kapısında oğlan yumurtayı kırar ve kilidi açar -bunlar bekaretin bozulmasının eril simgeleridir-; ardından aynaya bakar, bu da, eşik gibi, tersine çevirme işlevi görür. Tamamıyla bir erkekler dünyası olan pazarda babası ona rehberlik eder ve onu başkalarına takdim eder. Dönüşte bir öküz kafası alırlar; boynuzları sebebiyle fallik bir simgedir ve nif’le ilişkilendirilir.” (Bourdieu, 2018, s. 41)

Simgesel düzene geçiş döneminde erkek çocuğunun gerçekleştirmiş olduğu bu resitaller ve babayla başlayan birlikteliği ile yok saydığı ilk arzu olan anneyi dışlayarak ilk öğretilmiş olan erkek kadından üsttür kuralını uygulamıştır. Bu uygulamaların hepsi hem özün hem de bedenin aslında hiçbir şekilde ne erkeğe ne kadına ait olmadığının tamamen topluma ait olduğunun kanıtıdır.

Kız çocuğuna gelecek olursak bu anlatının başında da söz edildiği gibi “Kadın doğulmaz: Kadın olunur” denmişti. (Beauvoir, 2019). Kız çocuğunun simgesel düzene girişi kadınlığı öğrenerek kadınsılık maskesi takarak gerçekteşir. Lacan ‘maskeli balo’ kavramıyla bu süreci açıklar. Joan Riviere’nin “Maskeli Balo Olarak Kadınlık” adlı metninden ilham alan Lacan, kadının toplumda yer edinebilmesi için ve kendine göre fallusu bulabilmesi için bu maskeden yararlanır. Riviere göre kadınsılık maskesi erilliğin arzulanmasından kaynaklıdır. Lacan için ise bu bir örtü görevi görür. Maskeli balonun bir tasarım olduğunu ve bundan dolayı da “kadın mevcut değildir” der. Lacan bu söyleminden dolayı çok kez eleştirilmiş ve saldırgan bir söylemde bulunduğu düşünölmüştür. Fakat bunun sebebi yanlış okuma yapılmasından kaynaklıdır. Lacan burada kadının bir erkek kadar kuşatılmadığını kendisine yabancılaşmış olsa da simgesel düzene girecek kadar eksiltilmediğinden söz etmektedir. Bu yüzden kadın Lacan’a göre tabu altında olan erkekteen çok daha özgür konumdadır. “Kesinlikle, kadın mevcut olmadığı ve “bütün-olmayan” olduğu için erkeklerden daha fazla bir şeylere (*bis*) erişimi vardır.” (Homer, 2016, s. 144).

Lacan’nın özneyi açıklarkenki üç kavramdan ikincisi olan simgesel düzen, her şeyin kontrol altında olduğu, arzuların ve zevklerin geri plana atıldığı, iktidarın, toplumun ve dilin simgesi olduğu bir düzendir. Bir diğer olan ve bu düzenin sonuncusu olan kavram “gerçek” kavramıdır.

1.4 Gerçek

Lacan, imgesel, simgesel ve gerçek kavramlarıyla psikanaliz literatürüne öznenin oluşum sürecine dair yeni bir bakış kazandırmıştır. Bu bölümde işleyeceğimiz ve bu düzlemin son kavramı olan gerçek, Lacan'ın 1930'larda metinlerinde kullandığı ama adının 'mutlak varlık' ya da 'kendine varlık' olarak geçen bir kavramdı. 1950'lerden sonra kavram değişime uğrayarak gerçek adı altında yayınlanmıştır. Gerçek, ne imgesel düzenin ne de simgesel düzenin içinde olan bir kavramdır. Gerçeklikten farklı hiçbir nesnesi olmayan şeye tekabül eden gerçek, evrenin sınırında olan bilinmeyen bir uzamdır. "Gerçek bu sosyo-simgesel evrenin sınırında var olan bilinmeyendir ve bu evrenle sürekli bir gerilim içindedir." (Homer, 2016, s. 113). Aynı zillet gibi. Gerçek, aslında arzuların, zevklerin yani objet petit a'nın bulunduğu alandır. Ayna evresi bölümünde bahsedilen Narkissos mitindeki kahramanımızın kendi yansımasına hayran kalıp öznesini yok etmesi (yani suyun içine düşüp ölmesiyle) örneklenen bu mitoloji gerçek olana gitmeyi metafor olarak göstermektedir. Yani aslında Narkissos yansımadaki objet petit a'ya yenik düşmektedir. Lacan gerçek içindeki objet petit a'ya ilk başlarda 'das ding' (şey) olarak adlandırmaktaydı. Sonradan o değişti ve 1964'te kavramın adı objet petit a oldu. "Das ding, gösterilenin ötesindedir – yani kendinde haliyle bilinemez. Simgeləştirmenin ötesindeki bir şeydir ve bu nedenle gerçek'le ilişkilidir, ya da Lacan'ın deyişiyile "dilsiz gerçekliği içindeki şey'dir" (1992 (1986): 55)." (Homer, 2016, s. 118).

Gerçek, doldurulması gereken bir boşluktur. Aranana ve bulunamayandır. Bu yüzden de gerçek, imgesel ve simgesel düzenin tamamen karşıtıdır. Gerçek'in varlığıyla özne oluşabilir ama gerçekliği tehdit altında bırakır. Lacan için gerçek bir sıfır noktasıdır. Gerçekliğin koşulu olup da mevcudiyetinin olmaması onu sıfır noktasında konumlandırır. "Gerçek, Lacan'ın ontoloji kavrayışında hiçbir ayrımın olmadığı, ayırt edişin mümkün kılamayacak derecede bütün farkların ayrımsız bir tamlıkta eridiği ya da gözden kaybolduğu bir alandır ve bu yüzden onun kendiliğine dair bilgimiz yoktur." (KAÇAR, 2018, s. 538).

Gerçeklik toplumsal oluşumlardan ve sembolik düzenin ihtiyaçlarından oluşurken gerçek kavramı kuralsız ve dilsizdir. Lacan’a göre gerçek hiçbir eksikliğin olmadığı bir alandır. Yani sınırsız keyfin olduğu bir boyuttur. Gerçek kavramına örnek olabilecek en uygun eserlerden biri Jose Saramago’nun ‘Körlük’ adlı romanıdır. Roman ortada hiçbir sıkıntı yokken aniden kör olmasıyla başlar. Sonradan doktora giden karakter doktoru da kör etmesiyle bu hastalığın salgın bir hastalık olduğunun farkına varır ve dünyanın bir kısmı bu salgına kapılarak kör olur. Bunun farkına varan insanlar tüm bu salgına uğramış insanları tek bir hastanede toplayarak korunmaya çalışırlar. Bu hastanede hayatını yaşamaya devam eden körler bir süre hayatları boyunca edindikleri kurallarla ve öğretilerle yaşamlarını sürdürürler fakat sonra bakanın olmadığını farkındalığına vararak kuralsız, öğretilsiz, hayvan gibi yaşamaya başlarlar. Romanda sadece doktorun karısı kör olmaz ve bütün bu faciaya tanık olur. Önceden boşaltım ihtiyaçlarını gidermek için kuytu, köşe, gizli bir yer arayan insanlar daha sonra ulu ortaya yapmaya, hayvan gibi yaşamaya başlarlar. Onları izleyen ve koordine eden bir üst iktidar gibi bir gücün olmamasından dolayı bilinçsizce hayatlarını sürdürürler. Daha sonrasında hastaneden kaçarak tüm dünyaya bu salgını yayarak simgesel düzeni yok ederler. Buradaki körlükten sonraki hayat Lacan’ın gerçek kavramının ta kendisidir. Gerçek, sınırsız, dilsiz ve bakışsız bir alandır. Özneyi öteki oluşturur, bu öteki de bakıştır, özneye bakandır. Bu bakan da bir otorite oluşturur çünkü simgesel düzen otorite ve ona tabii olan özne ile var olabilir. Böylelikle romandaki kör insanlar otoriteden yoksun, kontrol edilemez yani insandan çok hayvan gibi yaşayan varlıklara dönüşürler. Bataille’in da dediği gibi; “Çünkü hayvan-oluşun dili yoktur!” (Saralioğlu, 2019). Romandaki insanlar da artık dilden ve gözden uzak, sadece eyleme dönüklerdir.

Gerçek, aslında simgesel düzene tabii olmayan varlıklar için geçerlidir. Sistemi tehdit eden, ama onsuz da var olunamayan bu düzende normları alaşağı ederek gerçek’i gerçek bir şekilde göstermektedir. Bu kavram, tezin ana başlığında geçen zillet (bje) kavramıyla bir uyum içindedir. Çünkü zillet gerçek’in nesnesidir.

1.5 Zillet (Abject)

Arapça kökenli olan zillet kelimesi TDK'ya göre aşağılık anlamına gelmektedir. İngilizce olan abject ise Türkçeye çevrildiğinde sefil olarak karşılığını bulur. Yani teorik olarak iğrenç, pis, aşağılık, bayağıya tekabül etmektedir.

Zillet, (abject) kavramı insanın varoluşundan beri bedeninin, toplumun ve kimliğin var olmasıyla birlikte yaşayan bir kavramdır. “İnsanlığı bir kendi çelişkisine, kendini kirlletme sanatına, ne pahasına olursa olsun yalan istencine, bir iğrenmeye, tüm iyi ve doğru itkilerin küçümsenmesine dönüştürmek için eğitmek!... Hristyanlığı (...) insanlığın ölümsüz murdarlığı olarak adlandırıyorum.” (Kristeva, Korkunun Güçleri , 2004, s. 141).

1980 yılında Julia Kristeva'nın ‘Korkunun Güçleri’ adlı kitabında George Bataille'in ‘Informe’ kavramından ve Lacan'ın da imgesel, simgesel, gerçek kavramlarından ilham alarak abject yani Türkçe adıyla zillet kavramını literatüre kazandırmıştır. Önceki bölümlerde de bahsettiğimiz üzere çocuk, ayna evresindeki sürecinde özerkliğinin farkına varıp kendisine kapılmaktadır. Bu farkındalık simgesel düzene girebilmesi için parçalanmak zorundadır. “Var olmanın ve sanrının farkına vardığımda beni hiçleştirecek bir gerçekliğin sınırında iğrenç ve iğrenme orada benim korkularımdır. Kültürüme doğru atılan ilk adımdır.” (Kristeva, 2004, s. 15). Bu imgesel süreçte çocuk anneyi zillet konumuna koyarak gerçekleşir. Alıntıda yer alan korkular kelimesi çocuğun bırakmak zorunda olduğu objet petit a'dır. Bu ilk bastırma ile zillet ortaya çıkar.

Kristeva, abject'leştirmenin (zillet) altında baskının ve ayrımcılığın olduğundan bahseder. Abject'i, cinsiyet ayrımcılığı aracılığıyla bir ötekileştirme kavramı olarak belirtir. Pre-oidipal dönemdeki çocuğun anneden kendisini ayırması gerektiğindeki

oluşan ve deneyimlenen iğrenme, korku abjection'ı (iğrenmeyi ve tiksinnmeyi) oluşturur. Babanın hukukuna geçişteki süreçte çocuk, annenin bedenini reddetme durumundadır. Bu reddetme sürecinde çocuk, anne bedenini abject'leştirerek anneyi ve böylelikle de kadını ötekileştirir. Yüzyıllardır süren bu özne olma sürecindeki anaerkil hukuktan babaerkil hukuka geçiş kadına olan baskının temel nedeni olarak görülmektedir.

“Bu iki yapı, özne üzerindeki varlığını hissettiren tehdidi -yasaklayan, ayıran, (anne-oğul arasındaki?) ilişkiyi engelleyen- baba tarafına yöneltecektir. Bu hipotez, (anne-çocuk arasındaki) düşsel bir güzelliğe sahip olan karşılıklı ilişkinin -baba bu ilişkiyi engellediğinde- bilahare ensestten duyulan tiksintiye dönüştüğünü ima eder. Bu tür teskin edici karşılıklı ilişki fikri, Freud ilkel sürüden medenileşmiş topluma geçiş hipotezini, yani oğulların “anne sevgisi”yle ve/veya “eşcinsel duyguların ve pratiklerin” (s.165) yardımıyla annelerinden ve kız kardeşlerinden vazgeçecekleri ve önce anaerkil, ardından babaerkil bir hukuk topluluğu kuracakları bir geçiş hipotezini formüleştirdiğinde ortaya çıkar.” (Kristeva, 2004, s. 80-81).

Bu süreçte erkek, kadını haz nesnesine indirgeyerek öznenen nesne durumuna dönüştürmektedir. Üçüncü bölümde göreceğimiz sanatçı Kiki Smith, kadının nesne olma durumunu Mother, 1991 (Anne, 1991) (görsel 50) eseriyle net bir şekilde tarif etmiştir. Annenin ve böylelikle kadının ötekileştirilmesine en iyi örnek olabilecek şey Erinyesler ve Eumenidler'in tragedyasıdır.

Üç perdeden oluşan bu tragedya Agamemon, Klytaimestra ve oğulları Orestes arasındaki geçen davayı anlatıyor. Birinci bölüm Agamemon'un Artemis'in kutsal geyiğini av sırasında yanlışlıkla öldürmesiyle başlar. Buna sinirlenen Artemis'i yatıştırmak isteyen Agamemon kendi kızını geyiğin karşılığı niyetinde kurban olarak sunar ve böylelikle de Artemis'in gazabından kurtulmuş olur. Buna sinirlenen karısı Klytaimesrta kızını kurban ettiği için kocası Agamemon'u hiç düşünmeden öldürür. Bunu gören ve sinirlenen oğlu Orestes annesine kinlenerek babasının hıncını alarak annesini

öldürür. Agamemon'dan halk ne kadar nefret etse de Klytaimesrta suçlu bulunur. Annenin tek destekçileri kan bağı savunucuları olan öç perileri Erinyesler olur. Erinyesler, ölümlerin gelecekte gelip yaşayanları rahatsız edeceğine inandığı için ölümlerle çalışıp ölümlerin yaşayanlarla olan ilişkisini düzelterek musallat olmasını engellemekle görevlendirilmişlerdir. Sonuç olarak Klytaimesrta kanının yerde kalmamasını isteyerek adalet talebinde bulunur ve böylelikle Erinyesler Klytaimesrta'nın savunucusu olurlar. İkinci perde annenin hakkını savunan Erinyesler ve babanın hukukunu savunan Apollon arasında geçen davayı anlatmaktadır. Erinyesler ana soylu kandaşlığı savunurken Apollon için kan bağından çok evlilik önemlidir. Bu yüzden de Klytaimesrta'yı haksız, oğlunu haklı çıkarmaya çalışır. Bunu yaparken de anneyi aşağılayarak kadının çocuğa hayat vermediğini, bunu babanın yaptığını savunur. Annenin sadece bir taşıyıcılık görevi üstlendiğini söyler. Buna örnek olarak Zeus'un Athena'yı kafasından doğurduğunu, ana rahmine ihtiyaç bile duymadığını dile getirir. Bu iki farklı adalet sisteminden sonuç çıkmaz ve bir jüri mahkemesi kurulma kararı alınır. Orestes'in sonucuna jüri karar verecektir. Fakat sonuç yine eşit çıkar ve Apollon ölümlülerin zaten böyle bir karar alamayacaklarını artık Zeus'un müdahale etmesi gerektiğini söyleyerek Zeus'a danışır ve haliyle Zeus Orestes'i suçsuz ilan eder. Verilen bu karar erkeklerin ilk zaferi, kadınların ise ilk yenilgisidir. O döneme kadar kadın erkek arasında bir münakaşa hiç yaşanmamışken ilk defa kadınlar topluluk tarafından dışlanmışlardır. Üçüncü perde mahkemenin sonucuna sinirlenen Erinyesler'in dünyayı terk etmesini anlatmaktadır. Buna çok sinirlenen Erinyesler toprağın suyunu, bereketini kurutup yerin altına girerler.

Athena arkalarından giderek onları geri getirmek için uğraşır, çünkü bereketsiz olan dünya işlevsiz hale gelmeye başlamıştır. Athena vaatlerde bulunarak sonunda ikna eder ve hukuk düzeninde onlara yeni bir ad ve görünüm ile yeni kimlik kazandırır. Athena'nın bu kadar ısrarcı olmasının sebebi halkın yavaş yavaş sözden çıkmaya başlamış olması ve bundan dolayı kurulan düzenin sarsılmasıdır. Halkın dostluk ve zeka ile yönetilemeyeceğinin, şiddet ve korkuya ihtiyaç duyduğunun farkına varılmıştır. Tabii bu korku ve şiddeti sağlayan Erinyesler bu sefer sansürlenmiştir. Dünya'ya döndüklerinde adları değiştirilmiş ve Eumenidler olarak dönüşmüştür. Çünkü önceki halleri ölümlerle ilgilendikleri için pis, korkunç olarak tasvir edilmiştir. Böylece dünyaya geri dönen

Erinysler yani yeni adlarıyla Eumenidler korku ve şiddetin metaforu olarak dünyayı düzene sokmaya devam etmişlerdir. (Kalaycı, 2015). Burada sonuçlanan tragedyadaki zillet (abject) olanlar Erinysler'dir. Dönüşmeden önceki halleridir. Aynı zamanda da ölümlerden sorumlu oldukları için atık, işlevsiz bir nesneyle uğraşan Erinysler de atık ve aşağılık olarak düşünülmüşlerdir. Tragedyanın ortasında kadının ilk dışlanmasıyla kadının ötekileştirilmesine ve babanın hukukunun da başlangıcına tanık oluruz. Bir diğer ve en önemli nokta ise Erinysler'in Eumenidler'e dönüştürülmesidir. Burada bariz bir özne ve beden üstündeki otoriteye tanık oluruz. Bedenin bir baskı altında olması, doğumumuzla beraber öznenin toplumsal ve kültürel temellere göre eğitilmesi, bedenin yerinden edilmesi, atıkların örtbas edilmesi ve bedenimizin bize ait olmaması, Erinysler'in Eumenidler'e dönüşmesiyle örtüşmektedir. Zillet kavramı tragedyanın üç perdesinde de varlığını göstermektedir. İlk olarak ham iğrencin nesnesi olarak Erinysler'in kendisi, ikincisi dışlama ve ötekileştirme ile kadının yok sayılması ve son olarak da Erinysler'in değiştirilerek bedenin ve öznenin başkaları tarafından kurularak zillet'in üstü örtülerek gerçek olanın dışında bir dünyaya tanık oluruz.

Simgesel düzende artık kurulmuş olan özne tamamen normlara bağlı yaşamaktadır. Bu yüzden de zillet en başından yasak olarak öğretilmiştir. Aynı Lacan'ın gerçek kavramı gibi evreni de zillet tehdit etmektedir. Bu tragedyada bir batı mitolojisindeki kadının ve iğrencin nasıl aynı yörünge içinde olduğunu göstermektedir. Fakat bu sadece batı toplumunda var olan bir şey değildir. Zillet (abject) insanın varoluşuyla bağlantılıdır. Her kültür kendine göre bu kavramı sentezlemiştir. Fakat genel çatı her zaman aynıdır. Kadın hep zelil (zillet) konumdadır. Bir de bu kavramı doğu tarafından işlenmiş olan hikâye üzerinden inceleyelim.

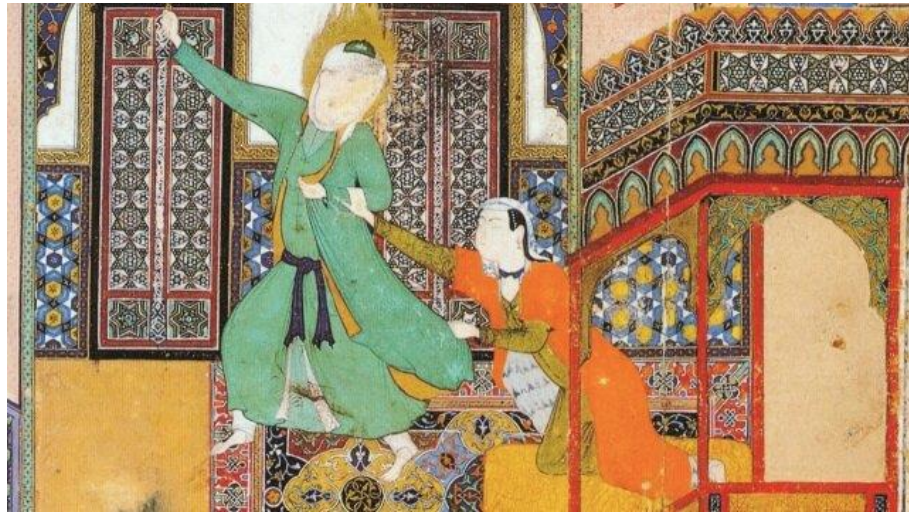
Doğuda abject yani zillet, islami dinin yasak kapsamında almış olduğu her eylem insanı azaba, zillet'e, zelile sürükler. Bu yasağın içinde aşk da vardır. Bu aşk ilahi aşktan başka bir aşktır. X kişinin aşık olup iffetini zapt edememesi ve arzuya yenilmesi kişiyi zelil yapar. Bu duruma en doğru örnek olabilecek şey Mevlana'nın aşkıdan şımarması ve bu şımarıklığında farkında olmasıdır. "Ey, aşıklar, ey aşıklar! ben kepaze bir aşığım." (Sayın, 2013, s. 218).

Zeynep Sayın, “Doğu’da ve Batı’da haysiyet ve zillet” başlıklı makalesinde İslam dünyasında aşıkların en kepazesinin ve en zelilinin tabii ki Mevlana olmadığını Yusuf ile Züleyha hikâyesindeki Züleyha karakterinin olduğunu söyler. Batı’daki annenin dışlanması ve bununla birlikte kadının da dışlanmasına şahit oluyorsak Doğu’daki kadının da aslında aynı şekilde yok sayıldığını görüyoruz. Bu durum zillet(abject) kavramının en önemli noktasından bir tanesidir.

Batı ve Doğu’daki zillet kavramının birleştiği nokta kadının zaten baştan beri zelil olmasıdır. “Elbette kadınlar erkeklerden zelildir,” (Sayın, 2013, s. 219). Hikâye, Züleyha’nın Yusuf’a aşık olup arzusuna yenik düşmesi ile nasıl yollardan geçtiğini anlatır. Züleyha Yusuf’a deli divane aşık olur ve bu aşk ile arzusuna yenik düşerek Yusuf’u da kendisine çekmeye çalışır. Fakat Yusuf’un gözü Züleyha’yı görmez onun aşkı ilahidir. Yalnızca Allah’adır. Yusuf’a göre dünyevi sevgi karşı tarafa geçmek içindir, kalmak için değil. Fakat Züleyha pes etmez ve dadısı ile Yusuf’a bir tuzak kurarlar. Evin duvarlarına Yusuf ile kendisinin yatakta olduğu minyatürleri asarak Yusuf’u arzusuna yenik düşürmeye çalışır. Burada Züleyha’nın çıplak ve erotik halini Yusuf’a göstermek istemesi zaten zelil bir durumken üstüne üstlük hazzını duvarlara asarak zillet’ini nesnelleştirmiştir. “Aşktan yüreğinin zarı delinmiş, tam bir çılgınlığa dönüşmüştür.” (Sayın, 2013, s. 211). Züleyha şehvetten çıldırmış bir şekilde bir odaya kendisini ve Yusuf’u kilitler ve onunla sevişmesi için Yusuf’a yalvarır. “İğrençlik sapkınlığa benzetilir. Hissettiğim iğrençlik duygusu, üstben’de demir atmıştır. İğrenç sapkındır, çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır; onları daha iyi yadsımak için kendi hizmetine koşar ve kullanır.” (Kristeva, 2004, s. 28). Yusuf burada Züleyha’nın aşktan iffet perdesini indirdiğini hatta parçalandığını fark eder. Onun güzelliğini koruyan saf temiz kalmasını sağlayan ve Allah’ın utangaçlığını temsil eden bu ‘hicap perdesi’ zillet’liği yüzünden Züleyha’da artık yoktur. Çünkü bu hicap perdesi tanrıya bir hürmettir. Tanrı’nın yarattığı bedenin hem soyut hem soyut bir şekilde koruyacağını kanıtıdır. “Kalple karnı birbirinden ayıran zara da *hicap* denir. Aynı nedenle *hicap* hürmettir; *ihitcab*, tanrısal arzuyu yerine getirmektir. Görünen ile görünmeyen arasındaki sınırı belirleyen çizgidir hicap; kadınların örtünmesi bu tanrısal güzelliğin hicabına

öykünmektir.” (Sayın, 2013, s. 199). Kadınların örtünmesindeki bu hicap somut bir perdeyken ruhu da koruyan soyut bir perde vardır. İçinde iffeti ve zillet’i barındırır. Bu soyut perde Yusuf’un da dediği üzere Züleyha’da artık yoktur. Bu hicap perdesi Lacan’ın bakış diyagramıyla fazlasıyla bağlantılıdır. Bu diyagrama daha sonraki bölümlerde değinilecektir. Züleyha bu arzu dolu aşkından yavaş yavaş çökmüş, zayıflamış, yaşlanmış ve sonunda kör olmuştur. Çirkinleşmiş, iğrençleşmiş ve içindeki zelil hali yüzüne vurmuştur. Yıllar sonra Yusuf hala tanrısal aşkından dolayı genç, güzel ve güçlü kalmıştır. Ansızın Yusuf ile Züleyha yolda karşılaşır fakat Yusuf Züleyha’yı tanıyamamıştır. Hatasını anlayan Züleyha Yusuf’a; “Sabır ve takva seni aziz yaptı, yüceltti. Hırs ve şehvetim de beni zelil düşkün biri haline getirdi.” der. (Sayın, 2013, s. 231).

Kadının bu sözlerine ve göz yaşlarına üzülen Yusuf tanrıdan hürmet ister ve Züleyha’nın ders aldığını anlar. Gözleri aniden açılan ve tekrar güzelleşen Züleyha artık gerçek aşkı anlamış, aşkını tanrıda bulmuştur. Sonunda Yusuf’la evlenirler ama artık aşkı Yusuf’a değil, onu yaratan Tanrıyadır.



Görsel 6- Züleyha’nın Yusuf’un gömleğini parçaladığı sahne

Zillet'in tasviri Doğu tarafında da kadın olarak aktarılmıştır. Bu evrende asla Lacan'ın tabiriyle gerçek'teki duygular gösterilemez. Bunların hepsi dünya için fazladır. Saklanması, gizlenmesi, gerekir ama aynı zamanda da ulaşılacağına vaadi de verilmektedir. Hikâyede Yusuf da aslında Züleyha'yı ister ama erkek olarak kadından daha sabırlı ve kendine hakim olarak tasvir edilmiştir. Zillet'liğe asla yer vermemiştir. Hikâyede kendisini tutabilme kabiliyetine sahiptir. Züleyha gibi arzusuna yenik düşmez. Burada Züleyha için Yusuf bir objet etit a konumundan farksızdır. Simgesel düzene tabii olamayacak kadar arzusuna, objet petit a'sına kapılan Züleyha tüm çıplaklığıyla kendisinin zillet halini ortaya çıkarmıştır. Ve bundan dolayı cezalandırılmış, çirkinleştirilmiş, kör edilmiştir. Böylece artık simgesel düzene de ait değildir.

Hem Erinyesler'in hikâyesinde hem de Yusuf ile Züleyha'nın hikâyesinde görüldüğü üzere zillet (abject) ilk olarak kadını ötekileştirerek ortaya çıkar. Zillet ne özne ne de nesne ama aynı zamanda hem özne hem de nesne olandır.

Kristeva bu durumu şu şekilde örnekler; anneden ayrılarak özne olmadan önceki hal ve ölümden sonraki nesneye dönüşmeden önceki hal yani ceset. Ölümden sonraki hal de fallusun kaybedildiği dönem olarak tanımlanabilir. “Bulantı, gözleri karartan baş dönmesiyle beni sütün kaymağı karşısında iki büklüm geriye iter ve onu bana sunan anneden ve babadan beni ayırır. “Ben” onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istemem, “Ben” onun hakkında bir şey bilmeyi reddederim, “Ben” onu özümsemem, “Ben” onu dışarı atarım.” (Kristeva, 2004, s. 15). İğrenme iç güdüsü ve bu dışarı atma isteği simgesel düzende bir özne inşasını oluşturur. İğrenmenin ilk evresi burada başlamış olur. Çocuğun anneden kopmasıyla. Bu durumda çocuğun anneyi zillet'leştirdiğini görmüş oluruz. Ondan kopabilmesi için hem kendinden hem de annesinden iğrenmesi gerekmektedir. Buradaki baba süjesi ise dokunulamayan bir alandır. Kurallarla düzeni sağlayan ve simgesel dönemin başında olandır. Kristeva, abject kavramına ihtiyaç duyduğumuzu söyler. Abject, dışladığımız, istemediğimiz ama zorunlu bir şekilde ona karşı bir çekim hissettiğimiz bir şeydir. Topluma, kurallara zarar veren hayata dair gerçek şeyleri gösteren ve simgesel düzendeki oluşturduğu benliği kıran şey olarak tanımlayabiliriz aynı Lacan'ın gerçek kavramı gibi. Kristeva'nın George Bataille'ın informe kavramından ilham almasının sebebi de informe'un dili yok eden, sistemi olan

anlamları bozan, tanımların hepsini yok sayan bir kavram olmasından dolayıdır. Bu tanımlar Bataille’a göre insanı sınırlar. Bu sınırlardan çıkmamız gerektiğini öneren Bataille; iç deneye ulaşabilmenin yolu sınırları ihlal etmektir, der. “Sınır ihlali tabuyu reddetmez, onu aşar ve tamamlar.” (Foster, 2017, s. 22). Çünkü simgesel düzendeki özne gerçek özne değildir. Dil gibi yapılanmış, kurulmuş ve genel bir hakimiyet altında varlığını sürdürür. Bedeniyle ve öznesiyle iktidara aittir.

“İnsanın olabirinin ucuna yaptığı yolculuğu deney olarak adlandırıyorum. Bu yolculuğu herkes yapamaz, ama yaparsa, bu yolculuk, olabirini sınırlayan şimdiki değerlerin, otoritelerin yadsınmasını öngörür. Diğer değerlerin, diğer otoritelerin yadsınması olgusundan, gerçek varlığa sahip deneyin kendisi kesin olarak değer ve otorite olur.” (Bataille, 2018, s. 29).

Bu üç kavram, zillet, gerçek ve informe birbirleriyle denkleşmesinin sebebi hepsinin sistemi tehdit ediyor olmasıdır. İnsan bu formsuzluklar, iğrençlikler ve gerçekler dışında var olamaz. Bunlar insanı bütün yapan şeylerdir. Birinci bölümde teorik olarak işlenmiş olan tüm bu kavramlar sanat dünyasında birçok kez konu edilmiştir. 90’lı yıllarda Amerika’da sanatçılar arasında sansasyon yaratan zillet kavramı, toplumu ve izleyiciyi yeni bir şeyle karşılaştırarak sanatın estetik bakış açısının değişmesine yol açmıştır. İkinci bölümde zillet kavramı sanat eserlerinden örneklenerek kavramın nesnelleşmiş haline değinilecektir.



2.BÖLÜM

SANATTA ZİLLET'İN ETKİSİ

2.BÖLÜM

SANATTA ZİLLET'İN ETKİSİ

Postmodernizmin getirisiyle sanat, pratiğinin içine kavramları da almaya başlamıştır. 80'lerde ve 90'larda sansasyon yapmış kavramlardan biri olan zillet her sanatçının ilgilenmesi gerektiği bir kavrama dönüşmüştür. Bu bölümde psikanalitik olarak incelenmiş olan zillet kavramının plastik sanatlardaki tasviri üzerinden ilerleyerek zillet'in nesnel haline değinilecektir.

2.1 Kandinsky'nin Söylemiyle; Çağının Çocuğu: Sanat

Sanat en genel anlamıyla yaratıcılığın ve özgünlüğün ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Yüzyıllar boyunca gözün, dilin, kulağın sevdiği aynı zamanda tarihinin de anlatıcısı olan sanat, anlamını her defasında yenileyen ve Kandinsky'nin tabiriyle çağının çocuğu olan bir kavramdır. Sürekli olarak dinamik bir yapıda olan bu kavram her çağın kendi diline göre harmanlanarak form bulmaktadır. Önceki bölümde de alıntılanmış olduğumuz Bataille'in "Sınır ihlali tabuyu reddetmez onu aşar ve tamamlar" (FOSTER, 2017). cümlesi Kandinsky'nin "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabındaki sanatın ruhuyla bağlantılıdır. Kitap, aslında tinin yani özümüzün, ruhumuzun olması, sanatın ve sanatçının da varlığının var olmasına denk geldiğinden bahseder. Aynı şekilde Bataille'in cümlesindeki "aşma" ve "tamamlama" da sanatın değindiği önemli bir noktadır. Kandinsky, geçmişte kaldığımız sürece o anın problematiğini veremeyeceğimizi ve geçmişi yapmakla sadece ölü bir sanatı canlandıracağımızı söyler. Her sanat eserinin çağımızın çocuğu olduğunu ve anda olmamızla sanata tinsellik kazandırabileceğimizden bahseder. Bu da bir aşma ve tamamlama durumudur.

20.yy'ın başlarında teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan yenilikler, savaşın ortaya çıkardığı yıkım ve trajediler sanat dünyasını fazlasıyla etkilemiş ve yeni estetik arayışına yol açmıştır. Burjuvanın gücünü yitirmesi, imparatorlukların yıkılması, din ve kilise inancının kaybı ile sanatçılar gelenekselden çıkabilme fırsatı bularak yeni ve farklı tarz arayışına başlamışlardır. Sanatın işlevselliği veya toplumsal yönü eleştirilmiş ve modern sanat anlayışının egemen olduğu bir ortam kurulmuştur. Aslında romantizm akımı ile başlayan modern sanat devamında izlenimcilik, kübizm, fovizm, ekspresyonizm, fütürizm, Dadaizm, konstrüktivizm ve sürrealizm gibi sanat akımlarıyla genişlemiş ve büyümüştür. Sanatsal estetiği sorgulatan, sanatın öğretilmiş olan formüllerini bozan modernizm ile birlikte sanat büyük bir değişime uğramıştır.



Görsel 7- Marcel Duchamp, Fountain, 1917

İkinci Dünya savaşından sonra gerçeklik biraz daha sorgulanmaya başlanmış ve sanatçılar daha avangart bir tavırla eleştirel bir forma bürünmüştür. Modernizmin aksine daha irrasyonel bir bakış açısıyla ilerleyeme başlayan sanatçılar postmodernist bir sürecin içine girmişlerdir. Postmodernizm'in getirisiyle özgürleşen sanatçı artık kendini ifade etme konusunda sonsuz seçeneğe sahiptir. Sanatçılar sanatsal nesnenin öneminden ve onun özgünlüğünden çok toplumsal anlamlara dokunarak cinsiyet ayrımcılığı, ırksal ayrımcılık, popüler kültür ve medya gibi konularla üretimlerine yeni bir yön vermişlerdir. Sanata karşı olan bu yeni duruş ilerici bir harekettir. Postmodern sanat dünyasının içeriği ve anlamı net olmamasına rağmen en radikal olduğu nokta ilericiliktir. Değişim ve gelişimle estetik ne kadar bozguna uğratıldığına dair söylenenler olsa da öğretilmiş, bastırılmış kalıplardan çıkmak isteyen sanatçılar ileriye doğru giden bu bilinmezlikten keyif almışlardır. Günümüzde hala postmodernizm teriminin anlamı netleşmemişken Charles Jencks, "Postmodernizm Nedir?" adlı kitabında aslında tam da bu bilinmezliğe işaret ederek güzel bir noktaya değinmiştir. "modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır." (Antmen, 2018, s. 275). Teknolojik gelişmelerin daha da arttığı ve medyanın oluşması, ABD egemenliğinde şekillenen dünya düzeni ve ekonominin küreselleşmesi ile sanatçılar tek bir üslupla kendilerini ifade etmekte zorlanmışlardır. Sanatçıların hepsi disiplinler arası bir üslupla ilerleyerek yeniyi arayarak ve sürekli sorgulayarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Bu durumda haliyle sanatın içine teori de dahil olmuştur. Birçok kavramın ters yüz edildiği ve tekrar başka açılarla ele alındığı bu postmodern süreç, kavramın sabitliğini ve özgünlüğünün derinliğinin tartışılmasına neden olmuştur. Kavramın sabit olamayacağının çünkü postmodern sürecin ana ruhuna uymadığını Jacques Lacan'ın şu sözleriyle açıklayabiliriz;

"Eğer bir gösterenin anlamı "sabit" olsaydı, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki değişmeyen tek bir anlam yaratırdı. Ancak böyle bir ilişki yoktur, bu nedenle gösterenler zincirinde sürekli bir kayma akış ve dolaşım vardır. Gösterenler devamlı olarak diğer gösterenlerle olan ilişkilerinde kendilerini var ederler, sürekli, sabit olmayan akışkan ilişki söz konusudur." (Rigel, Batuş, Yücedoğan, Çoban, 2005:280) (Güray, 2017 , s. 396).

İşte bu durum da portmodernizm ruhuna uygun bir durumdur. Diğer türlü kendi içinde olan ve kimseye değmeyen kavram eleştiriye ve değişime kapalı olacaktır. Fakat postmodern eserlerin çoğu bir eleştiri durumudur.

Sanatçıların amacı artık özgün olanı yaratmak, üretmek değil, iktidarı eleştirmektir. Çoğu porstmodern kuramcılarının da dediği gibi;

“İktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” çalışır.” (Antmen, 2018, s. 277).



Görsel 8- Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991

Örneğin Levine'nin görsel 8'de olan eseri Duchamp'ın bir kopyasıdır. Duchamp Fountain adlı eseriyle sanatçı olmanın ne demek olduğunu izleyiciye sorgulatarak pisuarı ters çevirip sadece kendi ismiyle yılın tarihini yazmıştır.

Duchamp'a göre Fountain aslında sanatçının nesneye biçtiği fikri savunarak, sanat nesnesinin değil, sanatçının fikrinin asıl önemli bir etken olduğunu söylemektedir. Levine'da burada aynı Duchamp gibi eserin özgünlüğünü, sanatın ne anlama geldiğini eleştirel bir dille pastiş yaparak izleyiciyi sorgulatmıştır. Duchamp 1917'de, sanatın anlamının daha yeni yeni sarsıldığı dönemde bu işi yaparak sanat nesnesini eleştirmiş, Levine'da 1991 yılında, her şeyin neredeyse ulaşılabilir bir noktada olduğu dönemde neye sanat denileceğine parmak basmıştır.

2.2 Zillet'in Barmağı: Beden / Performans Sanatı

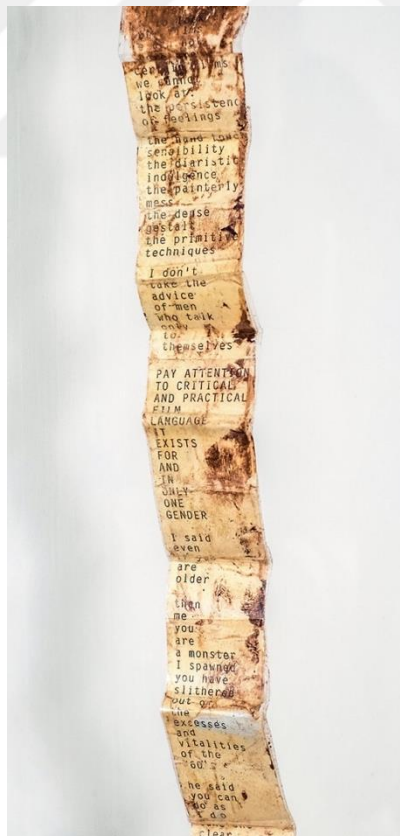
1960'lardan sonra postmodern dünyanın getirmiş olduğu eleştirel bakış ile sanat gittikçe gerçek olana ve travmatik olana yönelmeye başlamıştır. Beden kavramı ters yüz edilerek özellikle 60'lı yıllarda kadın sanatçıların varlıklarının artmasıyla tekrardan sanatın konusu haline gelmiştir. Yüzyıllardır erkek egemen sanat camiasında işlenen ve metalaştırılmış kadınlar, toplumun kadına karşı olan ayrımcılığı kadınların kendi bedenlerine yabancılaşmalarına sebep olmuştur.

“Sürekli olarak başkalarının bakışı altında olmaları nedeniyle, zincirlenmiş oldukları gerçek bedenle, yaklaşmak için bitmek bilmeyen bir çaba harcadıkları ideal beden arasındaki uçurumu durmadan deneyimlemeye mahkumdurlar. Kendilerini oluşturmak için başkasının bakışına ihtiyaç duydukları için, kendi pratiklerinde sürekli olarak bedensel görünümlerine, bedenlerini taşıma ve sunum biçimlerine ne kadar paha biçileceğini sezme çabasıyla yönlendirilirler (buradan da kendini kötüleme ve toplumsal yargının bedensel rahatsızlık veya utanma şeklinde bedenleştirilmesine yönelik az ya da çok belirgin bir eğilim doğar).” (Bourdieu, 2018, s. 88).

Yüzyıllardır ötekileştirilen kadın yeni düzende yeni şeylere açık bir dünyada bile hala ötekileştirilmektedirler. Medyanın gücüyle, reklamlarla, yeni güzelleştirici ürünlerle, giyim kuşamla hala bakış altında yön verdirilmeye çalışılan kadın bedeni, kadın sanatçılar tarafından sanat camiasında eleştirilmeye başlanmıştır. Buradaki yabancılaşma ve ötekileştirme abject kavramının kullanılmasına vesile olmuştur. Öteki olan kadın, trajik olan bedenini kullanarak bedenin içerisini ve dışarısını sanatın içine dahil eder. Bakış altında olan kadın ürettiği işlerle bu sefer bakışı tehdit eder. Buna en iyi örnek olabilecek eserlerden biri Carolle Sheemann'nın “Interior Scroll” adlı performans yerleştirmesidir.



Görsel 9- Carolee Scheemann, Interior Scroll, 1975



Görsel 10- Carolee Scheemann, Interior Scroll, 1975

Sanatçı bir masanın üstünde fırça darbeleriyle bedenini boyayarak başlar ve Cezanne’ın ‘O Çok Başarılı Bir Ressam’ kitabını okuyarak devam eder. Daha sonra kitabı bırakarak vajinasından kağıt çıkarmaya başlar, kağıtta erkek bir film yapımcısının kadın filmini eleştirmesinin üzerine bir metin yer alır. Performans, erkeğin kadın bedenini tarif etmesine karşı bir eleştiri barındırır. İzleyici, masanın üstünde duran sanatçının vajinasından çıkardığı metin ile kadınının işeme, doğurma, boşalma gibi bir anına tanıklık eder. Aslında bu durumun gizli saklı olması gerekirken vajinanın ulu ortada olması ve aynı zamanda içinden bir şey çıkarttırılıyor olması zillet bir duruma yol açar. Sanatçı burada gizlenmesi gereken şeyi ortaya çıkarmış ve masanın üstünde durarak zillet’i yani bedenini kendisini ve atığını yüceltmıştır. “Genellikle tümü bedensel uzamı kesen-oluşturan işaret yerleri olan bedendeki deliklerle bağlantılı olarak kirleten nesneler, şematik olarak iki tiptedir: dışkısal-akıntısız nesneler ve aybaşı kanıyla bağlantılı nesneler. Örneğin bedenin sınırlarıyla bağlantılı olmalarına rağmen ne göz yaşı ne de sperm kirlilik değeri taşır.” (Kristeva, 2004, s. 92).

Kadın bedenini eril bakışın var etmesine karşı olan eserlerden örnek verilecek olursa ORLAN’ın estetik operasyon performansları medya, kadın, güzellik gibi kavramları yerle bir ederek şiddetli bir bakış açısı yaratmaktadır. Zillet olanı ham haliyle sanat nesnesine dönüştüren ORLAN bazen abject olan atık nesneyi de dönüştürerek trans bir bakış kazandırıyor. Medyanın yeni gücüyle ve teknolojinin hızlı gelişimiyle kadın daha güzel olması için her şey planlanır ve programlanır. Örneğin sarkmayan bir yüz, kırmızı sert elmacık kemiği, kırışmayan deri vs. bu gibi yenilikler toplumda bedeni yeniden sınırlar ve birey de daha çok ilgi ve alaka için bakışa kendini tekrardan yapabilme potansiyelini gösterir. ORLAN, canlı yaptığı bu performanslarla yüzü, bedeni bakışın istediği hale değil tam tersine bozuma uğratar. Sanatçının amacı bedende egemen güce sahip olan bu dili eleştirmektir.

“Estetik cerrahi beden ya da yüz üzerindeki fiziksel bir özelliğin sıradan başkalaşması değildir; öncelikle hayal dünyasında gerçekleşir ve bireyin dünyayla ilişkisinde etkili olur. Birey pek sevmediği eski bedeninden ayrılarak yeni bir doğum, yeni bir medeni hal elde etmeyi umar (Le Breton, 1992). Estetik cerrahi, varlığın insan eliyle yaratılmış hali ve teşhir edilen kimliğin taşıyıcısı olarak bedenin toplumsal kabulünün çarpıcı bir örneğini sunmaktadır.” (Breton, 2016, s. 28).



Görsel 11- ORLAN, 5. Estetik Operasyonu, 1991



Görsel 12- ORLAN, 5. Estetik Operasyonu, 1991

Bedenin ham halini kullanan sanatçılar abject olanın derinine inip onunla yaşama sürecini deneyimlemektedirler. Sanatçılar, dışlanmış olan bedenin kendisini ve içerisini toplumun oluşturduğu tabuya rağmen var etmişlerdir. Birinci bölümde Psikanalizde zillet'in ilk ortaya çıkışının anneyi iğrenç nesne konumuna koyarak, ötekileştirerek başladığından söz edilmişti. Kristeva zillet'leştirmenin altında baskının ve ayrımcılığın olduğundan bahseder. Zillet'in cinsiyet ayrımcılığı aracılığıyla bir ötekileştirme kavramı olarak belirtir. Pre-oidipal dönemdeki çocuğun anneden kendisini ayırması gerektiğindeki oluşan ve deneyimlenen iğrenme, korku abjection'u oluşturur. Babanın hukukuna geçişteki süreçte çocuk, annenin bedenini reddetme durumundadır. Bu reddetme sürecindeki çocuk anne bedenini zillet'leştirerek anneyi ve böylelikle de kadını ötekileştirir. Yüzyıllardır süren bu özne olma sürecindeki anaerkil hukuktan babaerkil hukuka geçiş kadına olan bu baskının temel nedeni olarak görülmektedir.

“Bu iki yapı, özne üzerinde varlığını hissettiren tehdidi -yasaklayan, ayıran, (anne-oğul arasındaki?) ilişkiyi engelleyen- baba tarafına yöneltecektir. Bu hipotez, (anne-çocuk arasındaki) düşsel bir güzelliğe sahip olan karşılıklı ilişkinin -baba bu ilişkiyi engellediğinden- bilahare ensestten duyulan tiksintiye dönüştüğünü ima eder. Bu tür teskin edici karşılıklı ilişki fikri, Freud ilkel sürüden medenileşmiş topluma geçiş hipotezini, yani oğulların “anne sevgisi” yle ve/veya “eşcinsel duyguların ve pratiklerin” (s. 165) yardımıyla annelerinden ve kız kardeşlerinden vazgeçecekleri ve önce anaerkil, ardından babaerkil bir hukuk topluluğu kuracakları bir geçiş hipotezini formüleştirdiğinde ortaya çıkar.” (Kristeva, 2004, s. 80-81).

Bu süreçte erkek kadını haz nesnesine indirgeyerek öznenen nesne durumuna dönüştürmektedir. Aynı Türk sanatçı CANAN’ın “Çeşme” adlı video performans işinde eleştirdiği fikir gibi. Sanatçı, çocuğunu emzirdiği dönemde hissettiği nesnel duyguyu bir röportajında şu cümleleriyle açıklamıştır;

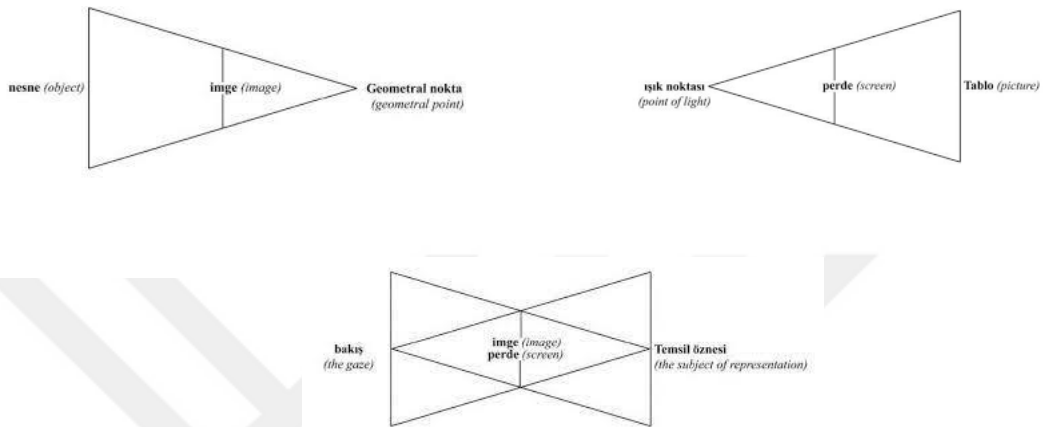
““Çeşme”, doğum sonrası gerçekleştirdiğim, yaşamın kaynağı olarak kadın bedenini işaret ettiğim bir video çalışması. O dönemler bebeğimi emzirirken gerçekten de kendimi bir çeşme gibi hissediyordum. Doğurganlığa tanıklık ettiğim bu süreç işime de yansdı. Ama tabii Batılı eril sanata da bir gönderme var. Sanat tarihinde üretilmiş birçok aynı adlı iş, bu anlamda eril bir bakış açısı ile üretilirken, beden sınırlarına da işaret ediyor. “Çeşme” bu alana feminist bakış açısı ile bir cevap. Sanat tarihindeki kadın, arzu nesnesi ya da kutsal anne imgesi üzerinden tasvir edilir. Mekanik bir görüntüye sahip olan ve sürekli damlayan çeşme görünümündeki meme, kadın bedenini arzu nesnesi olmaktan çıkarıyor. Klişeleşmiş fedakâr anne imgesini de yok etme niyetiyle memeyi, bedenden ayırıp bu imgeyi kırıyorum.” (İnce, 2009).



Görsel 13- Canan Şenol, Çeşme, 2000

60'lardan sonraki bu sanatta oluşan değişim, bakarı tehdit altında bırakmıştır. İzleyici ile sanat nesnesi arasında önceden var olan mesafe yoktur artık. Sanatta var olan o perde yırtılmaya başlamış ve izleyiciyi ehlileştirmek yerine izleyiciye karşı çıkan onu tehdit eden ve nesneyi sorgulatan bir konuma gelmiştir. Birinci bölümdeki abject kavramında da bahsettiğimiz hicap perdesi şimdi bahsedeceğimiz imge perdesiyle benzerlik göstermektedir. Nasıl dinde bedenin korunmasına neden olan bir perde var ise sanatta da bir perde vardır. Bu perde kültürü, dini, devleti yani dili koruyan bir perdedir. Bedende olan hakimiyet aynı şekilde sanatın üzerinde de devam etmektedir.

2.3 Bozulan İmge Perdesi: Bakış Diyagramı



Görsel 14- Jacques Lacan, Bakış Diyagramı

Lacan'nın bakış üzerine olan diyagramı üç şemadan oluşmaktadır. Birinci diyagramda nesne, imge ve geometral noktadan oluşur. İkinci tablo, perde ve ışık noktasından söz ederek sanatla öznenin ve bakanın diyagramına değinmektedir. Üçüncü diyagramda da bu iki diyagramın birleşmesiyle bakış, imge perdesi ve temsil öznesi oluşmaktadır. Lacan, bu diyagramın var oluşumuzdan beri olduğunu ve toplumsal, kültürel bir şey olduğunu söyler. Öznenin varlığını belirleyen şey bakıştır. Ama bu bakış ve özne arasında bir mesafe olması gerekmektedir. Buradaki bakış öznenin arzuladığı alandır. Hakimiyet altına almak istediği, kavuşmak istediği yerdir. Fakat Lacan bunun tamamıyla mümkün olamayacağını söyler. Özne bakışa yenik düşerse kendisini tamamlayamaz. ““Arzu ile nesnesi arasında sürekli bir mesafe, kapatılamaz bir boşluk olmak zorundadır.” (Zizek, 2004: 19)” (Ümer, 2018, s. 51).

Bu mesafeyi islamiyetin kültürüne göre hicab perdesi belirler. Batıdaki hicab perdesi de Lacan'ın birinci diyagramında olan imge olarak yerini bulur. Bu noktada birinci diyagramda olan imge arzu kaybını örtme görevini alır.

Lacan ikinci diyagramında sanatsal düzlemdeki bakış, özne, (eser, tuval) ve perde arasındaki durumdan bahseder. İlk diyagramdaki özne bu sefer tablo konumundadır. Bakış ışık noktasında imge de perde noktasındadır. Öznenin tablo konumunda oluşu sanatçının kendi öznelliğinden tabloda bulundurduğunu gösterir. Lacan bu durumu şöyle açıklar; ““Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim.” Başka bir deyişle, özne de nesnenin nazarı altındadır, onun ışıklı noktası tarafından “fotoğraflanır”, bir tabloya dönüştürülür.” (Foster, 2017, s. 14). Üçüncü diyagramda ise bu iki diyagramın birleştiğine tanık oluruz. (Görsel 14) İki koni üst üste binerek nesne, ışık noktasında denk gelecek şekilde bakışı oluşturur, özne (geometral nokta), tablo noktasına denk gelerek temsil öznesini oluşturmuştur, imge de perde ile aynı doğrultuya gelerek imge perdesini oluşturmaktadır.

Bu imge perdesi, bakışı ehlileştirmek için vardır. Aynı Doğu kültüründeki hicab perdesinin görevi gibi bakış tarafından özne korunma altına alınır. “Görsel kültürün kodları gibi sanat tarihinin uzlaşımlarını da kapsayan bu perde, dünyanın bakışını bizim için dolaylımlar ve bunu yapmakla bizi ondan korur, “nabız gibi atan, göz kamaştırıcı ve yüzeye yayılıcı” olan bakışı kısıktırak yakalar ve görüntülerde ehlileştirir.” (Foster, 2017, s. 15).

Aynı zamanda öznenin de bakış tarafından korunma ihtiyacını gidermektedir. Lacan, bu perdenin insan için gerekli bir şey olduğunu söyler. Hayvanlar her şekilde dünyanın bakışına yakalanırlar fakat insanın simgesel düzende varlığını sürdürebilmesi için özne ve gerçek arasına geçirdiği bir perdenin olması gerekmektedir. Çünkü, insanın perdeyi yırtabilme imkânı vardır. Hayvanın ise perdeyle işi bile olmamıştır.

Sanatta da bu perde Foster'ın da söylediği gibi sanatın görsel kültürünü koruma amacı güder. Eski dönem eserlerinde olduğu gibi bu görsel kodlar sürekli olarak korunmaya çalışılmış, bundan dolayı romantizme kadar sanatı din, devlet ve burjuvazi yönetmiştir. Eski dönem eserlere bakıldığında zaman bir imge perdesine zarar verebilecek grotesk imgelerle karşılaşsak bile bu imgeler izleyene korku duygusunu yaşatmak için vardır.

İnsan oğlunun en korktuğu ve baş edemediği tek şey ölümdür. İnsan yaşayan, çalışan, yiyen, içen, her sorunu halledebilen ve arzusuyla sürekli olarak savaş içinde olabilen bir varlıktır. Fakat ölüm kaçınılmazdır. Bu ölüm korkusunu yaratanlar da çoğunlukla dinler olmuştur. Okuduğumuz çoğu din kitabında cehennem korkunç bir yer olarak bahsedilirken cennet ise ölüm isteğini arttırabilecek bir zıtlık oluşturur. Fakat bu iki yerin koşulları vardır. Dünya içindeyken arzuna yenik düşersen asla cennete giremezsin ve cehennem de artık tek gidebileceğın yer olur. Batı kültürü de bu korkuları resimlerle tasvir etmiş ve insanları resimlerle ehlileştirmeyi amaçlamıştır. “Gerek kıyamet edebiyatının gerek çeşitli cehennem yolculuğu anlatılarının etkisiyle, Romanesk manastırlarda, Gotik katedrallerde, minyatürlerde, fresklerde, inançlı kişiye gün be gün günahkârı bekleyen cezaları hatırlatan tasvirlerin sayısı artacaktır.” (Eco, 2009, s. 82).



Görsel 15- Hans Memling, Üç Panolu Mahşer Resmi, 1467-1471

Hans Memling'in yukarıdaki eseri bakışı ehlileştirme görevinde olduğu çok barizdir. Sanatçı cehennemi tüm çıplaklığıyla yansıtmış, insan olmayan ama insana karşı gelebilen hayvansı yaratıklar resmetmiş ve bakışı inanılmaz bir şekilde zapt altına almıştır. Bir diğer cehennemi tüm gazabıyla işleyen ve o dönemin krizlerini ortaya döken sanatçıda Hieronymus Bosch'tur. 16.yy'da ekonomik değişimler, savaşlar dinlerin anlamsızlaşması ve Tanrı'nın artık insanları korumuyor olduğu düşüncesi kiliseye olan inancın kaybedilmesine neden olmuştur.

Bosch'da 'Yeryüzü Zevkleri Bahçesi' eserinde tüm bu olayları parça parça halleriyle yansıtmıştır. Sanatçı, günahkârları sürreal bir gerçeklikle resmetmiş ve hatalarından ötürü gidecekleri cehennemi betimlemiştir. Bosch'un 'Yeryüzü Zevkleri Bahçesi' bir triptiktir. Üç kanatlı bir panodan oluşan eser iki yan dar resim ve ortada kare bir resimden oluşur. Triptik kapandığında ise ortaya başka bir resim daha çıkar. Bu dış kapaktaki resim dünyanın bir betimlemesidir. Eser bir tiyatro edasıyla izleyiciyi karşılar ve dış kapaktaki dünya resmi tiyatro perdesi görevi görür. Triptik açıldığı zaman ise sanatçı dünyanın içindeki tüm gerçekliği göz önüne serer. Sanatçı, insanı tüm çıplaklığını, arzularını, şehvet dolu anlarını resme aktarmıştır. Resimde insan, hayvanlarla iç içe geçmiş birbirlerine karışmıştır. Simgesel düzende olunması gerektiğinin tam tersidir bu resim. Sol panoda gayet sakin ve sonsuz huzurun betimlenişine şahit oluruz. Âdem ile Havva'nın yaratılış hikâyesi işlenmiş ve tatlı, ilginç hayvanlar ve sembollerle izleyici yatıştırılmıştır. Bu huzurlu alan tabii ki cennetin tasviridir.



Görsel 16- Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, Dünya'nın betimlendiği resim, 1503



Görsel 17- Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, 1503

Orta panoya geldiğimizde ise eserin ana temasının temsilini görürüz. Bosch, orta panoda dünyada zevkten gözü dönmüş insanları ve hayvanları birbirine karıştırarak cehennemden bir haber şeklinde tasvir etmiştir. Resmin her tarafında insanlar arzularından sakınmadan, utanmadan yaşamakta ve bir festival havasında yaşamı kutlamaktadırlar. Gölde yüzen kadınların etrafı ata binen erkeklerle çevrilmekte, hayvanlar ve bitkiler de onlarla birlikte fantazmik duygularla hareket etmektedir. Bu festival alanı dünyanın bir tasviridir.

Son panoya gelirsek resimdeki tüm tonların değiştiğini ve festival havasının yerini bir katliam havasına dönüştüğünü görmekteyiz. Orta panodaki şehvetten gözü dönmüş insanlar bu sefer kaçmakta ve bir yerlere saklanmaktadırlar. Ortaya çıkan korkunç yaratıklar arzularına yenik düşmüş herkesi cezalandırmaktadır. Bu son pano (sağ pano) bir cehennem tasviridir.

Orta panoda olan şehvet duygusunun artık olmadığını, onun yerini korkunun ve utancın yer aldığını görürüz. Sanatçı, yaşanan dünyadaki yasaklar çiğnenirse tek yolun cehenneme gitmek olduğunu göstermektedir. Bundan dolayı Gombrich, bu eserin isminin ‘Yeryüzü Zevkleri Bahçesi’ değil de, ‘Tufanın Verdiği Ders’ olmalıydı, der. Bunun sebebi de resmin kapakları kapanmasıyla ortaya çıkan yeni resmin sağ ve sol üst köşesinde; “Çünkü o söyledi ve oldu; o emretti ve sabit durdu” yazmaktadır. Yani Bosch, Tanrı’nın sözlerini önemsemeyenlere resimsel bir incil havasında olan eserle ders vermeye çalışmıştır.



Görşel 18- Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkler Bahçesi, dış kısım, 1503

Batıda ki en bilinen ilk gerçeküstü formlarıyla ve büyüleyici grotesk havasında olan bu eser akla hemen Mehmet Siyah Kalem'in cin, şeytan ve zebani formlarını getirmektedir. Aslında burada doğu kültürünün de aynı konuları işlediğini gözlemliyoruz. Mehmet Siyah Kalem'in eserleri fazlasıyla grotesk unsur içermekte ve izleyiciye korku yaymaktadır. Şeytanların ve cinlerin eğlenip coştığı bu eserler cehennemin farklı açılardan hikâyelendirilmiş halleri gibidirler.



Görsel 19- Mehmet Siyah Kalem, İsimli, 14-15 yy.

Gündelik yaşamı resmederken bir yandan da dünyanın sonunu ve tanrının gazabını betimler. Dünyanın içine birbirinden farklı yaratıklar sokan sanatçının en bilinen resmi; “At Çalan Demon” dur. Bu resim aynı zamanda bir efsaneyi de hatırlatmaktadır. Aynı Bosch'un eserindeki cehennem tasvirinin insanları korkuttu ve yönlendirdiği gibi bu tür hikâyeler de korkutma ve yönlendirme amaçları gütmektedir.

Doğu Hristiyanlar tarafından duyulmuş olan bu efsane Moğolların saldırılarından sonra dünyanın sonunun geleceğini ve sarı ırklar olarak bilinen tatarların sürü ile gelerek herkesin öldürüleceğini anlatır. Evren tanrının gazabında olduğu için artık kararacak ve yavaşça yok olacaktır. Bu efsane yayıla yayıla tatar kelimesi evrim geçirir ve tartarosa dönüşür. Tartaros eski Yunancada evrenin dibi anlamına gelmektedir. Ve o dönemdeki insanların çoğu da tatarlardan bahsederken onlara iblisler diye hitap ederlerdi. Bir roma imparatorunun sözüyle bu efsane insanlara daha da inandırıcı gelmeye başlar. İmparator; “Tartaros'tan gelen Tatarların Tartare'a (Cehenneme) atılacaklarını umuyoruz. Batı'daki

bütün halklar asker göndermek için anlaştıklarında, insanlarla değil, iblislerle savaşacaklardır” der. Ve bu efsaneye göre de iblisler sefer yaptıklarında cehennem göğe doğru taşacaktır. Bu tatarlar savaşmaya geldiklerinde ise her şeyi dağıtmakta, kırmakta, yakmakta ve çalmaktadırlar. Özellikle de en çok at kaçırmalarıyla ünlüdürler. Siyah Kalem’de bu efsaneyi desen havasında betimlemiştir. Resimde kötü, çirkin bir yaratık olan demon, topluluğun gücünü simgeleyen atı kucaklamış kaçmaktadır. (Gökkaya, 2013)



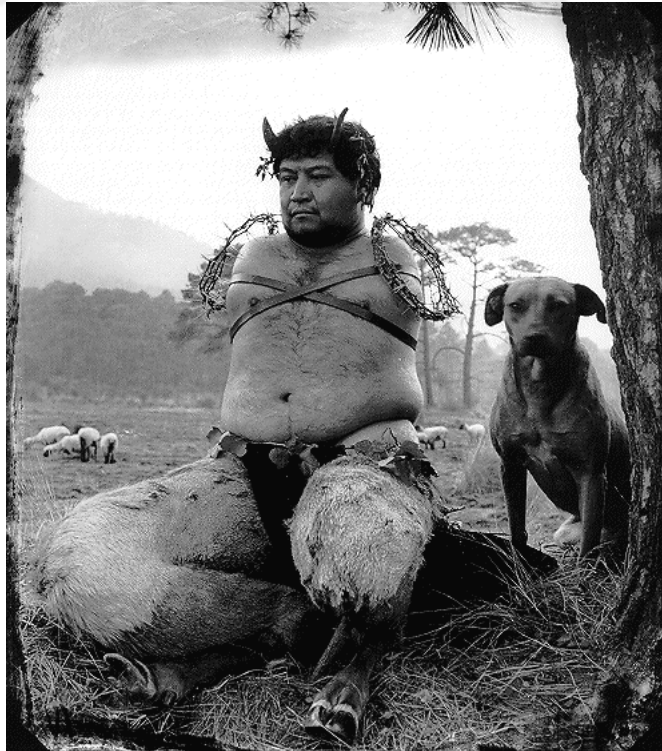
Görsel 20- Mehmet Siyah Kalem, Atı Çalan Demon, 14-15 yy.

Dünyadaki çoğu insan felaketlerin, sembollerin ve efsanevi olayların karşısında çok duyarlıdırlar. Tarihsel süreçte ortaya çıkmış bu efsaneden dolayı insanlar birbirlerinden ayrılarak o, şu, bu kalıplarıyla aslında iktidarın bir nesnesi olduklarını kabullenmektedirler. Efsanede de görüldüğü üzere kendi kimliğine bağlanmış olan özne normal ve anormal belirleyerek ayrımcı bir politikayla tarihsel süreçte kendi kendilerinin belirlediği bir hikâyeye ayrılmaktadırlar.

Siyah Kalem'in eserlerinde yer alan yaratıklar, korkutucu ve grotesktirler. Bu imgeler aslında zillet olan nesneye de yakındırlar çünkü dışlanmışlardır. En eski tarihte aslında zillet kavramıyla olmasa bile nesnesiyle varlığını göstermiştir. Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" de aslında dünyada var olan insanların gerçek alanda yaşayarak, zillet kabul edilen her şeyi yapmaktadırlar. Mehmet Siyah Kalem'in ve Bosch'un eserlerinin imge perdesinin kültürel kod gibi yapılmış olduğuna tanık oluyoruz. Bu imge perdesi 1960'lara kadar sanatta korunan ve kollanan bir kavramdı. Duchamp, Bellmer gibi sanatçıların eserlerinde bu perdenin az da olsa sarsıldığını şahit olmuşuzdur. Fakat 60'lardan sonra feminist sanatın da getirdiği eleştiri ile bu perde zan altında kalmıştır. 80'lerin sonu 90'ların başında ise bu perde tamamen parçalanmaya başlamıştır. Diğer bölümde bu perdenin parçalanma sürecinden ve sonrasında da bakışı ehlileştirmekten vazgeçerek perdeyi tamamen istila eden sanatçılardan bahsedilecektir.

2.4 1980-90 Sonrası Sanatta Zillet Örnekleri

Birinci bölümde işlenen zillet bölümünde zillet'in ne özne ne de nesne olduğundan bahsedilmiştir. Zillet bir sınır ihlalidir ve onun aşılıp tamamlanması gerekir. AIDS krizinin oluşturduğu bedendeki trajedi ölümün ne kadar kolay olduğunu, atık olmanın, müsvedde olmanın kaçınılmaz olduğunu göstermiştir. Zillet kavramıyla ilgilenen sanatçılar da bedenin müsveddeliliğine kapılarak onun her halinin tasvirinin yapılması gerektiğini düşünerek zillet'i gizlemeye değil onu açığa çıkarmaya çalışmışlardır. Ne özne ne de nesne olan zillet, ya bir cesede ya da bir özne olmadan önceki bebeğe tabiidir. Plastik sanatlardan bu duruma en iyi örnek olabilecek eserlerden biri, Joel Peter Witkin'in fotoğraflardır. Sanatçı kurguladığı fotoğraflarla brütal bir sahne yaratırken izleyiciyi tiksindirme noktasına getirecek formlarla sahneyi daha da çekici hale getirerek gizli bir şekilde bakma, dikizleme isteği uyandırır.



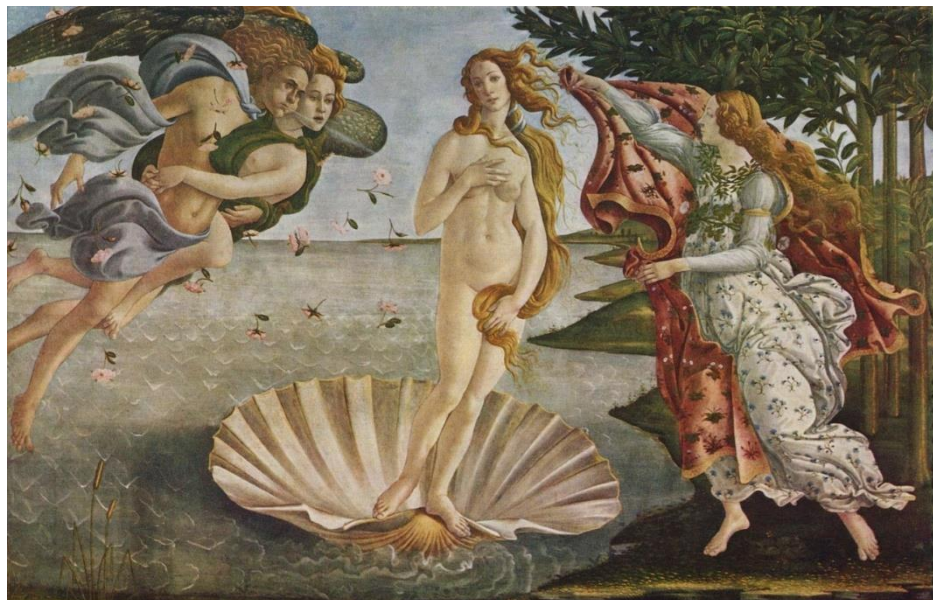
Görsel 21- Joel Peter Witkin, Satyro

Sanatçı, fotoğraflarında gerçek kadvralar kullanmaktadır. Gezdiği morglardan topladığı ölü beden parçaları sanatçının sanat nesnesi haline gelmiştir. Bu toplayıcılık, oluşturduğu zillet nesnelerinin koleksiyonuyla beraber sanatçının kendisini de (zillet olan nesneye olduğu yakınlıktan ötürü) zillet konumuna sürükler. İğrenç olanın yakınlığı sanatçının kendisine yaptığı bir ihlaldir. Bu ihlal ile birlikte kendi iç deneyinde olan sanatçı aşma ve tamamlama sürecindedir. Sanatçı burada dışlanmış olanı izleyiciye göstermek ister. Sistemi tehdit eden unsurlarla durumu normalleştirmeye ve zillet olanı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. “Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır.” (Kristeva, 2004, s. 16).

Sanatçının tek derdi zillet olanla iç içe olmak değil aynı zamanda da ünlü sanat eserlerindeki klasik estetiğe karşı çıkmaktır. Çünkü sanatçı kurmaca olan gerçekliği değil Lacan’ın gerçek’ini göstermek ister. Bataille’ya göre karşıt kavramlar birbirlerini tamamlarlar. Ölüm, yaşam gibi ya da haz ve acı gibi. “süreklilik/süreksizlik, oyun/iş, erotizm/üreme, şiddet/çalışma, ihlal/tabu, ölüm/yaşam, kutsallık/dünyevilik, bolluk/kıtlık, ifrat/ekonomi, akıl/mit, arzu/ıstırap, deney/bilgi...” (Artun, 2015). Bataille bu zıtlığın bir düzen sağladığını söyler. Witkin’in eserlerinde de aslında bu zıtlık vardır. Örneğin erotizmi üremeyle bağdaştırır. Veya zamanında Boticelli’nin yapmış olduğu muntazam ve inanılmaz kutsal olan resmini, hayati gerçekliklerle göstererek yaşam/ölüm zıtlığındaki estetiği yakalamaya çalışmıştır. Güzelliğin sembolü olan Venüs’ün Witkin’in eserinde hermafrodit bir formda karşımıza çıkması ihlal/tabu zıtlığına eş değerdir. Yıllarca öğretilmiş olan güzelliğin sembolünü tepe taklak eden Witkin bu tabuyu reddederek ihlal etmiştir.



Görsel 22- Joel Peter Witkin, God Of Earth And Heaven, 1988



Görsel 23- Sandro Botticelli, The Birth Of Venus, 1484-1486

Witkin'in bir diğere eleştirel olan eseri Yunan mitolojisindeki Leda ile kuğu formuna girmiş Zeus'un hikâyesini resmeden Leonardo Da Vinci'nin eseriyle denkleştirmektedir. Zeus'un kuğu formuna girerek Leda'ya tecavüz etmesiyle oluşan olayları anlatan "Leda and the Swan" adlı eser inanılmaz büyüleyici tonlarda, huzur verici bir dille tuvale aktarılmıştır. Fakat mitolojinin içeriği bağlamında aslında ortada hiçte kutsal ve huzur verici bir durum yoktur. Resim sinsice kuğu formuna giren Zeus'un Leda'ya tecavüz etmesiyle doğan 4 çocuğu anlatır. Aynı zamanda ortada zoofilik bir durum varken hikâye kutsallaştırıldığı için hiç norm dışı görülmemektedir. Witkin'in pastişlediği esere gelecek olursak sanatçı, Leda'yı bu eserde trans bir bireye dönüştürmüştür. Zayıflıktan neredeyse ölecekmiş gibi görünen trans Leda, kuğu ile fiziksel bir temas sürdürmektedir. Bu temas ve yerde yatan iki bebek cinselliği ve üremeyi hatırlatırken aynı zamanda da yerde yatan bebeklerin pozisyonlarından dolayı ölümü de hatırlatmaktadır.



Görsel 24- Joel Peter Witkin, Leda, 1986



Görsel 25- Leonardo Da Vinci, Leda and the Swan, 1508

Sanatçı vermiş olduğu bir gazete ilanında şöyle söyler;

"Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes. Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes. Her tarzda garip ve değişik görünümü olanlar. Ölüler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri. Hermafroditler, anormaller, İsa'nın bedeninin duruşundaki arızaları alan herkes. Aşağıdaki telefon ile temasa geçsin....." (Güldemet, 2018)

Witkin'in istediği şey dışlanmış olanı (trans Leda gibi) toplumdan uzaklaştırılmış olanı, hasar görmüş olanı kısacası simgesel düzene ait olmayanları sevmemizi talep eder. Fakat bazı eleştirmenler için ise o dönemlerde bu sapkınlık olarak görülmektedir. Engelli bedenleri olan modellerle çalışmak, morgdan alınmış ceset parçalarını kullanmak, bunlar bazı insanlar için kabul edilemezdir. Marino İsola, Witkin hakkında bir röportajında şunları söyler; "Gerçek sapıklık sonradan edinilmez, gerçek sapıklar öyle doğarlar." (Joel

Peter Witkin: Karanlığa Bakmak, 2020) Witkin'in brütal işlerinden dolayı bazı insanları tarafından sapkın kişilik olarak algılanmaktadır. "İğrençlik sapkınlığa benzetilir. Hissettiğim iğrençlik duygusu, üstben'de demir atmıştır. İğrenç sapkındır, çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır; onları daha iyi yadsımak için kendi hizmetine koşar ve kullanır." (Kristeva, 2004, s. 28). Sanatçı 61 yılında orduya girerek orada asker kazalarını belgelemek amaçlı görevlendirilmiştir. Böyle bir travma hadisesi onun belleğine kazınmış olarak sonradan eserlerine de yansımaktadır. Gerçek'i ortaya koyan sanatçı eserleriyle toplumdan dışlanmış, atılmış, hasar görmüşü sevmeye davet eder.



Görsel 26- Joel Peter Witkin, *Invention Of Milk*, 1982

Eski dönemlerde Witkin'in fotoğraflarında yer alan karakterler; cüceler, sakatlar, hermafroditler, amorf bedene sahip olan insanlar doğdukları zaman ya bir şeytani varlık ya tanrının gönderdiği ceza, ya da bir hayvanla ilişki sonucu doğmuş bir ucube olarak düşünülmüştür. Sakat doğmanın, cüce doğmanın onaylanması Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur. Savaştan dönen kolsuz, bacaksız askerler, hasar görmüş yüzlerle birlikte bedeninin parçalanmış, eksilmiş hali o zaman normalleştirilmeye başlanmıştır. Örneğin David Lynch'in "Elephant Man" adlı filmindeki doğuştan engelli olan Jhon Merrick, garip ve görülmemiş normal kavramına uymayan bir formda olduğu için ucubeler sirkinde çalıştırılmaktadır. Bu durum sadece kurgusal bir fikir değildir. Çok uzun yıllarca alışılmışın dışında bedene sahip olan insanlar sirkte, eğlence merkezlerinde ucube adı altında lanse edilerek eğlence nesnesi olarak görülmüştür. Witkin bu dışlanan ve hor görülen şeyi gözler önüne sererek öğretilmiş güzellik kavramından ve tabulardan uzaklaşmaya çalışmaktadır.

Zillet, babanın yasasının ihlalidir. Aslında bundan dolayı sapkınlık olarak nitelendirilir, çünkü sistem karşıtıdır. Bebek hem anneden ayrılma ile hem de dışkılama ile bedeninin içerisini ve dışarısını deneyimler. Freud' göre uygarlık, dışkısal atılım başladığında anal olana karşı kurulan bir düzene tabiidir. Freud bu uygarlığın oluşumunu erkeğin dikleşme mitiyle detaylandırır. Öncesinde dört ayakta duran erkek dikleşerek yataydan dikeye geçiş yapar. Koku duyusu azalır, görme ve algılama yetisi güçlenir. Anal olan bastırılarak genital bölge ön plana çıkarılır. Ayağa kalktığı için ortaya çıkan genital bölge erkekte utanç duygusu oluşturur ve kapanmaya giyinmeye başlar. Dönemsel olan cinsellik gereklilikten çok arzusal bir hal alır ve sürekli hale gelir. Bu durum da kendisine eş aramaya, üremeye ve böylelikle de toplumu oluşturmaya iter. (Foster, 2017). Buradaki anal bastırma özne olmanın sürecindeki önemli bir unsurdur.

20.yy batı sanatında erkek sanatçılar tarafından üretilmiş olan bazı işler bu anal erotizm ve anal tabuya bir başkaldırı olarak ortaya çıkar. Erkek sanatçılar da zillet kavramıyla bu tabunun ihlali ile birlikte karşılaşılır. Örneğin Piero Manzoni'nin dışkı dolu kutuları ya da John Miller'ın dışkının içinde plastik bebek olan "Dick Jane" adlı heykeli bu anal tabusunun imge perdesine saldıran türden eserlerdir.



Görsel 27-Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961

Sanatçının sergilemiş olduğu "Artist's Shit" adlı eser kapalı kutuda olduğu için izleyiciye bir boşluk sunmaktadır. Belki de içi dolu bile olmayan bu tenekeler içinde dışkının var olabilmesi fikrine karşı bir duruştur. Dışkının direkt iğrençliğinden ötürü nesnenin yakınlığı bakımından gerginlik yaratmakta ve orada olmasa bile irrite etmektedir.



Görsel 28- John Miller, Dick / Jane, 1992

“Dick/jane” adlı eser ilhamını Amerika’daki en çok okunan çocuk kitaplarından biri olan “Dick and Jane” den almaktadır. Sanatçı ayrı iki farklı cinsiyette olan Dick ve Jane’i bu eserde bir bütün haline getirmiş tek karakter yapmıştır. Kitaptaki karakterlerin hepsi beyazken Miller, bu enstalasyonda bebeği siyaha boyayarak mavi gözlü, sarışın ve siyahi bir Dick/Jane karakteri yaratmıştır. Dışkıya bulanmış olan bebek, anal bastırmanın sonucuyla yerleştirilmiştir. “Bu karşı koyuş tam da babaerkil hukukun (etnik ve toplumsal olduğu gibi cinsel ve kuşaksal da olan farklılıkların babaerkil yasalarının) alt üst edilmesi anlamında da sapkın olabilir. Bir kez daha, bu sapkınlık çoğu zaman “tüm farklılıkların ortadan kaldırıldığı anal evrene” mimetik bir gerileme yoluyla icra edilir.” (Foster, 2017, s. 28).

Dışkının mesele edildiği diğer bir eser de Chris Ofili'nin "The Holy Virgin Mary" dir. Sanatçı bakire Meryem Ana ile dalga geçermişçesine eserine bu adı vermiştir. Ortada yine kutsal yerleştirmeyi bozmadan konumlandırılan Meryem Ana, etrafında pornografik kolajlarla süslenmiştir. Yağlı boya ve kolaj dışında fil dışkısı da kullanılmış olan bu eser içeriği ve kullandığı malzeme bağlamında fazlasıyla eleştiriye maruz kalmıştır. Fakat sanatçı öğretilmişlerin dışına çıkarak öğretilmiş olanlara laubali bir gönderme yapmıştır.



Görsel 29- Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996

Dışkı çocuk için normal bir durumdur. Bir oyun haline bile dönüşebilir. Bedeninin parçası olarak düşündüğü şeyin pis olduğunun farkında değildir. Sonradan dil ile öğrenir. Mike Kelley'nin 'Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood' adlı performansında erotik bir çocuk bilincini sahneler. Performansta iki çıplak insanın tüylü oyuncaklarla cinsel ilişkiye girişine tanıklık ederiz. Cinsel ilişki sırasında bir zevk nesnesi olarak dışkı renginde maddeyi bedenlerine süren kişiler çocuksu bir fikir ortaya çıkartır. İzleyici, bir çocuk gibi düşünerek dışkının anlamını dönüştürmüş, çocuksu bir bilinmezliğe sürüklenmiştir.



Görsel 30- Mike Kelley, Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood, 1990

İlk maddi olan bu ayrılma simgeselin temellerini oluşturur. Beden sürekli olarak bir devinim içindedir. Besinle kendini doldurur ve dışkı, ter, idrar ile kendini boşaltır. Bu devinim sağlıklı bedeni oluşturur. Temiz olmayı bu boşaltım sayesinde tamamlar. Eğer bu boşaltım olmazsa temiz olamaz, bütün olamaz.

“Ağıza giren ve besleyen şeyin tersine bedenden, gözeneklerinden ve deliklerinden çıkan şey, temiz bedenin ebediliğine işaret eder ve iğrenmeye yol açar. Dışkısal maddeler, kendisini kateden karışımlardan, başkalaşımlardan ve çürüten şeylerden *özerk* ve *ayrı* hale gelebilmek için sürekli bir şeyleri kaybetme hali içinde olan bir bedenden ayrılmaya durmadan devam eden şey anlamına gelir sanki. Beden, yalnızca bu kaybetme pahasına *temiz* hale gelir.” (Kristeva, Korkunun Güçleri , 2004, s. 132).

Anal tabunun bilinçdışı tezahürünü en iyi David Cronenberg’in yönettiği “Naked Lunch” filminde görülür. Filmin alt metni çok güçlü bir özne olma durumundaki belirsizliği aktarır. Filmin ilerleyişi bağlamında izleyiciyi anlatılanların gerçek mi yoksa başrolde olan Bill Lee’nin hayal dünyası mı sorgusuna iter. Sürreal bir dünyada yaşayan Bill için her şey çok gerçekken gördüğü bazı insan dışı formlardan dolayı izleyici için gerçeklik sorgulanmaktadır. Fakat yönetmen, sürekli olarak tekrarlanan sahnelerle gerçeklik algısını bozar ve izleyicinin zihniyle oynayarak Bill’in yerine koyar.



Görsel 31- The Naked Lunch, 1991

Bir böcek ilaçlama şirketinde çalışan Bill aslında yazar olmak ister. Karısının böcek ilacına bağımlı olduğunu gören Bill, ona ayak uydurmak için kendisi de kullanmaya başlar ve kendi bilincinde yarattığı sürreal dünyanın içine girmiş bulunur. Etrafında dev böcekler, anüsünden konuşan böcek formunda daktilolar, formsuz yaratıklar gören Bill, ilacın etkisindeyken kendisinin bir ajan olduğunu düşünerek karısını öldürür. Sonradan başka bir yere kaçan Bill belki yalnızlıktan belki de ilaçların etkisinden dolayı daktilonun ara ara canlı bir varlığa dönüştüğünü görür. Bill'in yazmasından dolayı canlı olan daktilo ile sürekli olarak cinsel bir gerilim içindedir. Anüsünden konuşan böcek formunda olan daktilo, Bill'e yazarlığının eşcinsel olmasından dolayı iyi olduğunu söyler ve içini kelimelerle doldurmasını tembih eder. Her seferinde daha da absürtleşen sahneler, hem filmin karakterleriyle hem de metaforik görselleriyle iğrençliğin tezahürüdür. Başlangıç sahnesi, Bill'in böceklerle ilgili bir işe sahip olması, karakterlerin gelişim süreçleri, daktilonun arzu dolu hâli filmin zillet kavramı etrafında geliştiğini söyler. Filmde bulunan anüs, Bill'in erkekliğinin sorgulandığına dair bir semboldür.



Görsel 32- The Naked Lunch, 1991

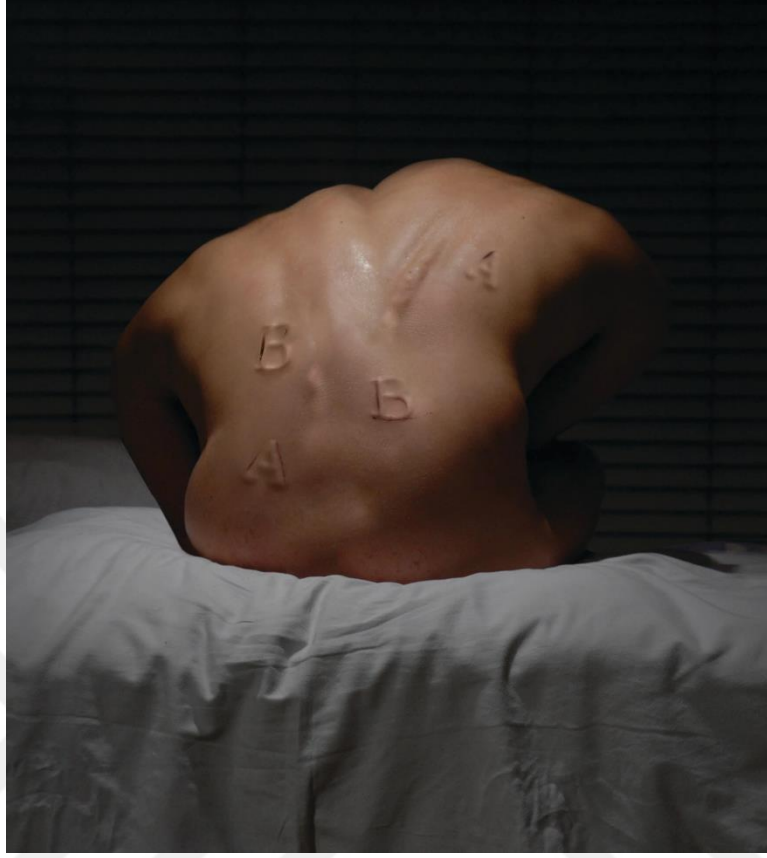


Görsel 33- The Naked Lunch, 1991

“Anüsün hizmetine koşulmuş bir ağız, mücadele edilecek bir beden, içimin egemenliği altında olan ve bu yüzden de ötekiyle karşılaşmayı reddeden bir bedenin sembolü değil midir?” (Kristeva, 2004, s. 132).

Filmde Bill karakteri hep birinin sözü altında ilerlemektedir. Kendisinin fikriyle bir türlü hareket edemeyen baş karakter simgesel düzenin amansız diktatörlüğünü simgeler. Babanın hukuku altında sürekli ona yapması gerektiği şeyleri söyleyen biri vardır.

Babanın hukukuyla birlikte dilin tam olarak işlevsel hale geldiği dönemdir. Birinci bölümde de bahsedildiği üzere asıl öznenin oluşumu dilin hegemonyasından gelmektedir. Toplum da, kültür de dil ile oluşturulmuştur. Erkek ve kadın da bu dilin diktatörlüğünde kurulan cinsiyetli öznelerdir. Zillet olanı, doğru olanı, yani yaşamı ve ölümü dil belirler. Naked Lunch filminde yer alan Bill karakteri de dil olmadan söz olmadan varlığını sürdüremediğini ve bir dilin kölesi haline geldiğinin temsilidir.



Görsel 34- İsmet Doğan

Güncel Türk sanatçılardan biri olan İsmet Doğan, 80’ler ve 90’larda bedenin ve özne tanımının yıkıldığı dönemlerde sanat ile ilgilenmeye başlamıştır. Bedenin kendisini ve içerisini eleştirel bir dille ortaya sunan Doğan, bir erkek sanatçı olarak babanın hukukuna birçok eserinde değinmektedir. Görsel 34’te görüldüğü üzere biçimsiz bir bedende “BABA” kelimesi gözlemlenmektedir. Harfler bir yarayı hatırlatırken babanın da bir yara olduğuna gönderme yapar. Sanatçının birçok eserinde karşılaştığımız bu harfler dilin özneyi oluşturmaya bir yakarıştır.

“Çocuk babanın müdahalesi aracılığıyla, çocuğa özgü tamlığın imgesel dünyasından ani bir biçimde çıkarılarak eksikliğin simgesel evrenine sokulur. İmgelerden simgeleşir, ya da Freud’un *Totem ve Tabu* (1991 g (1913)) ve *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* (1991f (1930)) gibi çalışmalarda kurumsallaştırdığı biçimiyle doğadan kültüre bu geçişi damgalayan Oedipus Kompleksi’dir.” (Homer, 2016, s. 83).

Alıntıda bahsedilen geçiş sebebinin Oedipus Kompleksi oluşu İsmet Doğan'ın annesi ve bebek hâli olduğu eseriyle ters yüz edilmiştir. Sanatçı beyaz giyinmiş ve beyazlığından dolayı arzu nesnesi gibi görülen annesinin kucağında ona muhtaç durumda oturmaktadır. Doğan'ın bedeni ocuk boyutunda kafası ise büyük ve yaşlı Doğan'a aittir. zerindeki kıyafet bir iş adamının giyebileceği türden bir kıyafettir. Bu yarı büyük yarı ocuk kalmış bedendeki Doğan, Oedipus Kompleksi'ni tamamlayamamış kendisinin hikâyesini aktarmaktadır.



Görsel 35- İsmet Doğan

Sanatçı bir konu üzerinden gitmediğini ve üretimlerinin kişisel tarihiyle bağlantılı olduğunu söyleyerek kavramsal olarak hem bedeni hem de öznesi üzerinde durmaktadır. Sanatçının birçok eserinde ayna imgesine tanık oluruz. Üretimlerini gördüğümüzde Lacan'ı hatırlatan Doğan, ayna ile izleyiciyle irtibata geçmeye çalışır. Doğan'ın eserine yaklaşan izleyici eser ile birlikte kendisini de görmekte ve varlığının ifşasını deneyimlemektedir. Burada ki ayna Lacan'ın imgesel düzende ki işlediği ayna evresiyle fazlasıyla bağlantılıdır. Öznenin varlığına ilk tanıklık ettiğimiz yer o kırılma aynadır.



Görsel 36- İsmet Doğan, Ayna Serisi, 1992

Görseldeki ayna bozuk bir formdadır. Baktan kişi bozuk bir şekilde kendisiyle karşılaşır. Çocuğun kendi imgesiyle karşılaştığında gördüğü imge bir bütün iken Doğan'ın aynası bu imgenin kırılmağına gönderme yaparak başka karşıt imgelerin olabilesini düşündürüp zihniyle oynar.

Aynı zamanda Doğan'ın eserlerinde yarı, yara, delik gibi sürekli kendisini tekrar eden formlara rastlarız. Sanatçı bu yara imgeleriyle izleyiciye bedenin ölümlü oluşunu hatırlatmaktadır. Her zaman izleyiciyle iletişim içinde olan sanatçı aslında üretimleriyle kendi kişisel tarihinin imgelerini yaratıyor olsa da aynı zamanda insana, bedeninin, varlığının ve öznesinin tek seferlik olduğunu anlatmaktadır. Bu yüzden de sistemi tehdit eden unsurlarla ilgilenmektedir. Bunun içinde abjection her zaman vardır. Annesi ile birlikte olduğu eseri, harflerin kullanıldığı eserleri ve ayna yerleştirmeleriyle sanatçı her defasında zillet'i kutlar ve kutsar. Son dönemki işlerinde de görülen tükürülmüş, çiğnenmiş yemek atığı ile zillet'in tamamen nesnel versiyonuyla sanatçının zillet'e bir gönderme yaptığını değil zillet'in kendisini izleyiciye sunduğunu gözlemliyoruz.



Görsel 37- İsmet Doğan, *Becoming Animal*, 2020

“Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tiksınme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Gizli anlamının, aynı anda iki yanda birden olmanın, ihanetin alçaklığı. Beni bu alçaklığa yönelten ve bundan uzaklaştıran büyüleyici irkilme.” (Kristeva, 2004, s. 15).

Sanatçı onu konu alan bir belgeselinde performatif bir anlatımda bulunur. Bozuk olan aynasına LOGOS yazısını yapıştırarak onu silmeye çalışır ve bu işlemi yaparken şunları söyler; “Bütün mesele bu LOGOS, yasa, devlet, söz. Yani bu görsel sanata karşı olan şey, babanın adı aynı zamanda. Ben de onu silmeye çalışıyorum ama bir türlü silinmiyor. Ama aynanın bir sırrı var. Ayna hep kalıyor aynayı bir türlü silemiyoruz.” (Tezyüksel, 2019).



Görsel 38- İsmet Doğan Belgeselinden bir kare, 2019

Toplumsal olarak bakıldığında çoğunlukta kadının birçok hali zillet olarak görülmektedir. Önceki bölümlerde de Zeynep Sayın'ın dediği üzere kadın hep zelildir. Fakat aslında öznenin oluşum sürecinden başlayıp ölüme giden yola kadar bunların hepsinin dilin oluşturduğunu gözlemliyoruz. Erkeklerde aslında zelildir, sadece olmamak için çok büyük çabalar sarf eder. Bu da onu istediği kişi olmaktan uzaklaştırır. Genel anlamıyla baktığımızda zillet olan hep kadın olarak tanımlandığı için tabii ki sanatta zillet kavramını erkekte çok kadınlar işlemiştir. Üçüncü bölümde birçok yapıtların zillet kavramı altında toplandığı üç kadın sanatçıdan bahsedilerek zillet'in daha derinine inilecek ve bedeninin sanatta nasıl bir konumda olduğuna değinilecektir.



3. BÖLÜM

**ZİLLET KAVRAMI BAĞLAMINDA; BEDEN, KİMLİK VE SANAT
MALZEMESİ OLARAK ORGANİK MATERYAL**

3. BÖLÜM

ZİLLET KAVRAMI BAĞLAMINDA; BEDEN, KİMLİK VE SANAT MALZEMESİ OLARAK ORGANİK MATERYAL

Üçüncü bölüm üç kadın sanatçının zillet eserleri üzerinden ilerleyecektir. Alman asıllı Kiki Smith, Amerikan fotoğrafçı Cindy Sherman ve Türk Sanatçı Nergiz Yeşil, sadece bedenin zillet halini değil, zillet olabilecek her şeyin imgesiyle uğraşmışlardır.

3.1 Kiki Smith: Bedenin Kendisi ve İçerisi

1954, Almanya doğumlu Amerikalı sanatçı Kiki Smith, doğa ile ilgili birey olma durumuna hitap eden beden temelli eserleri ile tanınmaktadır. New York'taki feminizm hareketinin ardından eleştirel bir tanınma elde etmeye başlayan Smith, soyut egemen bir dönemin ortasında kendisine figüratif bir yol oluşturmuştur. Beden üzerine olan bu istikrarını kendisiyle, deneyimleriyle ve kişisel tarihiyle bağdaştırmaktadır. Sanatçı bu bedene karşı olan problematiğini bir röportajında şöyle aktarmıştır;

“Bu şekilde buradayız. Ve ayrıca kişisel hayatımızda bazı memnuniyetsizliklerimiz var. Bununla başa çıkmak zorundayım. Biz buradayız, deneyimlerimiz ve muazzam kültürel olarak yüklü bir üs. (beden) soruşturma yapılabilir, bedenin kendisi bir soruşturma alanı olabilir.” (Kuan).

Çoğu kadın sanatçının, bedeni mesele etmelerinin altında Smith'in de dediği gibi memnuniyetsizlikler ya da eksiklik meselesi yatar. Bunun ispatı da yüzyıllardır sanat tarihinin erkek egemen bir şekilde ilerlemiş olmasıdır. Sanat tarihinde kadın bedeninin

sürekli olarak bir meta şeklinde işlenmesi kadın bedeninin üzerinde kurulmuş bir tahakkümün de kanıtıdır. Linda Nochlin'in 'Neden hiç kadın sanatçı yok?' (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2018) sorusu bu yüzdendir. 1960'da başlayan feminist başkaldırısıyla birlikte 1971 yılında Nochlin'in bu sorusu sansasyon yapmış ve günümüze kadar da birçok kadın sanatçının yetişmesine vesile olmuştur. Sanat nasıl trajediden besleniyor ise kadınlar da bedensel ve varoluşsal problemlerinden beslenerek sanatta bir dil oluşturmuştur. Fakat bunu güzel kadın bedeni ile değil, bedenin içerisini ve dışarısını mesele haline getirmişlerdir. Bedenin içerisini ve dışarısını işleyen her sanatçının yolu da Kristeva'nın zillet'inde kesişmektedir.

Çağdaş sanatta Kiki Smith, zillet kavramıyla ilgilenen sanatçıların öncülerinden biri olarak bilinmektedir. Smith, babasının ölümünden ve kardeşinin o dönemin en büyük sorunlarından biri olan AIDS krizinden dolayı kaybetmesiyle birlikte bedenin çaresizliğiyle tanışmış ve 90'larda estetik bedeni radikal bir şekilde eleştiren sanatçılardan biri olmuştur. Smith, toplumsal ve kültürel meseleleri temsil eden bedenlerin tam tersine travmatize edilmiş, hırpalanmış, bölünmüş, bozulmuş, atık haline gelmiş şekliyle, bulunduğu düzeni ve sanattaki estetik algısını sorgulayarak imge perdesini alaşağı etmektedir.

O dönemin birçok sanatçısı bakışı ehlileştirmeye yönelik olan bu yüzyıllık egemenliği reddetmeye başlar. Kiki Smith o dönemi şu sözleriyle açıklar; "*Bütün bu çalışma grubu, kontrol dışı vücudu kucaklamayla ilgiliydi*" gerçek olanla yüzleşmek ve kendini kabullenmek. Bu kabulleniş Smith'i müstehcen olana yönlendirmiştir. "'Müstehcen" temsil sahnesine ve imge perdesine bir saldırdır." (FOSTER, 2017, s. 20). Bu saldırganlıkla birlikte sanatçıların zillet kavramına değinmeden geçmeleri imkansızdır.



Görsel 39- Kiki Smith, Untitled, 1988

Çalışmalarının bütünün de bedenın yoğurulabilir imgesi, uzuv parçalarıyla, belli belirsiz formlarıyla ve aciz duruşlarıyla aslında bedenın toplumsal bir sorun olduğunu ve tamamen müsvedde hale dönüştüğünün bir göstergesidir. David Le Breton'un da 'Bedene Veda' kitabında dediğı gibi: "Anatomi kader olmaktan çıkmış varlığın aksesuarı olmuştur; işlenecek yeniden şekil verilecek, anlık design'a tabii kılınacak bir hammaddeye dönüşmüştür." (Breton, 2016, s. 25).

"Toplum bedenden gerçekten de korkmaktadır. Ve bende bunun bir parçasıyım. Benim bedenlerle ilgili bir zaafım var. Muhtemelen çoğı insandan daha fazla. Hastalıkta, insanların bedenleri tamamen kamusal alanın bir parçası haline gelirler" (Heidi, 2017).



Görsel 40- Kiki Smith, Untitled a.k.a. The Sitter, 1992

Çalışmalarındaki ilgi çekici noktalarından biri, geleneksel olarak dişil ile ilişkili, belirli bir incelik ve kırılganlığı ifade eden malzeme kullanımıdır. Eserlerindeki zillet durum materyallerin kendisiyle de ilişki kurmaktadır. Malzemenin atık olması, buruşuk ve gelip geçici oluşu bize istenmeyeni ve unutulana hatırlatır ya da tam olarak oluşamayan özneyi yani eksik özneleri. Lacan’cı psikanalizde öznenin kalıcılığı ya da ısrarı söz konusu değildir.

“Lacan, özneye, her zaman “gelmek üzere” ya da “az evvel geldi” biçiminde gönderim yapar; hep ya çok erkendir ya da çok geç. Zaman içinde, öznenin istikrarlı ve bütün bir varlık olarak nihayet ortaya çıktığının söylenebileceği bir an yoktur. Özne, zamandaki belirli bir andan ziyade, sürekli bir özneleşme süreci -yabancılaşma ve ayrılma- aracılığıyla sadece uçucu bir biçimde ortaya çıkar.” (Homer, 2016, s. 105).

Kartonpiyer, yarı saydam reçineler, iplikler ve kağıtlar... Bu materyaller cinsiyete, doğuma ve doğurganlığa ne kadar değiniyor olsa da öznenin direkt olarak var oluşundan hemen sonra ne kadar ince bir çizgide olduğunu hatırlatır izleyiciye.



Görsel 41- Kiki Smith, kiki smith hearing you with my eyes, 2020



Görsel 42- Kiki Smith, Untitled, 1990

İlk büyük ölçekli heykellerinden biri olan ‘Untitled’ (Görsel 42), din, dil, ırk, yaşam ve ölüm gibi temaları içermektedir. Smith hayatında yaşadığı travmaları atık olmuş olan beden şeklinde tasvir etmiştir. Bir kadın ve bir erkekten oluşan iki tane beden yan yana dik bir şekilde demirle sabitlenerek bize iki ölü bedeni anımsatmaktadır. Kadının göğsünden sızmış olan süt aşağıya doğru inerken, meni de adam figürünün bacaklarından aşağıya doğru inmektedir. Figürlerdeki bu iki detay bize doğumu hatırlatmaktadır. Böylelikle doğumu akıntılarıyla, ölümü de asılmış şekilde duran renksiz bedenleriyle bize zillet’i bariz bir şekilde izletir. Smith lekelerle, kusurlarla, atıklarıyla ve zayıflıklarıyla insana özgü olan gerçek bedeni gözler önüne sererek insanın doğasında olan gerçeğin kabul edilmesini talep etmiştir.

1980-2000 yılları arasında Smith, genellikle insan bedeninin ve cinselliğinin sıklıkla göz ardı edildiği yönlerine odaklanmıştır. ‘Untitled’ adlı eser gümüşle kaplanmış ve on iki farklı vücut sıvısının isimleriyle kazınmış cam şişelerden oluşmaktadır. Sanatçı, vücudun içinde gizlenmiş olan seyleri dışsallaştırarak halka etiketlenmiş cam kavanozlarda sunmuştur. İçinde idrar, kusmuk, kan, dışkı vs. olan bu kavanozlar gümüşle kaplanmışdır. Sanatçı burada gümüşle kaplanmış olan cam kavanozlardan kendi yansımamızı yakalamamızı isteyerek aslında hepimizin tıpkı şişeler gibi sıvı kaplı olduğumuzu vurgulamaktadır. Smith, bu yansıma oyunuyla atıklarımızı normalleştirmeye çalışmıştır. “Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam.” (Kristeva, 2004, s. 92). Aslında biz bunlarla var oluruz. Sanatçı da bu yansımayla insan doğasındaki gerçeklerin kabul edilmesini talep etmiştir. Eserdeki kazınmış olan Alman gotik yazı, bir orta çağ kitabına, bir Hristiyan dua kitabına atıfta bulunmaktadır. Smith’e göre bu yazılar günün her saati için bir çeşit meditasyon veya düşünebileceğimiz ya da inanabileceğimiz bir şeydir. Sanatçı bu yazı stiliyle atıkları önemsiz olmaktan çıkartarak mühim bir konuma getirmektedir.



Görsel 43- Kiki Smith, “Untitled”, 1987-90

90’ların başında bedenin içerisine odaklanmış olan Smith, atığı üretim pratiğinde saplatı haline getirerek defalarca işlemiş ve 80’lerin sonunda yaptığı şişelerde bulunan ve varlığından şüphe ettiren atığı bu sefer bariz bir şekilde işlemeye başlamıştır. 92-93 yılları arasında ürettiği “Tale”, “Train”, “Pee Body” ve “Upside-Down Body with Beads” eserleri bedensel olabilecek her türlü atığı irdeler. Zillet kavramıyla en çok bağdaşan bu eserler, imge perdesini tamamen parçalayarak ve diğer eserlerinde de olduğu gibi izleyiciyi hayret içinde bırakarak gerçeklikle yüzleştirmektedir.



Görsel 44- Kiki Smith “Tale” 1992

‘Tale’ (Kuyruk) eserinde emekleme pozisyonunda ilerleyen bir kadın figürü görülmektedir. Bu emekleme pozisyonu “Hayvan-oluş”a da bir göndermede bulunur. (Deleuze, 2020, s. 28). Bedeninden uzayan bir uzuv gibi görünen kuyruk aynı zamanda da vücudun dışarıya attığı dışkı ile bütünleşmektedir. Figürün bulunduğu pozisyon itibarıyla her şeyin ulu orta oluşu haysiyetsiz bir hayvana göndermede bulunur. Sokakta

yaşayan ya da eğitilmemiş hayvan tuvalet kullanmaz. Tabuları olmayan bu canlı, bunu bedensel bir gereklilik olarak görür. Fakat uygar bir insanı kamusal alanda bu pozisyonda göremeyiz.

Eğer ki böyle bir durumla karşılaşılsa bu kişi zaten deli, çocuk ya da barbar olarak toplum tarafından nitelendirilir. “Davranışlarından anlayabildiğimiz kadarıyla çocuğun dünyası, ilkel insanın dünyası, hasta insanın dünyası ve hele hayvanın dünyası tutarlı dizgeler oluşturmaktan uzaktır.” (Merleau-Ponty, 2020, s. 39). Uygar insan, aynadaki yansımasına hayran kalmayan bir özne olarak simgesel hayatı boyunca tutarlılık için çaba sarf eder. Hayvanın ise haysiyetsiz oluşu imgesel ve simgesel düzenden sorumlu olmamasındandır. Tabular bu düzlemlerde oluşur. Hayvanın sadece ‘gerçeği’ vardır. İnsanla hayvanın kesiştiği nokta gerçek bölgedir. Zillet’in varlığını sürdürdüğü, bilinç dışının alanı ve eksik özneyi tamamlayacak şeylerin yeridir gerçek. Bataille, hayvanın haysiyetsizliğine örnek olarak şunu söyler; “Maymunun haysiyetsizliği onun gülememesinden mütevellittir. (Yalım, 2015, s. 53).

“Tale” adlı esere bakıldığında, kadın figürünün müstehcen konumu, imge perdesine olan saldırısı ve sanatçının hayvana olan göndermesi hem esere “Tale” adını vermesinde görülebilir hem de figürün dört ayak üstünde duruşuyla hayvanlar alemine olan bir imrenme olarak da okunabilir. Smith, dışkıyı bedenle bütünselleştirerek onu olağan bir parçasıymış gibi tasvir etmiş ve zillet olanı, dışkıyı, bedenin içerisini ve dışarısını normalleştirmeye çalışmıştır. Bu enstalasyon izleyici tarafından bakıldığında kadını rahatsız edici bir konumda bırakır. Sadece dışkıyı değil aynı zamanda kadını da zillet’leştirir. Aslında sanatçı burada normalde hiçbir ahlak dışı olmayan bir pozisyonda olan kadının toplum tarafından görünüşüne de kör göze parmak şekliyle dokunmaktadır. Kristeva, bedenden dışkılanmış olan şeyin hiçbir zaman nesne kategorisine giremeyeceğini söyler. Dışkı, kan, kadavra, irin, parçalanmış organ, saç bunları abject ile object yani iğrenç ve nesne arasında olan üçüncü bir uzam olarak belirler. Bu üçüncü uzam atığı, abjecti yani zillet’i nesnelleştiren bir uzamdır. Tüm istenilmeyenlerin toplandığı alandır. Bu, Lacan’ın gerçek kavramıyla da paslaşmaktadır. Gerçek kavramı,

simgele geçmeden önce bedenle yakın ilişki içinde olandır. “Kendi yerinde kalan” (Homer, 2016, s. 114). olarak aktarılan bu gerçek, ne simgeselin ne de imgeselin alanıdır. Heykelde de bariz görülen bir tabusuzluk vardır, bu hiçbir düzenin içine tabii olmayan görünmez bir varlığı çağırıştırır. Çünkü varlığının kesinliği için dilin olması gerekir ve gerçek, dilden önce gelen, öğretilmeyen, dillendirilemeyen bir şeydir. “Kısacası, *gerçek var değildir*, çünkü varoluş düşüncenin ve dilin bir ürünüdür ve gerçek dilden önce gelir.” (Homer, 2016, s. 115).

“Tale” heykeli de dilden önce olan bilinçdışımızın tasvirini oluşturmaktadır. Hiçbir tabunun olmayışı, dilsizlik ile birlikte gelen kültürsüzlük ve kimliksizlik nedeniyle, “Tale” heykeli müstehcenliğe değil aslında en başından beri olan normsuz ‘ben’e gönderme yapmaktadır.

“Train”, (Tren) adlı eserinde ben’in, oluşumundaki sürecinden uzaklaştığı sınırlara geri dönmektedir. İzleyici, yargıların yıkılması ve imge perdesinin parçalanmasıyla her seferinde zillet’in ortaya çıkışına tanıklık eder. Sanatçı âdet kanı yoluyla kadın vücudunun atılımını gösterir. Kadının vajinasından narince akan âdet kanı misalindeki boncuklar sessizce zeminle birleşir ve hayvansal bir rahatlığı hatırlatır. Figürün balmumundan olmasından dolayı gerçekçiliği, izleyiciyi rahatsız edici bir konuma sürükler. Bu eser sanat tarihindeki kadın imgesinden çok uzaktır. Dürüst, doğrudan, içgüdüsel bir şekilde kadınların gizlemesi, saklaması gerektiği durumu direkt olarak kamusal alana yerleştirmiştir.



Görsel 45- Kiki Smith, “Pee Body”, 1992

Smith, kadın formunu tekrar yorumlamaya ve hem birey hem de toplum tarafından nasıl görüldüğünü ve nasıl algılandığını belirleyen kontrol edici etkileri izleyiciyi yeniden düşündürmeye iter. Bu eserle bağlantılı olan diğer bir eser, (şu anda Harvard Art Museum’un koleksiyonunda olan) “Pee Body 1992” (Görsel 45) yine balmumundan yapılmış bir kadın figüründen oluşmaktadır. Figür bu sefer çömelmiş ve tamamen içine kapanmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Altından arkasına doğru akan boncuklar bu sefer sarı renktedir ve idrarı temsil eder. Sanatçı yine zillet konumunda olan bir kadın figürü ile karşılaştırır bizi. Bu iki eserde de bir sapkınlık söz konusudur. Bu sapkınlık Kristeva’nın da söz ettiği gibi iğrençlikle bağdaşır. Çünkü sapkın, kuralları ne ihlal eder ne de kabul eder. Bunun tam tersine onları yanıltır ve yollarından saptırır. Bu iki eserde de beden zillet konumundadır. Ne nesnedir ne de özne, böylelikle hiç bir ihlalde bulunmaz ama izleyiciyi de yanıltabilecek konumdadır.



Görsel 46- Kiki Smith, “Upside-Down Body with Beads”, 1993

Bu eserle bağlantılı serinin sonuncusu olan bir diğer heykel de “Upside-Down Body with Beads”, (Görsel 46) yine bocuklardan oluşmaktadır. Bu sefer boncuğun nereden geldiğinin belirsizliği izleyicide merak uyandırır. Etrafı boncuklarla sarılı olan müstehcen öznenin formu belli belirsizdir.

Yere doğru uzanarak ellerini ayaklarının sınırında birleştiren figür aynı iki diğer seride olduğu gibi hayvansal bir çağrışım yaratır. Bu duruş aynı zamanda da temsilin (bocukların) kararsızlığını vurgular. Görünürde figürün başı belirsizdir. Varla yok arasındadır. Baş figürle birleşmiş, bedenden ne ayrı tasvir edilmiş ne de birlikte gösterilmiştir. Daha çok baş, figürle birlikte oluşmuş gibi görünmektedir. Kiki Smith’in bu eseri, Deleuze’ün ‘Duyumsamanın Mantığı’ kitabında ki figür ve baş arasındaki bahsettiği ilişkiyi hatırlatır:

“Beden figürdür, daha doğrusu figürün maddesidir. Her şeyden önce figürün maddesini, başka bir açıdan bağını kurduğumuz uzamlaştırmacı maddi yapıyla karşılaştırmamak gerekir. Beden yapı değil, figürdür. Tam ters bir biçimde, figür bir beden olmakla birlikte, yüz değildir, hatta yüzü yoktur. Bir başı vardır. Çünkü baş bedenin ayrılmaz bir parçasıdır. (Deleuze, 2020, s. 28).

Kiki Smith çoğu eserinde olduğu gibi bu eserinde de insan bedeninin kırılganlığına odaklanmıştır. Genellikle yaşam ve ölüm konularının üzerinde duran sanatçı bu durumu beden imgeleriyle aktarır. İzleyicilerden bedenin baskıcı bir toplumda nasıl bir konumda olduklarını düşünmelerini ister. Menstrüasyon, idrar, dışkı vs. gibi bedensel atıkları rahatlıkla halkın önüne sererek müstehcen olana dokunur ve bu serideki son eserle bedensel atığı gizli tutarak izleyiciye düşünme payı bırakır.

Kiki Smith'in zillet sanatı dahilinde değerlendirilen eserleri, 1980-2000 yılları arasındaki üretimlerini kapsamaktadır. Sanatçı iç organları, bedensel atıkları, bedenin kendisini, kadın bedenini, parçalanmış uzuvları ve çeşitli bedensel süreçleri kendi sanatsal disipliniyle ortaya koymaktadır. Kristeva, toplum tarafından dışlanılanı, iğrenileni, zillet'i tarif ederken pis, çirkin olarak kabul edilen insan vücuduna ait olan atıkları ele almıştır. İğrenci, artık insan vücudundan kopmuş olan saç, uzuv, kusmuk, idrar, dışkı ve organlar yani ben'i tehdit eden şeyler olarak tanımlar. Bu atıklar insana ölümlülüğü hatırlatarak tiksintiyi ve bunun beraberinde de korkuyu doğurmaktadır. Kiki Smith'in eserlerinde de izleyici bu korkuyu ve tiksintiyi bariz bir şekilde deneyimlemektedir. Sanatçı yaptığı iç organların sunumuyla insan vücudunun kırılganlığına bir göndermede bulunmaktadır. Bu eserindeki kullandığı materyal de bir o kadar kırılgan ve hassastır. “Kaburga”, “Rahim” ve “İç organlar” heykelleriyle bize hassasiyeti gösterirken “Blood Pool” (Kan Havuzu) eseriyle direkt olarak insanın ölümlülüğünü hatırlatarak hassasiyetin imge perdesini yırtar.



Görsel 47- Kiki Smith, “Blood Pool”, 1992

Smith, birçok eserinde bedeni, biyolojik, genetik, sosyal ve politik bir savaş alanı olarak kullanmış ve izleyiciyi zorlayan, rahatsız eden gerçek boyutlarda figürler üretmiştir. “Blood Pool” (Görsel 47) adlı eseri birebir insan boyutundadır. Balmumundan oluşan bu heykel, etin dokusunu ve rengini çağrıştırmaktadır. Sanatçı diğer üretimlerinde de yaptığı gibi bunu da bir modelden yararlanarak oluşturmuştur. Eser, fetal poz ve açık omurgasıyla izleyicileri bireysel olarak sağlık, hastalık, ölüm ve yaşam konularının mağduriyetiyle meşgul eder. Özellikle de AIDS dönemindeki bedenin mağduriyetine atıfta bulunur.



Görsel 48- Kiki Smith, “Uterus”, 1986

Sanatçı’nın kağıt ve kartonpiyer ile olan ilişkisi babasından gelmektedir. Minimalist heykeltıraş olan Tony Smith, heykellerini yapmadan önce kağıttan küçük modellerini yaparak taslaklarını üretirmiş. Kiki Smith’de ona küçüklüğünde sürekli olarak yardım etmiştir.

“Kağıdı bir materyal olarak kullanıyorum çünkü babam kağıttan modeller üretmekteydi. Çocukluğumu onun için kağıt modeller yaparak geçirdim.” (Tillman, 2004).

Sanatçının birçok eserinde babasından yadigâr olan bu tekniğe rastlanmaktadır. Aynı zamanda Smith, kağıdın kırılganlığını kadın bedeni ile birleştirerek ince bir metafor oluşturmaktadır. Bu kırılganlığa en iyi örnek olabilecek eseri ise, “Untitled, 1995” (Görsel 49) dir. Sanatçı bu eserin ilhamını Meksika’daki bir arkadaşının evinde asılı olan düşmüş İsa’nın küçük bir çarpmıha gerilmiş figüründen almıştır ve bu figürün oluşumunda sanatçı bir kaç aksilik yaşamasından dolayı yeni bir şeyi deneyimlemiştir.

Gördüğü çarmıha gerilmiş İsa'nın yığılmış bedeni, Kiki Smith'i görsel olarak şaşırtmış ve ikonografiyi yeniden keşfetmeye teşvik etmiştir. İlginç olan kısım ise, kendi vücudunun üst kısmı ile başka bir erkek vücudunu birleştirerek hermafrodit bir haç oluşturmasıdır. Eserdeki kartonpiyer ve kağıt kullanımı cildin fiziksel görünümünü yakalarken, son derece kırılgan, savunmasız, bozulabilir bir sınırla aynı zamanda mecazi bir yaklaşım sunmasını sağlar.



Görsel 49- Kiki Smith, Untitled, 1995

Kadın bedeni çoğu durumlarda zillet sayılarak ötekileştirilmektedir. Bu doğudaki örneğinden Züleyha ile Yusuf’la, batının örneğinden de Oedipus hikâyesi ile bilinmektedir. Özellikle bu ötekileştirme durumu ilk evreden başlar. Anne-çocuk arasındaki o sağlanmış olan kutsal bağ, babanın yasası tarafından kopartılır. Bu bağın bitmesi anneyi ötekileştirerek yani zellileştirir ve kadına olan ilk öğretilmiş ötekileştirme başlamış olur. Çocuk büyüme çağına geçişte kadını yermesi gerektiği fikri ile bilinçleşmeye başlar ve simgesel düzene tabii kılınır. Kiki Smith’in “Mother” (Görsel 50) heykeli de kadını ötekileştirme ve sonucunda nesnelleştirme ile fazlasıyla bağdaşmaktadır.

Önceki eserlerinde kullandığı kağıt/kartonpiyer burada da kullanılmış ve kırılabilirliğin metaforunu bize tekrar göstermiştir. Beden duvara asılarak sergilenmiştir. Eserin rengi saman tonlarında olsa da bedenin duruşu ve asılışı bariz bir şekilde kadavrayı anımsatmaktadır. Figür sadece büst kısmından oluşmaktadır. Vajina bölgesi bedenin içine doğru giden bir boşluk/delik olarak tasvir edilmiştir. Kadının sadece üst kısmından oluşması toplumun konumlandığı kadın imajına, haz nesnesi ve üreme aracı olarak görülmesine bir gönderme olarak varsayılabilir. Bu varsayım yaşadığımız toplumdaki eril tahakkümden gelmektedir:

“Kadınları, varlığı (esse), algılanan- varlık (percipi) olan sembolik nesneler halinde oluşturan eril tahakküm, onları daimî bir bedensel güvensizlik, hatta sembolik bağımlılık halinde tutmak gibi bir etkiye sahiptir: her şeyden önce başkalarının bakışı tarafından varedilir ve bakış için var olurlar, yani sıcakkanlı, çekici ve el altındaki nesneler olarak. Onlardan “kadınsı”, yani güleryüzlü, sepatik, dikkatli, itaatkâr, ağırbaşlı, ölçülü olmaları beklenir, hatta kendi kendilerini geri plana atmaları.” (Bourdieu, 2018, s. 88).

Kadını bu şekilde ötekileştiren bu toplum kadının bedeniyle yabancılaşmasına neden olur. İşte bu durum çocuğun anneden ayrılmasındaki onu zillet’leştirme evresinde kendisini özne, annesini nesne olarak belirlemesi iğrencin ortaya çıkmasına sebep olur. Smith’in “Mother” heykeliyle de annenin toplumdaki konumlanışına ve nesnelleştirilmesine şahit oluruz.



Görsel 50- Kiki Smith, “Mother”, 1991

Smith, 1993 yılında “Abject Art” başlığı altında açılan sergi birbirinden güçlü isimlerle (Cindy Sherman, Andres Serrano, Andy Warhol, Willem De Kooning, Louise Bourgeois ve daha birçok zillet kavramıyla ilgilenen sanatçı) birlikte sansasyon yaparak sanat tarihine damgayı vuruyor. Atölyelerinden çıkan bu müstehcen işler izleyiciyle ilk defa karşı karşıya gelerek “Abject Art”ı toplumla karşılaştırıyor. “Abject Art” başlığı altında açılan serginin gazete manşeti (Görsel 51); “At the Whitney, Provocation and Theory Meet Head-On” “Whitney’de, Provokasyon ve Teori Kafa Kafaya Buluşuyor”



Görsel 51- 1993 yılında ki “Abject Art” başlığı altında açılan serginin gazete manşeti

1993 yılında elli Amerikan sanatçının arzu, beden, kadın, homoseksüelite, yasak vs. gibi temalarla ilgili çalışmaları “Abject Art” başlığı altında Whitney Museum American Art’da toplanarak sergilenmiştir.

“Abject Art” ve “Tecavüz Konusu” Whitney American Art Müzesi’nin bağımsız çalışma programı öğrencileri tarafından düzenlenen yıllık sergi serisinin sonuncusudur. 1993 yılında Whitney Müzesi’nin ikinci katını dolduran bu iki sergi provokasyon içgüdüsünün kanıtı olmuştur. Fakat o yıllarda “in-your-face” yani izleyicinin “yüzüne karşı” sergilenen tüm gerçekler 90’lı topluluğunun kırılganlıklarından dolayı etkilerini düşük tutmuştur. Bu, özellikle bazı kıvılcımları ortaya çıkaran ve asla moda uygun olmayan melodramatik başlığıyla potansiyel bir vahşi kart olan “Abject Art” için geçerlidir.

Zillet olan kuralları ihlal eder, kışkırtır ve bu sergideki birçok eserde imge perdesini parçalar durumdadır. Sergideki ölüm ve cinsellik görüntüleri AIDS gibi bir krizin önemini vurgulamaktadır. Bundan dolayı da sergi, toplumsal tabuları ortaya koyarak çoğu izleyicinin istemediği görüntüleri içermektedir.

90'lı yıllarda eski formlara yeni fikirler getirmek genç sanatçıların, yazarların ve küratörlerin meseleleriydi. En önemli unsurlardan birisi de “Abject Art” ve “Tecavüz Konusu” sergilerinin arkasında aslında büyük bir öfke vardı. Geleneksel sanata, toplumsal normlara, ırkçılığa ve cinsiyetçiliğe duyulan bir öfkeydi bu. Her iki sergide de 90'lar sanatının en büyük problemlerinden biri olan trajik gerçeklik, parçalanmış bedenlerle, çirkinleşmiş formlarla, gerçek olan acıların inorganik görünümüleriyle sergilenmiştir. Bu sergi transgresif imajıyla 90'ların sanatında iğrenmeyi yüceltmış ve idealize olan sanat anlayışını bir kenara bırakarak bedeni, estetiği ve güzelliği yeniden mercek altına almıştır.

Kiki Smith bugün sanat dünyasında en çok tanınan insanlardan biri ve neslinin en üretken sanatçılarından. Babasının ölümünden sonra bedenin maddeselliğine odaklanmış olan Smith, bedenin içerisini ve dışarısını dahil ederek yüzlerce sanat eseri üretmiştir. 90'ların en büyük krizlerinden biri olan AIDS beraberinde bedenin kırılganlığını getirerek birçok sanatçının “Abject Art” ile ilgilenmesine vesile olmuştur. Kiki Smith 1980'den beri insanlık durumunu ve doğal dünya ile ilgili multidisipliner uygulamaları ile bilinmektedir. Sanatçı heykel, baskı, fotoğraf, kolaj, çizim, tekstil gibi çeşitli malzemelerle sanatını icra etmiş ve hâlâ icra etmeye devam etmektedir. 1990'ların sonunda sanatçı, odağını hayvanlara, mitolojik öykülere, hikâye ve masallara ve bu hikâyelerdeki kadın figürlerine yöneltmiştir. Şu anda abject sanatı üzerinden ilerlemeyen sanatçı yine de toplumsal normlara dokunmayı bırakmayarak eserleriyle tepki göstermeye çalışmaktadır.

Kendi deneyimleri üzerinden ilerleyerek sanatına kişisel tarihini yansıtan sanatçı, üretimlerini yapmadan önce bir proje üzerine planlama yapmaz, sadece hayatının ona verdiklerini aktarır. Bir şeyler yapmak, yeni şeyler öğrenmek onu heyecanlandırır ve daha sonraki yaşayacağı deneyimlerine götürür. Sanatçı, bu üretim aşkının onu hayatta tutan şeylerden biri olduğunu söylemektedir. Hala üretmeye devam eden sanatçı yaşamını ve üretim sürecini New York'ta sürdürmektedir.



Görsel 52- Kiki Smith, 1992

3.2 Cindy Sherman: Beden ve Kimliğin Yıkımı



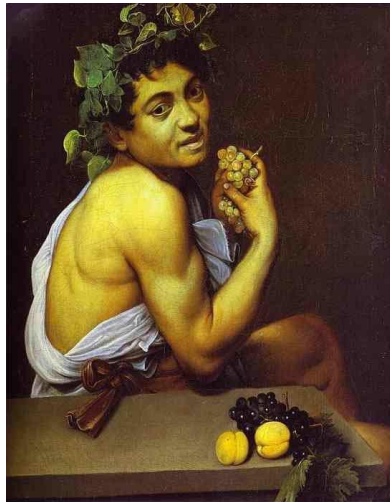
Görsel 53- Cindy Sherman, 1985

1954 New Jersey doğumlu Amerikalı fotoğrafçı ve film yönetmeni olan Cindy Sherman, (Cynthia Morris Sherman) “Bin Bir Yüzlü Sherman” (Kelleci, 2018). olarak tanınmaktadır. Long Island New York’ta büyüyen Sherman, 1972 yılında Buffalo’daki New York Eyalet Üniversitesi’nde resim bölümünü okudu. Fakat sonrasında resimle kendisini ifade edemediğini düşünerek ana sanat dalını fotoğrafla değiştirerek SUNY’den mezun olmuştur. Hâlâ konuşulan işlerinden bir tanesi üniversiteden mezun olduktan hemen sonra üretmiş olduğu “Untitled Film Stills”, bakışın, kadının, sanatta özne ve nesne olmanın konumunu eleştiren yapıtlardır. “Sherman’ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan bir zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür.”. (Antmen, 2018, s. 276).

Kuşağının en büyük sanatçılarından biri olan Sherman, postmodern dönemin getirisiyle sanatı, bedeni, kimliği, toplumu, eleştiriyor ve sanatı yüceltmek yerine tam tersine yermeyi amaçlamaktadır. Sanatçıların amacı artık özgün olanı yaratmak, üretmek değil, iktidarı eleştirmektir. Çoğu postmodern kuramcılar da dediği gibi;

“İktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabii tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” çalışır.” (Antmen, 2018, s. 277).

Fotoğrafı ana malzemesi olarak kullanan Cindy Sherman, özgünlük ve malzeme arayışındansa, çektiği ve kurguladığı fotoğraflarıyla iktidar ve kurulmuş kimlikler arasında bir oyun alanı oluşturmaktadır. Sanatçı, tam bir postmodernist tavır ile bilinç altını sorgulamadan sadece hızlı ulaşılabilir ve çabuk tüketilebilir malzeme ve fikirleri değerlendirmektedir. Eleştirdiği toplum, din, siyaset, cinsiyet gibi olgular dışında da sanatçı, 1990’lı yıllarda pastiş kavramıyla çok kez içli dışlı olmuştur. Postmodernistlerin eserlerinde en çok rastladığımız tekrar etme, pastiş-parodi ve özgünlük gibi kavramları Sherman da ünlü sanatçıların yağlı boya tablolarına öykünen pastiş fotoğraflar şeklinde yapmıştır.



Görsel 54- Caravaggio, Young Sick Bacchus 1593-1594



Görsel 55- Cindy Sherman, *Untitled #224*, 1990

Fakat Sherman pastiş kavramında yoğunlaşırken sanatın orijinalliğini ve biricikliğini eleştirmektedir. Postmodernite ile birlikte teknolojinin inanılmaz hızla geliştiği, normların sarsıldığı beyin göçünün arttığı ve metropolitan şehirlerin gücünün arttığı bu dönemde sanatı sanat yapan şeyin ne olduğu olgusunu sorgulamak çok olağan bir durumdur.

“Bizler medyanın çocuklarıyız.” (Antmen, 2018, s. 280). diyen sanatçının en çok bilinen işlerinden bir tanesi “İsimsiz Film Kareleri”dir. Amerikan filmlerinde belli başlı olan klasik kadını ele alan sanatçı, hem çeken hem çekilen olarak eserin öznesi ve nesnesi olmakta ve izleyen-izlenen durumunu ters yüz etmektedir. Her fotoğrafında bin bir türlü kimliğe bürünen sanatçının işlerinde hem kendisini görebilir hem de göremeyiz. Bu durum aslında fotoğrafın yalan söyleyebilme potansiyelini göstermektedir. Kadın bedeninin dışarıdaki gözden, bakıştan uğradığı yaşam ihlaline değinen Sherman’ın her fotoğrafında kadınlar travmatik bir konumdadır. Bazılarında mimiksizlik görünse de o donuk bakış soğuk bir ölüyü andırmaktadır.

“Görüntü denilen şey, “canlı” olduğunda bile müdahale (manipüle) edilebilir bir şeydir. Gerçek bir görüntü zaten olamazdı. O nedenle gerçek artık kendiliğinden doğal haliyle hayatımızdan çıkmıştı.”(Kahraman, 2010, s. 137). Bu şekilde Sherman, hem medyatik bir gönderme yapar hem de kimliğin ne kadar kurgusal bir olgu olduğunu gösterir.



Görsel 56- Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1978

Öznenin ve kimliğin oluşumunda en büyük rol oynayanlardan biri iktidardır. Simgesel düzende özne olmak isteyen bir bireyin kimliği normlara göre şekillenir. Baskı ve otorite ile bize nasıl olunması gerektiği anlatılır ve zorunlu bir şekilde aktarılır. Birey de bu kurallardan dolayı çevrede yer edinebilmek için iktidarın nesnesi haline gelerek toplumsal bir yapı oluşturmaktadır. Böylelikle de ne kimliğimiz ne de bedenimiz bize ait olmaktan çıkar. Michel Foucault öznenin kurulu bir olgu olduğundan ve aslında öznenin olmadığından, onun tarihsel bir süreç içinde kurulduğundan söz eder. Aynı Cindy Sherman’ın birbirinden farklı kimliklere bürünerek oluşturduğu kimlikler gibi. “Ona göre özne, bir töz değildir; yani *a priori* olarak özne yoktur. Foucault özneyi bir biçim olarak kavrar ve farklı özne biçimlerinin “hakikat oyunları” yla ilişki içinde tarihsel olarak kurulduğunu öne sürer” (Evre, 2007, s. 5). Buradaki hakikat oyunları ile ilişki

içinde olan tarihsel süreç bilgiyi ortaya çıkartır. Foucault bilimsel alanla ilişkili kanıtı olan bilgiye *connaissance* (bilme), bilimsel olmayan ama tarihsel süreçte derinlemesine çözümlenmiş bilgiye de *savoir* (bilgi) der. Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisindeki bilgi de bilimsel olmayan ama derinlemesine incelenmiş ve herkes tarafından bir şekilde bilinen (*savoir*) bilgidir. Sherman'ın fotoğraflarındaki kimlikler de tarihsel süreçte kurulmuş belli başlı kimlikleri hatırlatmaktadır. İktidarın şekillendirdiği özne bu gibi bilgiler tarafından yönetilerek nesnelleşir. Bu iktidar biçimi özneyi kategorize eder. Bireyselliğiyle ve kimliğiyle kendisini ve başkalarını tanıma ve tanıtmaya yoluyla bir gerçeklik yarası ile birlikte direkt olarak gündelik yaşamın içine girer. Bunlar etnik, dinsel ve toplumsal tahakkümlerdir. “Bu bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır. Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.” (Foucault, 2014, s. 63).



Görsel 57- Cindy Sherman, Untitled 405, 2000

Foucault Nietzsche'den yararlanarak öznenin hakikatle, iktidarla ve ahlakla olan ilişkisini üç tane nesnelleştirme kipiyle açıklar. Bu kiplerin üçü de Cindy Sherman'ın fotoğraflarında rastlanmaktadır. Birincisi; yaşayan, çalışan kendilerini bilim statüsüne kazandırmaya çalışarak nesnelleşen öznedir. İkincisi; öznenin bölücü pratikler olarak adlandırılan, suçlu-suçsuz, normal-anormal, akıllı-deli gibi öznelerin kendi içinde bölünmeye ve kopmaya yol açarak nesnelleşmesidir. Sonuncusun da insanın kendisini özneye çevirerek cinsellik öznesi olarak nesnelleşmesidir. (Foucault, 2014). Sherman'ın fotoğraflarında bu üç kipi de gözlemliyoruz. Fakat en çok sonuncusu olan cinsellik öznesi olarak nesnelleşmeye tanıklık ederiz. Bir erkek kimliğini Sherman'ın üç ya da dört fotoğrafında gözlemleyebiliriz. Çünkü kadın, toplum ve kültürde daha çok nesnelleştirilmektedir. Sherman'ın feminist tavrıyla popüler kültürde ve medyada kadın olma durumunun trajedisini bariz bir şekilde bakan bir göz olarak izleyebiliriz. Fakat aslında Sherman kendisini feminist olarak tanımlamaktan kaçmaktadır. Bir tavır sergilemediğini, iki üç kelimeyle, basit bir dille izleyiciye ulaşmaya çalıştığını söyler.



Görsel 58- Cindy Sherman, Untitled #354, 2000



Görsel 59- Cindy Sherman, Untitled #477, 2008

Kadının, erkek egemenliğinin altında yaşayarak üstlendiği rollerin kimliğine bürünen Sherman, bir cinsel obje, bir anne veya bir aktris gibi belli başlı biçimlere girmektedir. Sanatçı bu büründüğü kimliklerle Foucault'yu destekler nitelikte özne yoktur, özne oluşturulmaktadır der. Aslında diğer herkesten çok tamamen bir kurgu olan kadını ele alarak hem iktidarı hem de erkek egemenliğini eleştirir. Özne oluşturulmuş bir şeydir fakat Riviere'e göre direkt kadın olmak bir kurgu meselesidir. Riviere'in "Maskeli Balo Olarak Kadınlık" adlı yazısı dişil Oedipus Kompleksi'nden gelmektedir. Önceki bölümlerde anlatıldığı gibi kız çocuğu başta baba ile özdeşleşmekte ve sonrasında elde ettiği erilliği annesinin hizmetine sunmaktadır. Metaforik olarak baba olmakta ve böylelikle babayı anneye geri kazandırmaktadır. Kız çocuğu bu süreci babayı dindirerek ve yatıştırarak geçebilir. Ve bunu babaya ancak sevgi ve suçsuzluk göstererek dişil bir maske takma yoluyla yapar. Riviere'e göre kız çocuğu anne ile babası arasında kalmaktadır ve kız çocuğunun anneyi yatıştırması babayı yatıştırmasından daha zor olduğu için başta baba ile tamamlanarak sonrasında anne tarafından, kadınlık tarafına ilerler. Yani kadın kimliği önce babayla sonra da anne ile özdeşleşmektedir. Böylece

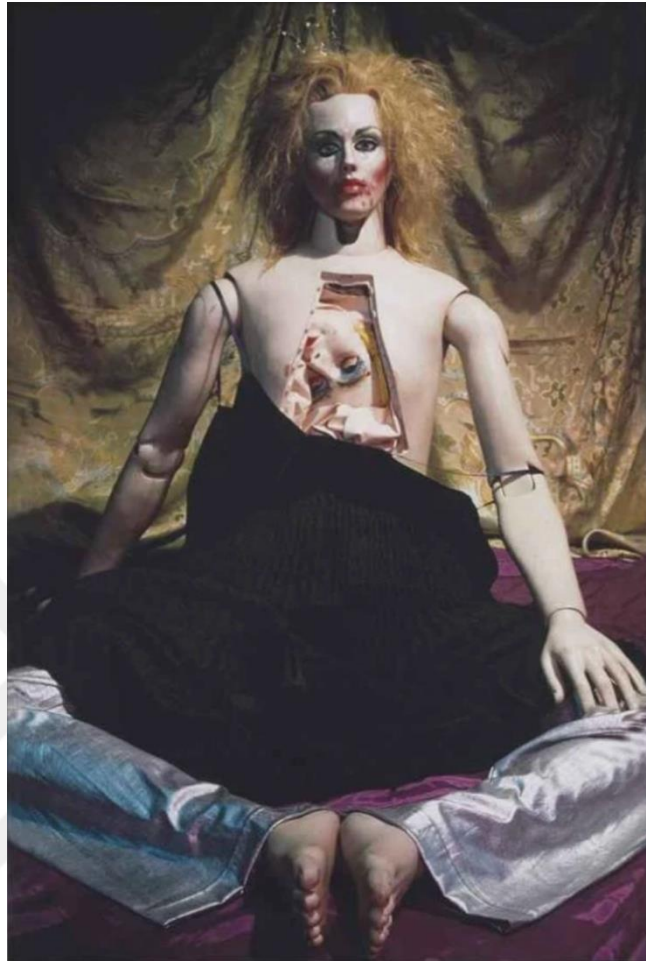
Riviere'in dediği gibi: “Bu nedenle kadınların önündeki sorun, kadınsılık maskesine bürünüp bürünmedikleri değil, bu maskenin *üzerine ne kadar oturduğudur*. Kısacası, *kadınsılık maskeli balo kostümüdür*.” (Homer, 2016, s. 142). Başta erkeklerle özdeşleşen kadına eril bir tahakküm tarafından bir kimlik nakledilir, sonrasında o nakledilen kimlik ile kadın anne ile özdeşleştirilir ve nakledilen kimlik ile yani Riviere'in dediği gibi “Maskeli Balo Kostümü” ile yaşamını sürdürür. Bu aynı Foucault'un dediğine gelmektedir. Tüm bu özne oluşumu tarihsel bir “bilgi” niteliği taşır. Bir kesinliği, formülü, net cevabı yoktur ama iktidar, toplum ve din bu doğrularla yaşayarak kurmuş olduğu özneler ile dünyayı sürdürülebilir hale getirmektedirler.

Benlik, kimlik, birey olma problemi günümüze kadar aktif bir sorun olmuş ve hâlâ sorun olmaya devam etmektedir. Sherman fotoğraflarında sürekli olarak kurulmuş olan kimliklerimizin ne kadar kaygan zeminde olduğunu göstererek özne olma durumunu eleştirmektedir. Özne, zillet olduğu zaman özne olamama durumunu yaşar, bu da ya anneden ayrılmadan önceki hal ya da öldükten sonraki hal yani kadavra tekabüldür. İğrenç, özneye yakın temas halindeyken ortaya çıkar. Sanatçı, erken dönem işlerinde kimliği ve özneyi irdelerken sonrasında kimliksizliği ve özne olmanın dışına çıkmayı işleyerek, zillet yani abject'in araştırmasını yaparak bedenin ham haline dönmeyi amaçlar. Sanatçının kendi stüdyosunda kurmuş olduğu bu sahneler ilk dönem işlerinden çok daha farklıdır. Sanatçı, erkek bakışın izlemek isteyeceğinin aksine protezden uzuvlar, kıllar, atıklar ve sıvıların olduğu bu sahneler ile bakışı ehlileştirmek yerine ters yüz edip imge perdesini tamamen yırtmayı amaçlamaktadır.



Görsel 60- Cindy Sherman, Untitled, #263, 1992

O dönemdeki sanatçıların çoğu gerçek olanla yüzleşerek kendini olduğu gibi kabul etmekle ilgilenmişlerdir. Bu kabulleniş diğer sanatçıları da müstehcene yönlendirdiği gibi Sherman'ı da yönlendirerek müstehcen olanla iç dış olmasına vesile olmuştur.



Görsel 61- Cindy Sherman, #302, 1994

Sanatçının bu dönem üretmiş olduğu işleri ünlü sürrealist Hans Bellmer'ın "La Poupee"sini de hatırlatarak sürrealistlerin kavramı olan harikulade'yi anımsatır. Breton ilk manifestosunda harikulade'nin güzelliğinden söz etmiştir. Harikulade'nin doğal işleyişte bir kopukluğa akılcılıkla bir kırılmaya yöneldiğinden bahseder. Aragon'da buna dayanarak harikulade'yi şöyle tanımlar: "Eğer gerçeklik bariz olarak çelişkinin yokluğu ise, harikulade, gerçek olanın içinde çelişkinin patlak vermesidir." (Altınyıldız, 2014, s. 16).

Daha sonra harikulade'nin gerçekliği reddetmesinden ortaya çıkan yeni bir gerçeklik olduğunu ekler. Buradaki söz konusu olan gerçeklik Lacan'ın 'gerçek' kavramıyla fazlasıyla ortaklık kurar.

Breton ise harikulade'yi tanımlarken şöyle bir örnek verir: "Romantik harabeler ve vitrin mankenleri. Bunların ortak noktaları canlı ve cansız doğal ile insan yapısını kendi içlerinde barındırıyor olmalarıdır." (Altınyıldız, 2014, s. 16-18). İkinci manifestosunda sürrealizmin karşıtlık içerme haline, zihindeki bir noktaya değinmektedir. Rüya ve gerçek, hayat ve ölüm, canlı ve cansız, yüksek ve alçağın karşıt olarak algılanmadığından bahseder. Bataille'da buna bir ekleme yaparak; iyilik ve kötülük, acı ve sevinç, varlık ve yokluğun da birbirine karşıt olmadığını savunmaktadır. Zillet de harikulade'nin içinde barınan bir kavramdır. Bataille'in informesi ve Lacan'ın ayna evresi zillet'in alt yapısını oluşturmuş ve Kristeva tarafından tamamlanmıştır.

Sherman'ın #302 (Görsel 61) numaralı sahnesine bakıldığında cansız bir vitrin mankeni harikulade'nin tekinsizliğinden bariz bir şekilde bahsettiği görülmektedir. Sherman'ın delik deşik bebeği, grotesk ve soğuk bir sahne yaratırken Bellmer'a da gönderme yapmıştır.



Görsel 62- Hans Bellmer, La Poupee

Sanatçının sürekli ilgi odağında olan beden bu sefer parçalanmıştır. “Sex Pictures” adlı serisinde kimlik, cinsiyet, statü, meslek, kültür, toplum hiçbir şey yoktur. Ölü ile diri arasında olan erotik bir atık vardır sadece. “Erotizm, hayatın ölüm derecesinde onaylanmasıdır” (Artun, 2015).

Sherman, bedeninin müsveddeliliğine ve acizliğine parmak basarak kurulu olan bir şeyin ne kadar hızlı parçalanabileceğini gösterir. “Anatomi kader olmaktan çıkmış varlığın aksesuarı olmuştur; işlenecek, yeniden şekil verilecek, anlık *design*’a tabii kılınacak bir hammaddeye dönüşmüştür.” (Breton, 2016, s. 25). Seyirciyi her defasında şaşırtan Sherman “Sex Pictures” serisiyle bakışa hükmediyor. Her bir fotoğraf, farklı brütal bir tavırla işlenmiştir. Bedenler ve beden parçaları müstehcen pozlarıyla kimi zaman samanlıkta terk edilmiş gibi, kimi zaman bir hayvan postunun üstünde keyif çatan bir tavırla, kimi zaman da yerini ve zamanını algılayamayacağımız sürreal bir alanda konumlanmışlardır.



Görsel 63- Cindy Sherman #250, 1992



Görsel 64- Cindy Sherman, #312 1994

Postmodernist sanatçıların gerçek olanla yüzleşerek müstehcene değinmesi ve kendilerini oldukları gibi kabul etmeleri zillet sanatına yönlendirmiştir. Kristeva, kültürel bir değişim yaşandığını ve ötekinin gücünü yitirdiği dünyada sanatçının görevinin artık abject'i yüceltmek değil derinine inip araştırmak olduğunu söylenmiştir. (FOSTER, 2017, s. 23). Kristeva, "Ötekinin gücünü yitirdiği dünyada" (FOSTER, 2017, s. 23). toplumun düzenini oluşturan babaerkil yasaların krizinden bahseder. Bu kriz aynı zamanda imge perdesinin de krizi anlamına gelmektedir.

Sherman "Sex Pictures" serisinde regl, atık, kan, kusmuk ve içerisinin dışarıya çıkmış haliyle öznenin tamamen zillet'leşmiş olan pozisyonlarını sahnelemiştir. Böylelikle izleyici büyük bir dehşet içerisinde kalmaktadır. Çünkü öznenin var olmasındaki en büyük etken olan zillet, sistemi tehdit etmesinden ötürü iktidar, toplum, kültürel kodlar tarafından unutturulmaktadır. Böylelikle izleyici aslında kendine ait olan şeyi izliyor olsa da unuttuğuna inandığı şeyi dehşet içine gözlemler. Foster bu durum hakkında; abject'in, öznenin başının belada olduğu anlamına geldiğini ve anlamın çöktüğünü dile getirir. Sanatçıların bu karşı duruşu, sistemi ve düzeni sarsar, rahatsız eder. "Bu fotoğraflarda bazen imge perdesi gerçekten de öyle parçalanmış görünür ki, bakış resim-olarak-özneyi istila etmekle kalmaz, tamamen boğar." (FOSTER, 2017, s. 19)



Görsel 65- Cindy Sherman, Untitled 1992

Sherman'ın zillet ve brütal sahneleri izleyiciye ne kadar şiddetli gelse de bir taraftan gözetleme, röntgenleme edimini yani skopofiliyi de harekete geçirmektedir. 1970'lerden önceki dönemlerde film, medya ve plastik sanatlar sektöründe kadın hep fetişleştirilerek nesne konumuna indirgenmiştir. Sherman'ın "Sex Pictures" serisinden önceki ve sonraki işleri de aslında bu skopofiliye parmak basan eserlerindendir. Medyada fetişleştirilen kadın, sonrasında daha da brütalleşerek filmlerde şiddete uğrayan, kurban gösterilen bir karakter olarak acizliğinden ötürü ortadan kaybolmuştur. "Kendilerini alçaltma ve yoksalmaya eğilimli bir toplumsallaşma uğraşına boyun eğdirilen kadınlar, feragat, teslim ve sessizlik gibi olumsuz erdemler öğrenirken, erkekler de mütehakkim temsilim mahkûmu, hatta sinsice kurbanıdırlar." (Bourdieu, 2018, s. 67).

Fakat 1970'ten sonra kadın hareketinin getirisiyle medyada, filmlerde ve plastik sanatlarda kadın imajı değişir ve tamamen farklı bir skopofiliye dönüşür. İzleyici zillet, eksik, atık olana ne kadar bakmak istemese de yasak olanın verdiği çekim bir gizli skopofiliyi uyandırmaktadır. Filmlerdeki albenisi olan kadınların yerini makyajsız, pis, yaşlı, eril bakışın istemeyeceği türden imajlar ortaya çıkar ya da Sherman'ın 92 yılında üretmiş olduğu mankenlerinden bazıları gibi erkeğin metalaştırılmış versiyonlarıyla karşılaşırız. Örneğin (Görsel 66) "Untitled #256" adlı eserde olduğu gibi medyadaki kadına karşı olan skopofiliyi tersine çevirerek erkeği fetiş nesnesi haline getirir. Sahnede bulunan erkek bir cellattır. Mertebesinden ötürü güçlü görünmesi gereken bu karakter çırılçıplak bir pozisyonda vasıfsız bir eda ile kütüğe dayanmış bir şekilde yatmaktadır. Çıplak olup üzerindeki tek kumaşın maskesi olması celladı fetiş nesnesine çevirir. Baltanın sahnedeki konumu dolayısıyla cellatın kendisi bir kurban olarak hissedilmektedir. Bu sahne izleyiciyi tamamen istila etmektedir. Artık izleyen sahnenin içindedir. İmge perdesi tamamen parçalanmış bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Sahnedeki tek gizli şey bedenin yüzüdür. O da sahneyi daha da çekici kılmış ve portrenin önemini yitirmesine sebep olmuştur. Tek amaç izleyeni kör etmektir. "Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perdede gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi de bu yüzdendir." (Zizek, 2004, s. 150).



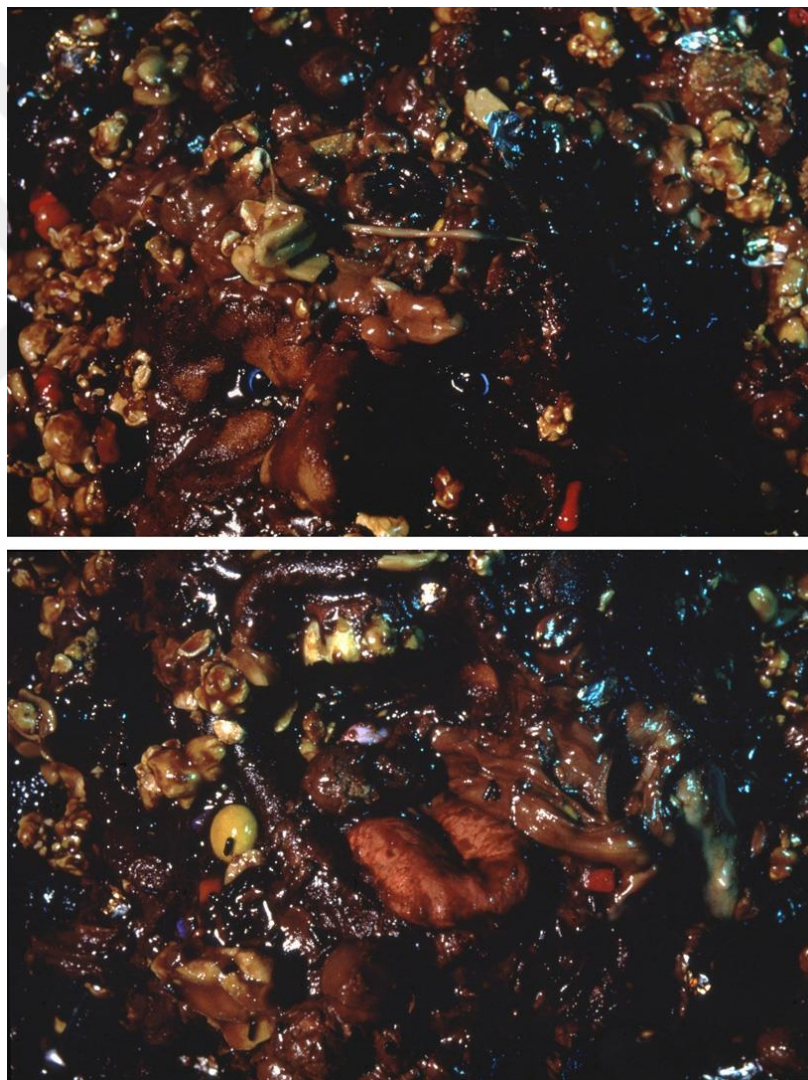
Görsel 66- Cindy Sherman, Untitled, #256

Sherman'ın "Sex Pictures" adlı çalışmasında şiddetli bir pornografinin yanında aynı zamanda grotest ve plastik mankenlerle rahatsız edici bir görüntü ortaya koymaya çalışmıştır. Sanatçı bir röportajında bu işlerin nasıl ortaya çıktığını şu sözleriyle aktarmıştır: "Kısmen 1980'lerin sonlarında, National Endowment for the Arts'ın Robert Mapplethorpe ve Andres Serrano gibi kişilerin "uygunsuz" çalışmalarını finanse etmesi için Hristiyan sağın yoğun baskısı altında kaldığı kültür savaşlarına bir yanıttı." (O'Hagan). Aynı zamanda da "Sex Pictures" Jeff Koons'un "Made in Heaven" serisine de bir yanıttır. Koons'un eşiyle birlikte çektiği pornografik görselleri Sherman, çok basit ve cesaretsiz bularak karşılık olarak "Sex Pictures" serisini yapmıştır. "Onları çok topal ve uysal buldum, hiç de şok edici değil, sadece beni biraz kızdırdılar." (O'Hagan). Sanatçının bunu böyle düşünmesinin sebebi Jeff Koons'un "Made in Heaven" serisinin her yerde gördüğümüz porno karelerinden farksız olmasıdır.

Sonuç olarak Cindy Sherman, zillet'in en temel sorunlarından biri olan bedenin içerisini ve dışarısını inceleyerek gerçeğin bedenine dönme tecrübesini izleyiciyle paylaşmıştır. İzleyiciye şiddetli bir dille bedenin ölümlü erotizmini göstererek düşündürmüş ve sorgulatmıştır. Aslında Kristeva'nın da dediği gibi zillet'in derinine inip onu ortaya çıkarmıştır. Çirkinini sahnede konumlandırarak estetize etmiş; pisi, atığı, eziği, iğrenci unutulduğu yerden çıkarmıştır. Sanatçı toplumsal ve kültürel kodlardan sıyrılmaya çalışarak yanlış diye öğretilen şeylerin belki de doğru olduğunu ya da onların varlığının unutulmaması gerektiğinin mesajını vermektedir.

"Bataille, pisliğe, sapıklığa, zillet'e (*abjection*) karşı kusmaya kadar varan tepkilerin toplumsal, ahlaki şartlanmalara bağlı olduğunu belirtir. Bu tepkiler, baştan beri süren ve baskıyla öğretilen davranışlardır. "İlk insanlardan bu yana azarlanıp duran çocuklar" üzerinden devrolup gelir. "Midemizi bulandıranın dışkının kokusu olduğunu sanırız. Ama acaba daha baştan tiksindirici olduğuna şartlandırılmasaydık böyle kokar mıydı?" (Artun, 2015).

Cindy Sherman bir postmodernist sanatçı olarak medyayı takip etmiş ve 2000'lerden sonra zillet sanatının geçen etkisiyle protez bedenleri, atık nesneleri ve uzuvları çalışmayı bırakarak yine kendi bedenine bir dönüş yapmıştır. Sanatçı zillet kavramını o dönemin medyasında olan bir sorun olduğu için araştırması kapsamına almış olsa da bir kadın sanatçı olarak zillet kavramından kaçması imkansızdır. Aynı zamanda öncesinde birbirinden başka kimliklere girerek Cindy Sherman'ı öznesiz bir birey yapmış ve zillet kavramıyla zaten kişisel bir bağ oluşturmuştur.



Görsel 67- Cindy Sherman, #190, 1989

3.3 Nergiz Yeşil: Beden, Kadavra ve Materyal Olarak Ölebilen Sanat Malzemesi



Görsel 68- Nergiz Yeşil, Otoportre

Nergiz Yeşil, 1988 yılında İstanbul’da doğmuştur. Lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel Bölümü’nde bitirmiş sanatçı, yine Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’de 2020 yılında Heykel Bölümü’nde yüksek lisansını tamamlamıştır. 2018 yılında Erasmus öğrenci değişim programıyla Belçika’da Antwerp’de The Royal Academy Of Fine Art Antwerp’te eğitim görmüş olan sanatçı Avrupa ve Türkiye’de de birçok sergi açmıştır. 2019 yılında ilk kişisel sergisini PG Art Galeride açmış olan sanatçı günümüzde İstanbul, Tophane’de bulunan atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir.

Sanatçı eserlerinin malzemesini organik materyallerden üreterek sanat malzemesini en az tüketilebilir hale indirmeye çalışmakta ve böylelikle doğaya verdiği zararı minimuma indirmektedir.

2014 yılında doğum, yaşam, ölüm kavramıyla ilgilenmeye başlayan sanatçı malzemesini de bu kavramın altına alarak ilerlemektedir. Deneysel organik materyal kullanan Nergiz Yeşil, eserlerinde yok olabilirliğe gönderme yaparak canlı varlığın ölümlülüğünü pornografik bir dille izleyiciye sunmaktadır. “pornografide önemli olan doğrudanlıktır. Dolayımın ortadan kalkmış olmasıdır.” (Kahraman, Cinsellik, Görsellik Pornografisi, 2010, s. xxii).



Görsel 69- Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016

Görsel 69’da görüldüğü üzere çürük bir uzuv, amorf bir beden parçası metal bir kavanoza yerleştirilmiştir. Morarmış olan orta bölgenin verdiği rahatsızlıkla birlikte ne olduğu tam olarak açıklanamayan bu nesne aynı zamanda bir hayvanı ölü bir tavuğu da hatırlatmaktadır. Doğrudan izleyiciye sunulan bu form, imge perdesine bir saldırı değil, imge perdesinin tamamen parçalanmış olduğu bir durumdur.

Direkt olarak çürümenin ve yok olmanın imgesini sunan sanatçının bu eseri izleyiciye sadece ölümü değil, ölümden sonra değişen, çürüyen yani bir bakıma hala farklı bir şekilde varlığını sürdüren bedeni hatırlatmaktadır. “Doğasına aykırı olarak ölü, yaşıyor gibi görüldüğünde, korkunç olur. Ölülerin ölmelerine rağmen yine de canlı oldukları çelişkisi, hortlaklığın ürkütücülüğünü belirleyen unsurdur.” (Rosenkranz, 2018, s. 301).



Görsel 70- Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016

Sanatçının üretmiş olduğu bu eserler hava almayan sıkıştırılmış cam içinde muhafaza edilmektedir. İyi bir şekilde korunmazsa gübreye dönüşecek olan bu eserler zillet olanı sadece kavramıyla değil materyeliyle de anımsatır.

Nergiz Yeşil, üretilmiş olan eserin yüzyıllarca dünyada kalmasıyla doğaya verebileceğimiz zararın ne kadar olabileceğini düşünürken sanatın ölümsüzlüğüne de karşı bir duruş sergilemektedir. Sanatçının sözüyle; “Günün sonunda ben bir sanatçı olarak bir söz söyleme biçimini beş yüzyıl geri dönüştürülmesi müthiş bedellere sebep olacak bir eser üreterek bunu yapmaktan yana değilim” (Yeşil, 2021). Sanatçı takındığı bu tavır ile bir esere yüklenen anlamı değiştirmiş, kutsallaştırılan eser kavramını yerle bir ederek eserine veda edebilmeye dair bir söylem geliştirmiştir.

“Genel olarak birlik güzeldir, çünkü kendine dayanan bir bütünü yansıtır. Bu nedenle tüm oluşumların ilk şartıdır. Parçalanmışlık şeklindeki bütünlüğün karşıtı ise, ilk etapta dışa dönük bir ayrımın olmayışı şeklinde algılanabilir.” (Rosenkranz, 2018, s. 70).



Görsel 71- Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016

Nergiz Yeşil'in üretim pratiğindeki bu organik materyaller sanatçı ile malzemesi arasında bir iş birliği doğurur. Sanatçı her ne kadar malzemeyi hakimiyeti altına alabilse de malzemenin canlılığından ötürü bir sonraki adımın tahmin edilememesi karşılıklı bir birlik oluşturur. Bu organik malzeme kavramsal olarak ne anlatıyor olursa olsun çürüyebilen, atığa dönüşebilen bir malzeme olduğu için zillet'tir. Zelil olmasından dolayı birliği tutturamayan bu eserler çirkinin estetiğini yani sürrealistlerin söylemiyle harikulade'nin güzelliğini oluşturur. “Çürümüş, cansız, tamamıyla atık, canlı ve cansız arasında yeri olmayan unsur, geçiş kaynaşması, yaşamı simgeselle karıştırılan bir insanlığın ayrılmaz çiftine dönüşmüş beden: Kadavra, temel kirlenmedir. Ruhsuz bir beden, olmayan bir beden, ne olduğu belli olmayan bir madde, Tanrı'nın hem *toprağından* hem de *sözünden* dışlanması gereken şeydir. “ (Kristeva, Korkunun Güçleri , 2004, s. 133).



Görsel 72- Nergiz Yeşil, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016

Sanatçı bedeni tamamen formsuz hale getirmesiyle bedenin kendisi yok etmiştir. Homojenliği anımsatan bu beden parçaları içinde bulunduğumuz yaşam koşullarında girdiğimiz halleri hatırlatarak sağlıklı olan bedenin bile aslında kalıptan kalıba girerek homojen olduğunu yansıtır. Serinin adı olan “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, Bosch’a bir göndermede bulunarak cehennemin aslında bulunduğumuz yer olduğunu düşündürür. Aynı zamanda çürümenin de zevkine gönderme yapar. Bataille’ya göre ölüm ve erotizm bir birlik oluşturmaktadır. “Erotizm, hayatın ölüm derecesinde onaylanmasıdır.” (Artun, Georges Bataille’da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat, 2015). Erotizm öznenin bulunduğu olağan yaşamdan farklı bir yerde konumlanır. Öznenin eksik öznenin kaçabildiği, kendi çıplaklığıyla yüzleşebildiği ve arzuya bırakabildiği andır. Bataille bu yüzden ölüm ve erotizmi aynı çatı altına alır. Ölüm öznenin yok oluşudur. Varlığını sürdürmekten kurtulmuştur. Erotizm de yok olma derecesine gelinen ve bundan zevk alınan durumdur. Simgeselden az bir süre de olsa uzaklaşılan andır. “Cinsel haz o kadar tahrip edicidir ki, doruk noktasına “küçük ölüm” (la petite mort) deriz.” (Artun, Georges Bataille’da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat, 2015). Nergiz Yeşil’in “Dünyevi Zevkler Bahçesi” serisiyle kullandığı renk tonları ve malzemesiyle hem erotizmi hem de ölümü tatmaktayız.



Görsel 73- Nergiz Yeşil, Yaşayan heykeller Anomalist Serisi, 2014

İğrenç, bedenin, sistemin, öznenin savunmasını halini simgeler. Simgesel düzene tabii olan özne yarasız, beresiz, hasarsız olmak zorundadır. Aksi takdirde simgeselden dışlanır. Kadın, âdet döneminde hasarlı, hastalıklı olarak sayılır ve zillet olur. Anne, doğumda içinin dışına çıkması dolayısıyla bir atılım gerçekleştirir ve zillet konumuna sürüklenir. Engelli, bir bütün olarak sayılmadığı için toplumdan dışlanarak ötekileştirilir ve zelil olur. Queer bireyler hastalıklı sayılarak doğuştan düzeni sarsar ve zillet çatısı altında toplanır. Bedenini tanrının yarattığı gibi değil de hissettiği gibi kullanan trans birey toplumdan dışlanarak zillet konumuna sürüklenir ve son olarak da hayvan, bilişsiz bir varlık olmasından dolayı üzerinde hiyerarşi kurulamayacağı için simgesel düzene tabii olamayarak zillet olur.

“Beden, doğa karşısındaki borcunun hiçbir izini taşımamalıdır: Tamamen simgesel olabilmek için temiz olmalıdır. Temiz olduğunu kanıtlamak için, üzerinde cinsel ayrılın ve/veya anneden ayrılmanın işareti olan sünnetten başka bir iz taşımamalıdır. Bunun dışındaki herhangi bir iz kirliye, ayrılmamış olana, simgesel olmayana ve kutsal olmayana bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanacaktır.” (Kristeva, iğrençlik üzerine deneme, 2004, s. 127).



Görsel 74- Nergiz Yeşil, dünyevi Zevkler Bahçesi, 2016

Sanatçı, ilk kişisel sergisi olan “Paleontology Museum” ile malzemesinin arasına kombucha mantarını da dahil etmeye başlamıştır. “Paleontology Museum” aslında var olmayan bir türün kurgusu ve onun varlığını ispat etmeye çalışılan bir seri eserden oluşmaktadır. Birbirinden farklı disiplinler arası üretimi barındıran bu sergi yine organik olan malzemeler içermektedir. Sanatçının bulduğu ve bir koleksiyon haline getirdiği kemikler, materyalinin arasına yeni kattığı kombucha mantarı, yün ve daha birçok farklı organik malzemeler var olmayan bir türün kanıt nesneleri olarak kullanılmıştır. Bir müze titizliğinde oluşturulmuş bu sergide sanatçının bulduğu kemikler o türün kemiğiymiş gibi kurgulanmış, kombucha mantarı da o türün deri örneği olarak sergilenmiştir. Yapısı bağlamında çok kaygan ve parlak olan kombucha mantarı doyurma ve kurutulma miktarıyla insan ve hayvan derisine benzerlik göstermektedir.



Görsel 75- Nergiz Yeşil, Paleontology Museum, 2019



Görsel 76- Nergiz Yeşil, Paleontology Museum, 2019



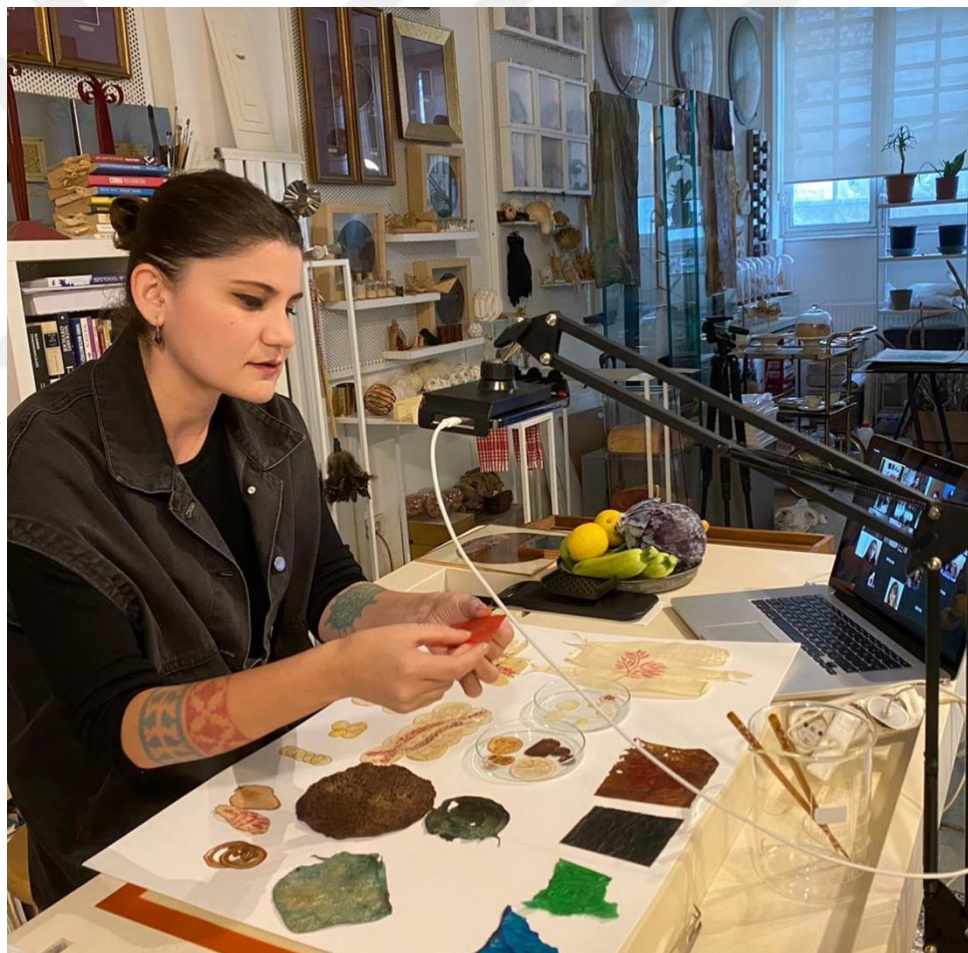
Görsel 77- Nergiz Yeşil, Paleontology Museum, 2019

Sanatçının var olmayan bir türün üzerine yapmış olduğu bu sergi ile ne kadar sanatçı kimliğiyle varlığını gösterse de aynı zamanda bir arkeolog ve biyolojist gibi araştırmacı tarafında yansıtır. Bu serisiyle birlikte var olmayan şeyi var etmesi ile birlikte bulunduğumuz gerçekliği de sorgulamamıza vesile olur. Sanatçının önceki dönemlerinde eserlerinde göstermiş olduğu pornografik yerleştirme artık yoktur. Üretimleri konusu bağlamıyla var olmayan tür gibi izleyiciye sunuş şekli de soluklaşmıştır. Sanatçı artık izleyicinin direkt olanla değil, görüp de kafasında oluşan imgeyle karşılaşmasını ister. Fakat malzeme hâlâ zillet’liğini korumaktadır. İzleyici ne kadar bunun farkında olmasa da malzeme hâlâ küflenip atık haline gelebilir. Aynı zamanda kurgulamış olduğu bu müze aslında bir ölünün kalıntıları olarak yer alır.



Görsel 78- Nergiz Yeşil, Özgeçmiş, 2019

Sanatçı, kullandığı materyal bağlamında sadece bedenin değil, her şeyin kalıcılığını sorgulamaktadır. Uzun süredir üzerinde uğraştığı organik materyaller artık profesyonel malzemesi haline gelmiş ve onun sadece sanatçılığını değil aynı zamanda araştırmacı yönünü de geliştirmiştir. Sanatçının şu anda çalıştığı atölye diğer yandan bir laboratuvar alanıdır. Nergiz Yeşil'in zillet kavramıyla olan birlikteliği ilk dönemki işleriyle daha fazla gözlemlense de sanatçı hâlâ bu kavramla birliğini yürütmektedir. Ölümlü olan malzemesi zillet'in ta kendisidir.



Görsel 79- Nergiz Yeşil, online workshop, 2021

Sonuç

1980'lerden sonra sanatta ve teoride birçok değişim yaşanır. AIDS krizinin sonuçları bedenin sorgulanmasına yol açarken sanatta 60'lardan sonra güçlenen feminizm kavramıyla ataerkil düzen sarsılmaya başlar ve var olan öznenin ve bedenin eksiklikleri ya da fazlalıkları ortaya çıkar. Bu eksiklik ve fazlalık zillet kavramının hem teoride hem de sanatta işlenmesine vesile olur.

Zillet kavramının incelenmesinden önce zillet olana sebep olan şeyin incelenmesi gerekmektedir. Tezin ana yapısını oluşturan bu araştırma ilk başta öznenin oluşumuyla bağlantı kurularak giriş yapılmıştır. Lacan'ın imgesel, simgesel, gerçek kavramları zillet'in varlığını oluşturan yapı taşlarıdır. Bebek, ayna evresiyle başlayan süreçte doğru-yanlış gibi yollarla dil ile eğitimeye başlar ve simgesel düzene tabi olabilecek bir süreçle yönlendirilir. Dil tarafından oluşturulan bu yapı (yani özne) arzuyu Lacan'ın tabiriyle objet petit a'yı yok saymak zorundadır. Bu objet petit a zillet'in barınağıdır. Lacan ve Bataille'dan ilham alarak Kristeva'nın ortaya attığı bu kavram İngilizce adıyla abject Türkçe adıyla zillet hem sistemi, düzeni oluşturan hem de onu tehdit eden olarak konumlandırılmaktadır.

Birinci bölümde Lacan'la başlayarak psikanalitik bir açıdan öznenin oluşum sürecinin her detayı incelenmiş ve zillet kavramıyla bağlantı kurulmuştur. Zillet kavramının incelendiği bölümde örnek verilen mitler ve hikâyeler, zillet'in aslında yaşamın en başından beri var olduğunun kanıtı niteliğinde değinilmiştir. İnsan, doğumundan önce dil ile yapılandırılmaya başlar. Doğduğunda ise bu dil ile öznesini kurar. Bu dilde düzeni oluşturan bir hiyerarşi vardır ve bu hiyerarşi zillet'in varlığıyla kurulamaz. Zillet'i saklamak, gömmek gerekir. Simgesel düzen bunu gerektirmektedir.

Kristeva, sanatçının görevi artık zillet'i saklamak değil onun derinine inip araştırmaktır, der. 90'lar sonrası sanatta (bu hem batı hem de doğu için de geçerli) sanatçıların çoğu Kristevanın sözünden ilerleyerek zillet'i açığa çıkarmış ve onu yeni estetik biçimiyle sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. İkinci bölümde zillet'in sanat dünyasındaki tasvirleri incelenerek kavramın erkek sanatçı ve kadın sanatçı tarafından nasıl işlendiği göz önünde bulundurulmuştur. Zillet kavramının plastik sanatlarda işlenmesiyle birlikte ehlileştirici olan yönünün kırılması sanatçıların yaşadığı trajedinin incelenmesiyle anlaşılır hale gelmiştir. Sanatçılar 90'lardan sonra ürettikleri eserlerle izleyiciyi memnun etmek için değil, sanatçı öznesinin kendisi memnun etmek için üretmişlerdir.

Üçüncü bölümde ele alınan sanatçıların üretimlerinde başta zillet olmak üzere; atık, kadavra, kadın, çürük, iğrenç, kavramlarının beden ile olan iş birliği göz önünde bulundurulmuştur. Çoğunlukla toplumda ötekileştirilen yani zillet'leştirilen kişinin kadın olmasından dolayı sadece üç kadın sanatçı üzerinden ilerleyen üçüncü bölüm; Kiki Smith'in bedeninin içerisini ve dışarısını zillet kavramıyla nasıl bağdaştığı incelenmiş, Cindy Sherman'ın özne olmanın ve kimlik oluşturma sürecindeki sıkışma ile ortaya çıkan zillet üzerinden ilerlenmiş ve güncel sanatçı olan Nergiz Yeşil'in organik materyal bakımından sanat malzemesi olarak atığı kullanmasıyla zillet'in nesnel hali ele alınmıştır.

Sonuç olarak bu tezde öznenin yapılanmasıyla hem kimliğin hem de bedenin ne erkeğe ne de kadına ait olmadığını psikanalitik olarak araştırılmış ve sanatın diliyle bu duruma nasıl karşı gelindiği ele alınmıştır. Sanat yüzyıllar boyunca hep güzeli, kusursuz estetiği ortaya koymaya çalışırken görmezden geldiğimiz gerçeği hep sansürlemiştir. Fakat birçok teknolojik gelişim, inançların, örf ve adetlerin değişimi, savaşların verdiği yıkım, sanatçının ve sanatın değişmesine ilerlemesine vesile olmuştur. Kandinsky'nin de tabiriyle döneminin çocuğu olan sanat, geçmişte kalırsa ölü bir sanatı işlemiş olur sadece. Sanat, hayatla birlikte ilerlemeli ki döneminin ruhunu yakalayarak dünyada söz hakkına sahip olabilsin.

KİTAP KAYNAKÇA

- ALTINYILDIZ, A. (2014). Sürrealizm ve Mimarlık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANTMEN A. (2018). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BATAİLLE G. (2018). İç Deney, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEAUVOIR, S. (2019). İkinci Cinsiyet, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- BOURDİEOU, P. (2018). Eril Tahakküm, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- BRETON D. (2016). Bedene Veda, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- DELEUZE, G. (2020). Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- ECO U. (2009). Çirkinliğin Tarihi, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- FOSTER H.(2017). Yeni, Kötü, Günler, İstanbul: Koç Üniversitesi.
- FOUCAULT, M. (2014). Özne ve İktidar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HOMER, S. (2016). Jacques Lacan, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- KAHRAMAN, H. B. (2010). Cinsellik, Görsellik, Pornografi, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KRİSTEVA, J. (2004). Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme, İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- LACAN, J.(2013). Psikanalizin Dört Temel Kavramı, İstanbul: Metis Yayınları.
- MERLEAU-PONTY, M. (2005). Algılanan Dünya, İstanbul: Metis Yayınları.
- MERLEAU-PONTY, M. (2017). Algının Fenomenolojisi, İstanbul: İthaki Yayınları.
- ROSENKRANZ, K. (2018). Çirkinliğin Estetiği, İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.
- YALIM, B. (2015). Felsefede Hayvan Sorusu,
- ZİZEK, S. (2004). Yamuk Bakmak, İstanbul: Metis Yayınları.

MAKALE KAYNAKLARI

- AKKOL, N. (2018). Abject Art Olarak Kadın Bedeni ve Performans Sanatındaki Kışkırtıcılığı, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 6, Sayı 29, 2018, ss.1349-1361
- AKDENİZ, E. (2017). Lacan’da Arzu ve Öznenin Ethosu Olarak Trajedi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:5, Sayı:61, ss.228-236
- DİREK Z. (2015). Felsefede Hayvan Sorusu, “Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida’da Öteki”, *Cogito*, Sayı:80, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- EVRE B.(2017). Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*, Sayı:13, ss, 1-23
- GÖKKAYA E. K. (2013). Orta Çağ’ın Grotesk Dünyası ve Mehmed Siyah Kalem’in Demonları, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, ss.132-138
- GÜRAY, E. E. (2017). Cindy Sherman’ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:7, Sayı:1, ss. 395-412
- KALAYCI, N. (2015). Erinyesler’den Eumenidler’e: Abject Olarak Kadın, *Cogito*, Sayı:81, ss.42-58 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- KAÇAR, E. (2018). Lacan ve Topoloji, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:25, ss.535-554
- KAÇAR, E. (2019). Özne’nin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek, *Dergipark*, Sayı:15, ss. 75-83
- SEVAL, Ş. (2014). “Tekinsiz Ve İğrenç: Hiperreal Figür Heykelleri Ve Alışılmadık Vücutlar İçin Bir Okuma Önerisi”, *Sanat & Tasarım Dergisi*. Cilt 6, Sayı 6, ss. 61-75.
- SARIALIOĞLU, R. I. (2019). Unutulan Mesafe: Hayvan-oluş ve Sanat, e-skop,
- SAYIN Z. (2013). Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet, “İslami Beden Temsili: İffet ve Zillet”, ss. 195-234

ŞİŞCİ, F. (2018). “Abject Art Ve Güncel Bir Sergi: Gelatin; Warm- Fellows-Attitude”, Uluslar Arası Sosyal Araştırma Dergisi, Cilt 11, Sayı 60, ss. 605-611

TUZGÖL, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu, Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi, Cilt:1, Sayı:1, ss. 41-53

ÜMER, E. (2018). Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı, Yıldız Journal of Art and Design, Cilt:5 Sayı:2, ss. 47-66

TEZ KAYNAKLARI

ABEDKOUHI, F. (2021). “*Lacan ve Levinas'ta Öteki ve Özne*”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemantik Felsefe ve Mantık, Ankara

BİLGİN, T. (2018). “Bedenden Nesneye, Nesneden Bedene (Transfer): Figür, Fragman,”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul

REYHANLI, U. (2019). “Sanatta Bedensel Ve Zihinsel Sınırlar: Uzu- Uzantı Olarak Sanat Pratikleri”, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı

İNTERNET KAYNAKLARI

ARTUN, A. (2015). Georges Bataille’da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat, e-skop: <http://www.aliartun.com/yazilar/georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/> , (18.6. 2022)

ALPER G. (2018). Joel Peter Witkin bitmeyen yeniden yorumlar, Kontrast: <https://kontrastdergi.com/joel-peter-witkin-yeniden-yorumlar-52-sayi/> , (18.6. 2022)

GÜLEN, İ. (2009), Sanat, Kadın ve Canan Şenol, Radikal: <http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat-kadin-ve-canan-senol-960793/> , (18.6. 2022)

JULAVİTS, H. (2017). “Kiki Smith” Interview: <https://www.interviewmagazine.com/art/kiki-smith> , (18.6. 2022)

KUAN, Christine (2020). “Kiki Smith”, Oxford Art Online: <https://www.oxfordartonline.com/page/kiki-smith> , (18.6. 2022)

O’HAGAN, S. (2019). Cindy Sherman: ‘I enjoy doing the really difficult things that people can’t buy’, The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/08/cindy-sherman-interview-exhibition-national-portrait-gallery> , (18.6. 2022)

SCHUMANN U.J. Kiki Smith: I Just Try To Follow It, The Talks: <https://the-talks.com/interview/kiki-smith/> , (18.6. 2022)

SOYSAL, Ö. <http://ozgesoyisal.com/uploads/dosya/1505843067a0b9.pdf> Başlangıçta Zevk Vardı, (18.6. 2022)

<https://www.sanalsergi.com/joel-peter-witkin-karanliga-bakmak/> , (18.6. 2022)

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/october/02/interview-kiki-smith-when-i-was-young-being-marginalized-gave-me-energy/> , (18.6. 2022)

<https://www.apollo-magazine.com/kiki-smith-interview/> , (18.6. 2022)

<https://hyperallergic.com/537382/kiki-smith-on-cave-girls-collaboration-and-some-of-her-earliest-works/> , (18.6. 2022)

<https://www.vogue.co.uk/article/kiki-smith-interview-2018> , (18.6. 2022)

<https://www.artforum.com/interviews/kiki-smith-81055> , (18.6. 2022)

<https://culture.org/an-interview-with-kiki-smith/> , (18.6. 2022)

VIDEO, BELGESEL KAYNAKLARI

TEZYÜKSEL B. (2019). İsmet Doğan, Belgesel- Documentary, https://www.youtube.com/watch?v=3UbuRO7_Lk , (25.5.2022)

GATE 27, Sanatçı Konuşmaları: https://www.youtube.com/watch?v=FUbyNk_1sx0 ,(2.6.2022)

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Yekateryna Grygorenko

Yabancı Dil: Rusça, İngilizce

Eğitim

Lisans: 2019, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Lise: 2015, Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü

