

# HANNAH WİLKE'NİN ABJEKT-OLUŞ'U: OTOPATOGRAFİK VENÜS<sup>1</sup>

Dr. Öğr. Üyesi Şahinde AKKAYA

Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
sahinde@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1296-3440

**Öz:** Hastalık, birey ve toplumsal yaşam için bir tehdit olarak görülmüş; kaçınılması, uzak durulması gereken bir olgu olarak kabul edilmiştir. Hastalığın etkisiyle damgalanan bedenler toplumsal yaşamın dışında tutulmuş; hastalıklı bedenlere ilişkin temsiller kötülükle bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım sanatta da benzer biçimde karşılık bulmuştur. Çirkinlikle ilişkilendirilen hastalıklı veya deforme bedenler estetiğin alanından uzak tutulurken; estetik bulunan sağlıklı ve güzel bedenler sanatın alanında sıklıkla temsil edilmiştir. Batı sanatında Antik Yunan'dan beri farklı sanatçıların yorumlarıyla yeniden üretilen tanrıça Venüs'ün kadın bedenine ve çıplaklığa ilişkin temsilin en bilindik imgesi olagelmesi gibi... İster hastalık isterse güzellikle ilişkilendirilmiş olsun bedene yüklenen anlam, insanın geride bıraktığı her dönemde farklılıklar göstermiş olsa da beden daima bir mücadele ve temsiliyet alanı olarak varolmayı sürdürmüştür. Bu çalışmada Hannah Wilke'nin kansere yakalanmasıyla başlayan klinik süreci, tersine çevrilmiş Venüs imgesi üzerinden kurguladığı otopatografik anlatısı olan Intra-Venus serisi, Julia Kristeva'nın abjekt nosyonu bağlamında incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Otopatografi, Abjekt, Öznelik, Venüs, Hannah Wilke.

## HANNAH WILKE'S BECOMING-ABJECT: AUTOPATHOGRAPHIC VENUS

**Abstract:** The disease as seen as a threat to individual and social life; it has been accepted as a phenomenon that should be avoided. As bodies stigmatized by the disease were excluded from social life; representations of diseased bodies have been associated with evil. This approach has found a similar response in art; diseased or deformed bodies associated with ugliness were kept away from the field of aesthetics. On the other hand, healthy and beautiful bodies that are considered aesthetic are frequently represented in the field of art. Just as Venus the goddess, reproduced in Western art with the interpretations of different artists since Ancient Greece, has become the most well-known image of the representation of the female body and nudity. Although the meaning attached to the body, whether associated with disease or beauty, has varied in every period of human history, the body has always continued to exist as a field of struggle and representation. In this study, Hannah Wilke's clinical process, which started with her contracting cancer; the Intra-Venus series, which is her autopathographic narrative based on the image of an inverted Venus, are discussed in the context of Julia Kristeva's notion of abjekt.

**Keywords:** Photography, Autopathography, Abjekt, Subjectivity, Venus, Hannah Wilke.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine Uyulmuştur.

## Giriş

Hastalık, doğası gereği daima olumsuz olarak anılmış; kaçınılması, uzakta tutulması gereken bir durum olarak anlamlandırılmıştır. Hastalık ister bireysel ister kitlesel olsun hasta(lar)dan uzak durmak, sağlıklı olanların kendilerini gizli bir musibetten korumak için verdikleri neredeyse doğal bir tepkiye dönüşmüş; toplumsal düzeninin ve huzurun devamı adına hastalıklı bedenlerin dışlanması normalin sınırlarında yer almıştır. Hastalık, bedene yerleşerek görünürleşen bir olgu olduğundan sağlıklı bedenden kolayca ayırt edilip; işaretlenen, tiksiniilen, *abjekt* bir yapı olarak dışarda tutulmuştur. Michel Foucault, Ortaçağ'da delillerle vebalılarının toplumdan dışlanmasını örneklerken, hastaların gemilere konularak denizlerin, nehirlerin üzerinde tutulduklarını yazar. Şehrin açıklarında yer alan gemilere kapatılarak toplumdan izole edilen hastalar, denizler ve nehirler gibi geçiş noktalarının üzerinde yani özgürce hareket edilebilecek alanlarda, açık havada tutsak edilmiş; 'dışarının içerisine' hapsedilmişlerdir (Akay, 2000, s. 70).

Bir süreç olarak hastalık nihai son olan ölümü çağırıştırır. Ölü bir beden ise diri bir beden için kaçınılması gereken; artık var olmayan yaşamın, yerini önüne geçilemez çürümeye, yok oluşa bıraktığı bir sınırdır. Julia Kristeva'nın, iğrençliğin (abjeksiyon) zirvesi olarak tanımladığı ceset "yaşamı yağmalayan ölümdür" (2014, s. 16). Yaşamın olmadığı yerde ölüm, ölümün olmadığı yerde yaşam vardır; bu nedenle yaşamak için yok sayılan, görmezden gelinen şeydir ölüm. Tüm bu sürecin başlangıç noktasında karşılaşılan hasta ve hastalık, kültürün alanında kaçınılması gereken bir rahatsızlık nedeni olarak bireyi, sistemi ve toplumsal düzeni rahatsız eden bir durum olarak kodlanmıştır. Dolayısıyla hastalığın çağırıştırdığı her şey yaşama ait olanın dışında tutularak, görmezden gelinmiştir.

Hastalık ve hastaların beyanları tıbbın alanında klinik vakanın parçası olarak bilme ve bilgilendirme amacına hizmet eden veriler olarak toplanıp işlenirken; hastalık ve hastalıklı beden tasviri sanatın ve edebiyatın alanında tekinsiz olanın ve kötünün temsili, kötücüllüğün habercisi olarak yer bulmuştur. Hastalık, Antik Yunan yazınında doğaüstü bir ceza veya şeytani bir güç olarak başa gelirken; gündelik yaşam kültüründe sebepsizce ortaya çıkabildiği gibi kişisel veya kitlesel olarak işlenen bir suçun, kabahatin bedeli olarak adalet mekanizması görevini de üstlenebilir. Hıristiyanlığa geçişle birlikte hastalık da diğer birçok konuda olduğu gibi ahlaki bir ölçüt haline gelir. Hastalık bir ceza olarak kabul edilmeye başlanırken; hasta ve kurban olma durumu arasındaki ilişki de git gide yakınlaşır. 19. yüzyıla gelindiğindeyse hastalıktan çok hastanın kişiliği ve direnme gücü anlam kazanır. Schopenhauer'ın iyileşmek olarak tanımladığı, hastanın hastalığa yaklaşımını belirleyen, hastalık nedeniyle ayaklanan bedeninin isyancılarını güçlü bir iradeyle kesin bir şekilde bastırma yetisiydi. Psikosomatik tıbbın öncüsü Groddeck ise, kendinden bir kuşak önce Bichat'ın sağlığı 'organların sessizliği'; hastalığı ise 'organların isyanı' olarak tanımlamasını doğrular biçimde, hastalığın, bir tür dilsel yeti gibi çalışarak beden yoluyla dışavurulduğunu söyler (Sontag, 2021, s. 54, 55). Ona göre hastalık "bir sembol, içeride meydana gelen bir şeyin temsili, kendisinin sahneye koyduğu bir drama..." (Sontag, 2021, s. 55), olarak tezahür eder. Hastalığın beden yoluyla görünürlük kazandığı gerçeği, bedeninin bir muharebe alanı olarak gözlemlenmesi ve dinlenmesi gerekliliğini de beraberinde getirir. Nihayetinde hastalığın oluşabilmesi için patojenin yerleşeceği, gelişeceği ve hasta edeceği bir beden gereklidir; aksi halde hastalık sadece bir kavram olarak kalacaktır. Beden böylece patografik anlatıların odağına yerleşir.

Bedenin sorunsallaşmasının tarihinin, insanın kültürü kurmasının tarihi kadar eski olduğunu söylemek mümkündür. Bedene yüklenen anlam, insanın geride bıraktığı her dönemde farklılıklar gösterse de beden daima bir mücadele ve temsiliyet alanı olarak varolmayı sürdürmüştür. Bu çalışmada Hannah Wilke'nin kansere yakalanma-

ısıyla başlayan klinik süreci konu edinen otopatografik anlatısının öznesine dönüştürdüğü bedenini, tersine çevrilmiş Venüs imgesiyle yeniden kurguladığı *Intra-Venus* serisi Kristeva'nın *abjekt* nosyonu bağlamında incelenecektir.

### Otopatografi Kavramına Bakış

Hastalıklara ilişkin fiziksel ve ruhsal deneyimlerin çeşitli medyumlarla kayıt altına alınması olarak ana hatlarını belirleyebileceğimiz patografi ve otopatografi terimleri, anlatısal tıbbın alt kategorilerden biri olan hastalık anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. “Hastalık tecrübesi, tedavisi ve ölümle ilgili biyografiler veya otobiyografiler, ‘patografi’ ve ‘otopatografi’ olarak isimlendirilmiştir” (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116). Patografi, bir hastalığın, yazarın veya sanatçının yaşamını, kişilik özelliklerini ve yaratım süreçlerini nasıl etkilediğinin incelenmesi; otopatografi, öznel deneyime odaklı bir hastalık anlatısı olarak daha detaylı bir tanımlama gerekliliği taşımaktadır. Buna göre, otopatografi, hastalığın yarattığı damgalanma halini ortadan kaldırmak, diğer hastaların durumlarını anlamalarına ve kabullenmelerine yardımcı olmak, kimi durumlarda maddi gelir elde etmek ve empati kazanmak, hasta yakınlarını, bakıcıları ve nihayetinde toplumu bilinçlendirmek amacıyla ciddi, kronik veya tedavi edilemez bir tıbbi durumdan dolayı hastaların kendi acılarını aktardıkları edebi ve sanatsal eserlerin çağdaş bir kavramsallaştırılmasıdır (Khalil ve Jayatunge, 2018, 145, 146).

Patografik ve/veya otopatografik anlatılara edebiyat ve sanat alanında önceleri de rastlanıyordu; ancak 1960'lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan anlatıbilimin (narratology) 1980 ve 90'larda disiplinlerarasılaşmasıyla bu anlatı türlerinin yaygınlık kazandığı (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116); özellikle de geçtiğimiz yüzyılın sonunda AIDS ve kanserin yaygınlaşması ve görünürlüğüünün artmasıyla, patografik ve/veya otopatografik üretimlerin çoğaldığı söylenebilir. Bununla birlikte, sağlık kurumlarının, yapısı gereği, hastanın öznel deneyimleriyle doğrudan ilgilenmemesi ve hasta şikayetlerinin yalnızca klinik gözlemin bir parçası olarak dikkate alınmasının yarattığı olumsuzluğu ortadan kaldırmak için hastaların süreç boyunca edindikleri kişisel deneyimlerini başkalarıyla veya diğer hasta bireylerle paylaşmalarının getireceği onarıcı etkiye duyulan ihtiyaç da hesaba katılmalıdır.

Hastalıkların, zaten sınıflandırılmış olan hastalık teorilerinin ve tanımlarının rehberliğinde teşhis ve tedavi sürecinin gerçekleştirilebileceği inancına dayanan biyomedikal düşünce hastanın öznel deneyimlerini dışarıda tutmaktadır. Bu yaklaşımın, sağlık kurumlarının hastayı özne olarak değil; ‘vaka’ olarak kategorize etme eğiliminden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Oysa belirli bir hastalıktan ötürü hastanın yaşamının nasıl etkilendiğine ilişkin doğrudan aktarımda bulunabilecek yegane kişi bizzat hastanın kendisidir. Hastanın, bedeninde olan değişimlere ve duyumsadığı acıya ilişkin deneyimlerinin birinci elden aktarıldığı otopatografik anlatılar sadece fiziksel süreçleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda hastalığın psişe üzerinde yarattığı etkileri de görünür kılmaya yardımcı olur. Kaldı ki biyomedikal yaklaşım gereği, hastanın numaralandırılmış bir vakaya indirgenmesiyle edinilen hasta kimliği, bireyin öznel kimliğinin önüne geçerek onu herhangi bir vaka olarak sıradanlaştırmakta ve öznel kimliğinin hasara uğramasına neden olmaktadır. Öte yandan, akut veya kronik hastalığın, hastanın bedeninde yarattığı değişimler, kimi vakalarda gerek duyulan cerrahi operasyon sonucu bedenin aldığı yaralar, oluşan eksiklikler vb. durumlar hastanın günlük yaşamını zorlaştırmasının yanı sıra bedensel bütünlüğüne ilişkin algının zedelenmesine, yaşamsal tutarlılığın bozulmasına ve nihayetinde kendi kendini sorgulamasına neden olacak biyografik bir parçalanma sürecini de beraberinde getirmektedir (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116).

Hastalıkla birlikte, bedenin düzeni ‘askıya alınmış’ gibi görünür veya daha önce tecrübe edilmemiş bir kaos ve istikrarsızlığa yol açan bir duruma dönüşür. Hastalığın yarattığı tahribat sonucu otobiyografik anlatıcının bedeni

ve/veya benliği ortasında kaldığı kimlik kriziyle yapıbozuma uğrayınca, bu anlatıcı çoğunlukla mantıksal bir hayatta kalma, özgürleşme veya dönüşüm anlatısı sunarken; bir yandan da paradoksal olarak birleşik bir açıklamaya veya yoruma direnen parçalı anlatılardan oluşan bir yama işi üretir. Öte yandan, bedenün düzeni veya Schopenhauer'ın iyileşmek olarak tanımladığı bedenün otoriter gücü, hastalık sürecinde benliğin hakları ve arzularıyla çelişkiye düşer. Otopatografik anlatılarda sunulduğu üzere hasta veya ölmek üzere olan benlik sıklıkla istikrarsızlık ve belirsizlikten kaçınmanın yanı sıra adalet(sizlik) ve özgürlüğe ilişkin beyanlarda bulunur. Hastalığın dinamikleri boyunca sıklıkla ortaya çıkan samimiyet; benliğin açığa çıkması, başkalarıyla kurulan ilişkiler, (oto)sansür ve güce karşı direniş açısından kendini gösterir. Ancak paradoksal olarak, hasta beden, dilde ifadesizdir. Hastalıkla ilgili anlatıların kişisel meselesi, bedene ses vererek; değişen bedenün bu anlatılarda bir kez daha tanıdık hale gelmesini sağlamaktır. Ancak anlatının dili bedeni tanıdık kılmaya çalışırken; beden dilden kaçır. Hasta beden-ağrılar ve semptomlarla konuştuğu üzere- dilsiz değildir; ama kendini dilin sisteminde ifade edemez (Thomas, 2013, s. 191-210).

Arthur Frank'ın dediği gibi: “Beden adına konuşmamız gerekir ve bu tür konuşmalar hızla hüsrana uğrar: Konuşma kendisini bedenden ziyade beden hakkındaymış gibi sunar. Beden genellikle yabancılaştırılır, onu tanıdık kılma ihtiyacının kıskırttığı hikayelerde anlatıldığı gibi yabancılaştırır” (2013, s. 2) Frank'e göre, bu hüsrandan kaçınmanın yolu, bedeni hikayenin yalnızca konusu haline getirmek ve böylece hikayenin birincil durumunu inkar etmektir. Anlatıcının hastalıklı bedenini, hastalık öyküsünün şekillendirdiği aşikardır; zira yalnızca karikatürize edilmiş bir Kartezyenizm, altındaki hasta bedenden bahseden bir baş (zihni temsilen) hayal edilebilir. Baş bedenden ayrı olmadığı gibi zihin de bedenün üzerinde durmaz; bedenün her yerine yayılır. (2013, s. 2). Ancak yine de bedenün gerçekte neler deneyimlediğini anlayabilmek kolay değildir. Anlatılar yoluyla bedeni gözlemek alışıldık-ancak yine de eksik- bir yöntemken; asıl denenmesi gereken hasta bedenün deneyimine kulak vermektir. Spinoza'nın da önerdiği üzere bedeni dinlememiz gerekir: “Bizler bilinçten ve derecelerinden, sistem ve sonuçlarından, bedeni hareketlendirmenin, beden ve tutkulara egemen olmanın binlerce yolundan söz ederiz, ancak biz henüz bedenün neler yapabileceğini bile bilmemekteyiz” (Deleuze, 2011, s. 21).

Bu bağlamda, hastalığın yarattığı fizyolojik ve psikolojik etkilerin azaltılmasında otopatografik anlatılar tamir edici bir rol üstleniyormuş gibi görünmektedir. Acının dışavurumu ve deneyimin paylaşılmasında diğer hastalara bir tür rehberlik veya yoldaşlık görevini yerine getiren otopatografiler, bireyin klinik süreç boyunca nesneleştirilmiş hasta kimliğinin geride bırakılması ve öznel kimliğin yeniden inşasında kurucu olduğu gibi hastanın biyografik bağlamındaki tutarlılığı da yeniden oluşturmasında etki sahibidir. Bununla birlikte, hastalığın yarattığı travmatik etkilerin, hastalar tarafından doğrudan dile getirilmesini de içeren otopatografik anlatıların, travmayla yüzleşme ve hayatta kalabilmek için gerekli olan direnme gücünü kazanmaya yönelik terapötik bir etkisi olduğu da yadsınamaz (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116). Öte yandan insanlık halinin en mahrem anlarından olan hastalık ve ölümün temsiliyetinin oldukça problematik olduğu hesaba katıldığında patografi ve özellikle de otopatografinin hastalık ve ölüme ilişkin yerleşik temsillere meydan okuyucu bir tavra da sahip olduğunu söylemek mümkündür.

### **Bedensel Kayıplardan *Abjektin Görünür Olmasına***

Özneliğin hastalık ve ölüm bağlamında okunması, Julia Kristeva'nın 'Ben' ve 'Öteki' ikiliğinden doğan özne-oluş sürecinin *abjektin* yani ötekinin dışarıda tutulduğu müddetçe tamamlanacağını varsaydığı *abjekt* nosyonunu gündeme getirir. Özellikle de hastalığın benlik üzerinde yarattığı kimlik krizini odağa aldığımızda hastalığın bedende bıraktığı hasarın *abjektin* sınırlarına girdiği bir düzende konunun öznelik bağlamında incelenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Kristeva'nın 1980 tarihli *Korkunun Güçleri: İğrenme Üzerine Bir Deneme* adlı yapıtıyla gün-

deme gelen *abjeksiyon* (iğrenme) teorisi bastırılanın geri dönüşünde köklenen psikanalitik anlayışı sayesinde geniş ve verimli bir çalışma alanını mümkün kılar. Kristeva'ya göre kişinin yaşamı boyunca birçok kez deneyimlenebilen *abjekt*; korku, tiksinti duygusu uyandırması ve benlik ile 'Öteki' arasındaki psikolojik sınırların kırılmasıyla karakterize edilir. Kristeva, *abjekt* nosyonunu kuramsallaştırırken, öznenin inşasının temel taşı olarak konumlandırdığı iğrenme deneyimini, psikanalitik söylem içinde yapılandırır.

Kristeva için, iğrenme süreci, daha sonra iğrenme yoluyla yeniden oluşturulan benliğin sürekli bir yıkımı deneyimine dönüşür. Öznenin kendisini (yeniden) kurması bu süreç aracılığıyla gerçekleşir. Kristeva'ya göre, birincil iğrenme deneyimi, bebeğin kendi ayrı özneliğini yaratmak için anneden öğrendiği travmatik noktadır. Bu deneyim birincil bastırmanın alanıdır ve daha sonraki iğrenme deneyimlerinde bu birincil ve travmatik iğrençlik anı yeniden yaşanır. Kristeva, iğrenme deneyimini, annenin ve onun somutlaştırdığı göstergesel dünyanın reddedilmesinin ardından bebeğin aniden simgesel alana dahil edildiği nokta olarak sunar. Bu, çocuğun kendi 'Ben'i haline geldiği, kendisinin ve annesinin tek bir madde olduğu fikrinden koptuğu gelişim aşamasıdır. Kişi yaşamı boyunca, temiz ve kontrol altına alınmış benlik olarak kabul ettiği şeyin sınırlarını ihlal ettiğini düşündüğü herhangi bir deneyimde, bu anla sürekli olarak karşı karşıya gelir. Kristeva'ya göre, *abjekt* ile karşılaşma sırasında öznenin denetiminde olan ve saflaştırılmış benlik duygusu yok edilir. Özneliğin bu tehdit edici kaybı sonucu kişi, kendisini annesinden ayrı bir varlık olarak işaretlediği bebeklik dönemindeki birincil iğrenme noktasına geri döner. Özneliğin doğuşunda bütünlüğün kaçınılmaz kaybı vardır ve bu çözümsüz yokluk travmada işaretlenir. Özneliğin yapılanışında alınan bu travmatik yara, ne kadar derinden bastırılmış olsa da öznenin *abjekt* olanla her karşılaşmasında yeniden açılır. Bastırılmış ilksel travmanın tekrarının iğrenme deneyimiyle ayrılmaz bir biçimde bağlantılı olduğu söylenebilir. Böylece her iğrenme deneyiminde özne, anneden travmatik kopuşuyla ve kaçınılmaz olan bu kopuşun yarattığı acıyla yeniden yüzleşir. Ancak özne bunun yanı sıra, *abjektin* temsil ettiği potansiyel öznelik eksikliğinin yarattığı iğrenmeyi de yaşar (Kristeva, 2014, s. 15-28). "İğrenç yüceyle çevrelenmiştir. Aynı güzergah söz konusu değilse bile, iğrenç ve yüceyi var eden aynı özne ve aynı söylemdir" (Kristeva, 2014, s. 24). Bu haliyle hem cazip gelen hem de tiksindirici olan veya hem iğrençin hem de yücenin alanına giren; *abjekt* olanla her karşılaşmada tekrar tekrar yüzleşilen bir travmadır bu. Bu nedenle Kristeva için öznelik tamamlanmayan; iğrenme deneyimiyle kendini sürekli tekrarlayan *özne-oluş* sürecidir.

Kristeva, *abjekt* olandan arındırılmış, kendine ait temiz bir beden (le corps propre) sınırlarını belirlerken dini buyrukların kutsalı ve tabuyu yapılandırmada oynadığı anahtar role vurgu yapar. Kirliliğe ve günaha karşı, temizliğin ve saflığın sınırlarını çizen dini yapıların, *abjekt* olanın sosyokültürel yaşam pratiklerindeki karşılığını belirlemede oldukça etkili olduğunu Yahudilik ve Hıristiyanlık'ın kutsal kitaplarından çeşitli pasajlarla örnekler. *Abjekt* olanın reddinin, tek tanrılı dinlerde, özellikle de Yahudilikte, dışlama veya tabu (diyet veya öteki) olarak varlığını kültürel düzen içerisinde yerleştirmesinden söz eder. Arınmamışlık, kirlilik, murdarlık gibi kavramların *abjekt* olarak nitelenip dışarıda tutulmasını Kristeva, Levililer üzerinden tartışsa da bu kavramlara yüklenen iğrençlik ve ötekilik niteliklerine ilişkin örnekler diğer dini yapıları da içerecek şekilde genişletilebilir. Dini inançlar yoluyla *abjektin* kültüre yerleşmesine ilişkin Levililer'in on ikinci bölümünü inceleyen Kristeva, en arkaik iğrenme biçimi olarak tanımladığı yiyecekte iğrenme temasının, yiyecek yasaklarıyla, hasta beden temasıyla ve kadın bedeninin murdarlığına kadar genişletilerek yaşamın içinde kök salmasına değinir (Kristeva, 2014, s. 124). Levililer'in on ikinci bölümünden Kristeva'nın aktardığına göre: "Doğum yapmış kadın, lohusalığı yüzünden ve lohusalığındaki kan nedeniyle 'âdet murdarlığı günlerinde olduğu gibi' 'murdar' olacaktır. Bir kız çocuk doğurursa, o zaman 'âdetinde olduğu gibi iki hafta' 'murdar' olacaktır. Arınmak için annenin bir kurban kesmesi ve bir sadaka vermesi gerekecektir." (2014, s. 124). Âdet kanaması, doğum, lohusalık gibi kadına özgü nitelikler *abjekt* olarak damgalanmış; murdarlıktan arınmak için kesilen kurban, akıtılan kan dolayısıyla ödenmesi gereken kefaretin kadının tarafında yer

almıştır. Kadının doğurduğu kız çocuk murdarlık süresini uzatırken; oğlan çocuk bundan kurtulmak için sünnet edilecektir. Doğumla kirlenen oğlan çocuğun sünnet ritüeli, sünnet derisinin kesilmesiyle bir nevi kurban etme işlevinin yerine getirilmesinin yanı sıra, annenin dişil murdarlığından arınmakla kalmayıp aynı zamanda sembolik bir ayrılığın da göstergesine dönüşür. Oğlan çocuğun cinsel organından kesilip atılan deri, murdar olan dişilin kirliliğini taşıyan ötekinin temsilidir; kesilip atılan *öteki* cinstir. Göbek bağının kesilmesiyle açılan yaranın aynı sünnet edilmiş penise de açılır. Doğmuş olmanın izi olarak bedende daima taşınan göbek deliğindeki doğal yara izi gibi sünnet yoluyla peniste oluşturulan yara izi de anneden ayrılmanın temsiliyetinin sembolik bir düzleme taşınmasıdır. Bu durum, simgesel cinsiyet kimliklerinin katı bir biçimde birbirinden ayrılması olarak kendini gösterir. Böylece arınmış ve temiz olan bir bedene ve kimliğe erişen erkek olurken; kirli ve murdar olan anneye, dolayısıyla kadına atfedilir. Yiyeceklerden duyulan tiksintiyle; kanayan, sızdıran, dölenebilir ve doğurgan olan kadın bedeninden duyulan tiksinti de koşutluk içinde gelişir. *Abjektin* sınırlarının dişil ve eril kimlikler üzerinden çizilerek, rollerin belirlenmesiyle oluşturulan sistem; bireylerin ahlak kurallarına ve toplumsal yasaya tabi olacak biçimde düzenlenmesinin temelini oluşturur (Kristeva, 2014, s. 125-126).

Kristeva'ya göre, öğrenme deneyimi, öznenin belirli nesnelere, durumlarla veya insanlarla karşılaşmasıyla tetiklendiği ve kişinin bu nedenle dehşet yaşadığı anlar olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak öğrenmeyi tetikleyen her zaman nesnenin kendisi olmak zorunda değildir; *abjekt* nesnenin özne için ifade ettiği şey de bu deneyimin yaşanması için tetikleyici olabilir. Öğrenme-en temel ve arkaik biçimi olarak yiyecekten öğrenmeyle başlayarak; bedensel atıklardan, kirden ve kutsal ihlallerden öğrenme olarak deneyimlenebileceği gibi, yolsuzluk ve ikiyüzlülük, gizlilik ve güvene ihanet veya cinsel tabuların yıkılması olarak da kendini gösterebilir (2014, s. 15-28). *Abjekt*, benliği tehdit eden, kimliğin, sistemin, düzenin bozulmasına neden olan; kurallara ve konumlara saygı göstermeyen; sınırları ihlal edendir. Bedenin bütünlüğünü muhafaza eden kılıf olarak deri de 'ben' ve 'öteki' arasındaki sınırı temsil eder. Bedende var olan hastalığın yayıldığı, izlerini görünür kıldığı yüzey olan deri, hastalıkla ihlal edilen, ötesine geçilen bir sınıra dönüştüğünde burada yaşanan bozulmanın *abjekt* olarak damgalanması kaçınılmazdır. "Sanki kırılmalı bir muhafaza olan deri kişinin 'kendi bütünlüğünü' ve 'temiz halini' artık koruyamaz; artık kazanmış ve saydam, görünmez veya gergin ve içeridekilerin dışarı atılması karşısında dayanamayıp yıkılmış gibidir" (Kristeva, 2014, s. 71).

Halen Thomas, meme kanseri otopatografileri üzerine yaptığı incelemesinde, hastalık sırasında bedenin benlikten korkunç bir şekilde ayrılmasının deneyimlenebileceğinden söz eder. Kristeva'nın *abjekt* tarifinden faydalanarak, hastalıklı veya bozulmuş bedenin 'öteki' gibi görünen kısmının, tanımlanabilir bir nesne olarak tanımlanmaktan kaçındığını belirtir. 'Öteki'nin böylesi bir tanımlanamazlığı (ne özne ne de nesne oluşu) sadece kimliğin, sistemin ve düzenin bozucusu olarak 'Ben'e meydan okumakla kalmaz; aynı zamanda sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyi reddetmesi açısından da Kristeva'nın *abjekt* tanımıyla örtüşür (Thomas, 2013, s. 193). Hastalık nedeniyle yaşanan sınır ihlalinin göstergesine dönüşen deri, üzerinde büyüyen tümörler, cerrahi kesikler, izler vb. ile *abjekt* bir yüzey haline gelir. "Derideki tümör bedensel bütünlüğü sağlayan kılıfa verilen zarardır, görülebilir ve gösterilebilir yüzeydeki yaradır" (Kristeva, 2014, s. 126). Başta kanser olmak üzere tümörle ilişkili tüm hastalıklar, fizyolojik ve psikolojik bireyselleşmenin meydana gelmesinin temel sınırı olan deriyi hedef aldığından; iyi veya kötü huylu olması fark etmeksizin tümör *abjekt* olarak görülmektedir. Susan Sontag'a göre: "Tümörlü olmak genellikle bir utanç sebebidir, oysa beden organları hiyerarşisinde, akciğer kanseri kalın bağırsak kanserinden daha az utanç verici olsa gerekir" (2021, s. 28). Kanserle ilişkin metaforların bedenin iç ve dış yüzeyini hedef alan tümörlerle ilişkili olarak topografiye gönderme yapmasından (kanserin yayılması, organlara sıçraması, tümörlerin çoğalması, kazanması ve kesilip çıkarılması gibi...) söz eden Sontag, kanserin en korkutucu sonucu olarak görülen hatta çoğu zaman ölümle bile eş tutulan, bedenin bir parçasının kesilip atılması olduğuna

dikkat çeker: “Bir akciğer hastalığı metaforik bakımdan bir ruh hastalığıdır. Kanser ise, vücudun her yerini vura-bilecek bir hastalık olarak bir beden hastalığıdır. Bu niteliğiyle tinsel olanı açığa çıkarmaktan ziyade bedenin-çok keder verici bir şekilde- salt bedenden ibaret olduğunu gözler önüne serer.” (2021, s. 29).

*Abjeksiyon*, dişilin murdarlığı, hastalık, tümörler, yara izleri, kan, akıntı vb. tehditlerin her defasında benliği parçalamak için pusuda beklediği; karşılaşmaktan kaçınmanın beyhude olduğu bir sınırı oluşturur. Kişi yaşamı boyunca temiz, denetim altına alınmış, kendine ait lekesiz bir beden idealiyle özneliğini kursa da iç ve dış tehditlerle çevrili olan bedeni daima tehlike altındadır. Öznelik bu nedenle *abjeksiyon* bağlamında inşası tamamlanmayan; daima oluş içerisinde devam eden bir süreçtir. Sünnetin sembolik kefaretiyle murdarlıktan kurtulan eril kimliğe karşılık; dişilin daima taşımakla yükümlü olduğu murdarlık damgasıyla yaşamaya mahkum edilmesi, kadın bedeninin sorunsallaştırılmasına ilişkin önemli ip uçları taşımaktadır. Temiz, lekesiz beden imgesi kültürün alanında olduğu gibi sanatın alanına da benzer biçimde yerleşmiş; bunu tehdit eden hastalıklı, *abjekt* yapılar ağırlıklı olarak beden tasvirlerinden uzak tutulmuştur. Kadın bedeni temsiliyetinin sanatın alanında-büyük çoğunlukla- erkek bakışının yansıması olduğu dikkate alındığında estetik değerlerle bezenmiş tanrısal güzelliğin idealize edildiği beden tasvirleriyle karşılaştırılması kaçınılmazdır.

### **Hannah Wilke'nin *Abjekt-Oluş'u***

İkinci kuşak feminist sanatçılar arasında önemli bir yere sahip olan Hannah Wilke, fetişleştirilmiş kadın bedeni temsillerinin yerleşik anlayışına ilişkin eleştirel işleriyle bilinir. Feminist hareketin yükselişine paralel olarak kadınların güçlenmesinin sembolüne dönüşen vulvik imgeleri işlerinde sıklıkla kullanan Wilke, heykeltraş olarak başladığı kariyerini performans alanına taşıyarak sanatına disiplinlerarası bir kimlik kazandırır. Toplumsal cinsiyet klişelerine meydan okuduğu işlerinde sıklıkla estetik, erotizm ve politika arasındaki ilişkiyi sorgulayan Wilke 1974'te, performans sanatı denemelerine başlar.

Bu alandaki ilk ve sonradan en çok bilinen işlerinden birine dönüşecek olan *S.O.S. Starification Objekt Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi) Wilke'nin performatif bir kimlik oyununa dönüştürdüğü bir dizi fotografik dokümantasyondan oluşur. Bu seride (Görsel 1) ikonik kapak kızı pozlarını taklit eden Wilke, belden yukarısı çıplak olan bedeninin kusursuzluğunu, üzerine yapıştırdığı, çiğnenip yoğurulmuş ve vulvayı çağrıştıracak biçimler verilmiş sakız parçalarıyla bozar. Kapak kızı pozlarıyla izleyicinin skopik dürtülerini cezbeden bir çekicilik havası yaratırken; bedenine yapıştırdığı (Kristevacı olarak söylemek gerekirse bir nevi murdarlık damgasına dönüşen, kesilip atılan

ve nihayetinde bir yara izine benzerliğinde eksikliği görünür olan öteki cinsi temsilen yerleştirilmiş vulvik imgeler) sakız parçalarıyla açtığı sembolik yaralar kadının 'ikinci sınıflığını' ve 'kullanıp atılabilirliğini' temsil ediyordu.



**Görsel 1.** Hannah Wilke, 1974-79, Yıldızlaşmış Nesne Serisi/ Starification Object Series. Arte Al Limite. Erişim: 05.10.2024. <https://tls.tc/nfaHz>

Metalaştırılan kadın cinselliğinin görsel klişelerini canlandırdığı kapak kızı pozlarıyla bir yandan skopik düzendeki erkek arzularıyla dalga geçerken bir yandan da toplumsal cinsiyet politikalarını hicveden Wilke'nin seriyeye verdiği isim de tesadüf değildir. Yıldızlaştırma anlamına gelen *Starification*; yaralama veya kazıma anlamına gelen ve kabile kültürlerinde derinin kesilmesi veya yüzülmesiyle bedende iz bırakma ritüeline verilen isim olan *Scarification* kelimesine vurgu yapacak şekilde bir kelime oyununa dönüştürülmüştür (Princeton University. Erişim: 30.11.2023. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147> ). 'Yıldızlaşma' ve 'yarala(n)ma' arasındaki ayrımı bulanıklaştıran "Hannah Wilke kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder ve daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflerler" (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, s. 42).

Wilke ve onunla benzer stratejiler kuran diğer feminist sanatçılar, erkek bakışının altına yerleşerek seyirlik nesneye dönüşen; edilgen ve idealize edilmiş kadın temsiliyetine ilişkin yerleşik algıyı bozmak için çıkış yolları ararlar. Erkek bakışından arındırılmış kadın cinselliğinin sanatın alanında sunumu için yeni anlatım yolları arayan feminist sanatçıların ortaya koyduğu, kadını merkeze alan sanat üretimlerinde kadınların etkin, güçlü, bedenleriyle barışık ve rahat olmaları; o döneme değin Batı sanatının kadın bedenine ve işlevlerine yüklediği düşmanca tavra taban tabana zıttır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, s. 42).

Ancak Wilke'nin "kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını" (Barry ve Flitterman-Lewis, 2014, s. 257) amaçladığı üretim stratejisi, sanatın baştan çıkarma olduğunu söylemesiyle kendi kendini oyuna getirdiği yönündeki yorumlara da kapı aralar. Yıldızlaşmış Nesne Serisi'nin klişe pozlarıyla, John Berger'in (1986, s. 63) erkek tarafından seyredilişini seyreden kadının nihayetinde



kendini nesneye dönüştürdüğüne ilişkin yorumunu haklı çıkardığı eleştirilerine maruz kalır. Hem soyan hem soyulan olarak kendi bedenini sanatının nesnesine dönüştürmesiyle Wilke'nin eserinin *Ayartıcı bir eleştiri mi yoksa ayartmanın kendisi mi?*, olduğunun muğlak olmasının yarattığı şüpheler, erkek eleştirmenlerin Wilke'nin üretim stratejisini cüretkarlıkla sorgulamasına izin verir: "Wilke, cilveli bir seks kediciği (kadın seks nesnesi) imgesini manipüle ederek, böyle bir imgenin tuzağına düşmekten kurtuluyor; bu arada, özgürleşmek için kendi güzelliğini yadsımak zorun da da kalmıyor" (Barry ve Flitterman-Lewis, 2014, s. 259).

Erotik kapak kızı pozlarını yeniden ürettiği yarı-çıplak fotografik performanslarıyla kadın bedeninin nesneleştirilmesini eleştirse de Wilke'nin, güzellik meselesinin ayağına dolanmasından kendini kurtaramadığı için eleştirel çıkmazın ortasında kalıyor gibi görünmektedir. Wilke'nin üretim stratejisine ilişkin 1970'lerin feminist sanat eleştirilerinin en bilineni Lucy Lippard'ın onu narsisist bir çapkın olarak tanımlamasıdır: "Wilke'nin güzel kadın ve sanatçı, çapkın ve feminist rollerini karıştırması sonucunda ortaya çıkan politik olarak belirsiz tavrı onu zaman zaman hem kişisel hem de sanatsal düzeyde eleştirilere maruz bıraktı" (Aktaran: Linton, 2009, s. 7). Ancak bu durumun kadının kendi görünümüne takıntılı olduğu yönündeki varsayımın patolojik narsisizmle kurulan hatalı ilişkisinin eleştirel alana yerleşiminden kaynaklandığı söylenebilir. Böylesi bir çağrışım üzerinden temellenen bir eleştiride sanatçının cinsiyetinin kritik bir rol oynadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Wilke'nin çağdaşı erkek sanatçıların bedenlerini kullandıkları performanslarının aynı yargılara maruz kalmadığı aşikardır. Öte yandan, Wilke'yi çapkın ve feminist olarak tanımlayan Lippard'ın, erkek sanatçıların yarattığı beden temelli performans çalışmalarının algılanması ile kadınların ürettiği benzer çalışmaların algılanması arasında var olan cinsiyet ayrımını kınaması ironiktir (Linton, 2009, s. 13). Kaldı ki, Wilke'nin çalışmalarına ilişkin eleştirilerde asıl göz ardı edilen, 1970 yılında annesinin mastektomi ameliyatından sonra çıplak performans sergilemeye başladığı gerçeğidir.

Wilke'nin işlerinde kadınlığa ilişkin iç ve dış yaraları fiziksel semboller aracılığıyla görünür kıldığı analogiler yaratması; annesinin gerçek yaralarına maruz kalmasının sanat pratiğini doğrudan etkilemiş olması ihtimalini de güçlendirir. Fiziksel ve ruhsal acının dile getirilemez doğası yaranın görünürlüğünde temsil edilir. Bu bağlamda Wilke'nin işlerinde sıklıkla kullandığı yara motifi, sadece deneyimlenen hastalıkların fiziksel işareti olarak değil; aynı zamanda yaranın kendisini var eden acıyı görünür kılan etkili bir sembol olarak anlam kazanır. Wilke'nin erken dönem işlerinde karşımıza çıkan vulvik imgelerin, *Yıldızlaşmış Nesne Serisi*'nde yara izleriyle sentezlenmesinin ardından; annesi Selma Butter'ın mastektomi operasyonu sonrası çekilmiş portresiyle kendi portresini yan yana sunduğu *So Help Me Hannah* serisine ait bu diptikte (Görsel 2) sınırları daha keskin hatlarla belirlenmiş bir yaranmanın sembolik anlatısı karşımıza çıkar.



**Görsel 2.** Hannah Wilke, 1978-81, So Help Me Hannah Serisi: Sanatçının Annesi Selma Butter ile Portresi/ So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother Selma Butter. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://rb.gy/v5yo2q>

Soldaki fotoğrafta Wilke'nin sağlıklı ve eksiksiz bedenine karşılık; sağdaki fotoğrafta annesi Selma Butter'ın mastektomi yarasıyla harap olmuş göğsünü, küçük kırmızı tümörlerin yüzeye çıktığı derisini, hastalık nedeniyle zayıflamış bedenini görürüz. Bulduğu nesnelere annesinin yaralarını temsilen kendi sağlıklı bedenine yerleştiren Wilke, kurduğu yaralı beden analogisiyle bir yandan anne-kız ilişkisinin genetik eş değerliğinin görsel belgesini sunarken bir yandan da önce-sonra, gençlik-yaşlılık, hastalık-sağlık, yaşam-ölüm gibi tezatlıklara vurgu yapar. Annesinin hastalık sürecini çektiği binlerce fotoğrafla patografik bir anlatıya dönüştüren Wilke fotoğraf çekme eylemini hem kendisi hem de annesi için duygusal bir yakınlaşma ve iyileşme fırsatı olarak hedefler; ancak bu çalışma git gide annesinin yaralarını incelediği ve geliştiği kaçınılmaz olan kayıpla yüzleşme ve yas sürecine dair bir hazırlığa dönüşür (Tembeck, 2008, 87-101).

Wilke, bu diptikte, annesi Selma Butter'ın gerçek yaralarına karşılık kendi bedenine yerleştirdiği nesnelere oluşturduğu temsili yaralar ile annesinin deneyimlediği fiziksel acıya karşılık kendisinin- anne kaybıyla deneyimlediği duygusal acının sembolik düzeyde yer değiştirmesini önerir. Wilke'nin sembolik yaraları, *abjektin* sınırlarında varlığı yadsınamaz ve deneyimlenmesi kaçınılmaz olan müstakbel murdarlığın göstergesine dönüşürken; kız çocuğun-sünnet iziyle murdarlıktan arınan oğlan çocuğun aksine- annesinin murdarlık damgasını taşıyacak ve zamanı geldiğinde bizzat üstlenecek olmasının trajedisini de içerir. Levililer, bedenle lekelenmesine neden olan her türlü akıntı, sızıntı ve salgının bedeni murdarlaştıracağı ve her türlü izin bedenin simgeselliğini bozacağı için bunlardan uzak durulmasını şart koşarlar. Buna göre:

Beden, doğa karşısındaki borcunun hiçbir izini taşımamalıdır: Tamamen simgesel olabilmek için temiz olmalıdır. Temiz olduğunu kanıtlamak için, üzerinde cinsel ayrımın ve/veya anneden ayrılmanın işareti olan sünnetten başka hiçbir iz taşımamalıdır. Bunun dışındaki herhangi bir iz kirliye, ayrılmamış olana, simgesel olmayana ve kutsal olmayana bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanacaktır: "Saçınızı yuvarlak kesmeyeceksiniz; ve sakalın köşelerini bozmayacaksınız. Ölüler için bedeninizde yara açmayacaksınız, kendinize dövme işareti koymayacaksınız" (Levililer, 19, 27, 28'den aktaran: Kristeva, 2014, s. 127).

Wilke'nin bu diptikteki yara motifi; sütün aktığı anne memesinden kopuş, yok olan memenin boşluğuyla açılan yara ve bıraktığı iz, derinin üzerindeki tümörler gibi *abjektin* birçok yüzünü temsil eden patografik damgaların bütünlük bir kurgusunu sunar.

## ***Intra-Venus*'ın Doğuşu**

Wilke'nin yara motifleri kadınlığın psiko-sosyal deneyimine bağlı yaraların sembolüken; 1993'te konulan ölümcül lenfoma teşhisi nedeniyle başlayan tedavi sürecini otopatografik bir anlatıya dönüştürdüğü *Intra-Venus* serisinde Wilke'nin bedenine açılan gerçek yaralarla yüzleşiriz. Wilke, bedeninin kanser nedeniyle deneyimlediği acıya ve fiziksel hasara bağlı dönüşümlerini konu edindiği otopatografik anlatısını, güzellik tanrıçası Venüs'ün sanatın alanındaki temsilini tersine çevirerek hastalıklı beden temsili üzerinden yeniden kurgular. Hannah Wilke'nin *Intra-Venus* serisi, Venüs imgesiyle özdeşleştirilen ideal kadın bedeni ve hastalıklı beden temsillerine ilişkin yerleşik anlayışları karmaşıklaştıran estetik stratejisiyle karşımıza çıkar.

*Öteki* olan kadın cinsel organının 'eksikliği' yani hali hazırda kastre edilmiş olmasının (annenin şu *olmayan fallus'u*), hiçliği saklayan bir yara iziyle ilişkilendirilmesi, kadın bedeninin görünüşüyle kastrasyon tehdidi arasındaki psikanalitik bağlantıda kendini gösterir. Kadının olmayan fallusunun eksikliği Irigaray'a göre arzu ve sunuşun sistematiği içine yerleşmiştir; kadının cinsel organı "görülecek bir şeyin olmamasının dehşetini temsil eder" (Aktaran: Işık, 1998, s. 80). Bu nedenle sanatın alanında kadın cinsel organının temsili, erkeğin gör(mediği)düğü gibi maskelenmiş; kendi çatlağı içine gömülmüştür. Nihayetinde erkeğin bakışıyla kurulan skopik ekonomiye girerek pasifleşen kadın yansımanın güzel nesnesi olarak var olur (Işık, 1998, s. 80). Venüs imgesinin sanatın alanında yüklenegeldiği seyirlik nesne rolüne ilişkin sorgulamasına buradan başlayan Wilke, Venüs imgesinin varyasyonlarını patografik anlatısının şablonları olarak kullanır. Kanserinin bedeninde bıraktığı fiziksel hasarları canlandırdığı Venüsler aracılığıyla görünür kılar; bir yandan da altüst edilmiş Venüslerin seyredilebilirliklerinin sınırlarını tartışmaya açar.

Bedenini sanatının nesnesine dönüştürürken 'güzelliğinin' çalışmalarında vermek istediği mesajın önüne geçmesiyle eleştirilen Wilke, bu defa Venüs imgesiyle görsel kültüre yerleşen güzellik anlayışına sınırın öte tarafından, *abjektin* alanından müdahalede bulunur. Böylece Wilke, kadın bedeni temsiliyetine ilişkin politik tavrını, tersine çevrilmiş Venüs imgesiyle görünür kıldığı *Intra-Venus* ile somutlaştırır.

*Intra-Venus* ismi sadece tersine çevrilmiş Venüs imgesine gönderme yapmakla kalmayan çok katmanlı bir adlandırmadır. İç, içeriden, içeriye doğru veya içsel anlamlarını karşılayan bir ön ek olan *Intra* kelimesiyle birleşen *Intra-Venus*; Venüs imgesine yüklenen güzellik ve estetik değerlerin bütünü kapsayacak ve tersine çevirecek bir anlam taşıırken; bir yan da *Intra-Venus* ismi tıbbi bir terim olarak 'damardan' anlamına gelen *intravenous*, kelimesiyle yerdeğıştirmeceli bir oyuna girerek hastalık nedeniyle bedeninin içine nüfuz eden kemoterapi ve diğer damar içi uygulamaların beden sınırlarını ihlal ederek içeri sızmasına da göndermede bulunmaktadır.

Sanatçının önceki işlerinde sembolik düzlemde kalan yaraları bu defa doğrudan kendi bedeninde deneyimlenir. Wilke'nin bir zamanlar güzelliğini sergilemesiyle yargılanan bedeni bu defa kesilip biçilen, eksilen, yaralanan ve kanayan, akıtan, sızdıran haliyle bizzat *abjekt* olanın kendisine dönüşür. Butler'ın dediği gibi: "beden ölümlülüğü, kırılabilirliği, failiği ima eder: deri ve et bizi başkalarının bakışına maruz bırakır" (Butler, 2006, s. 128-151). Wilke de kendi Venüsleriyle, çoğunluğu erkek olduğu varsayılan izleyiciye hastalık nedeniyle deforme olan bedenini olduğu haliyle sunarak; izleyicilerin-ölümünün ardından- yaralı, şişkin, kanayan kısacası *abjekt* olan bedenine bakmaya davet eder (Neal, 2019, s. 77-87).

Serinin ilk fotoğrafı olan bu diptikte (Görsel 3) Wilke, bedeninde kemoterapi nedeniyle oluşan şişlikler ve damar içi uygulamaların yarattığı hasarları tanıdık ikonik referanslardan faydalanarak oluşturuyor. Wilke burada, Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* eseriyle idealize edilmeye başlanan kadın bedeninin, kafasının üzerine konduğu bir çiçek saksısıyla



**Görsel 3.** Hannah Wilke, 1992-1993, Intra-Venus No.1. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://rb.gy/iruseh>

taçlandırdığı yaralı bedeniyle kurgulanmış bir alegorisini sunar. İzleyicinin skopik alanına girdiğinin farkında olan Wilke, kendini seyirlik bir nesne olarak ortaya koyarken bir yandan da geleneksel estetik beklentileri boşa çıkaracak bir stratejiyle *abjekt* olana bakışın altına yerleştirerek izleyicinin görsel tüketimini kasıtlı olarak zora sokuyor.



**Görsel 4.** Hannah Wilke, February 19, 1992-1993, Intra-Venus No.6. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024.  
<https://rb.gy/iruseh>

Kemoterapiye bağlı olarak dökülen saçlarını yüzünü çevreleyecek biçimde taradığı ve izleyicinin doğrudan gözünün içine baktığı bu fotoğrafta (Görsel 4) Wilke, dalgali ve gür saçlarını kaybetmiş bir Venüs temsili sunmakla kalmaz; güzellik ölçütlerine ve kadın bedenine ilişkin yerleşik algılara atıfta bulunarak; kadınların sanatın alanındaki geleneksel temsillerini alt üst eder.



**Görsel 5.** Hannah Wilke, 1992-1993, Intra-Venus Triptik/ Intra-Venus Triptych. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024.  
<https://rb.gy/iruseh>

Bu triptikte (Görsel 5), *Titian'ın Urbino Venüsü'nü*, *Velazquez'in Aynadaki Venüs'ünü* ve *Manet'nin Olympia'sını* çağrıştıracak şekilde düzenlenmiş üç farklı Venüs yorumunu canlandıran Wilke, tıpkı onlar gibi erotizmle yüklenmiş mizansenler yaratır. Wilke kompozisyonun odak noktasına yerleşmiş bedeniyle sere serpe uzandığı yataкта izleyicinin doğrudan gözünün içine baktığı üç farklı pozda da aynı hedefe odaklanır. Cerrahi müdahalelerle açılmış kesilerin üzerini örten sargılarla dekore edilmiş bedenini, yerleşik estetik algıları hiçe sayarak ve kontrolün kendisinde olduğunu vurgulayan kendinden emin bakışlarla izleyiciye sunar. İdealize edilmiş Venüslerin aksine, Wilke'nin bedeni gazlı bez ve kemoterapiye bağlı şişkinlikle dolu olsa da onun feminist temsili, hasarlı bedenini gerçekçi bir dürüstlikle sergilemek için kadın güzellik ideallerine uymayı reddetmesinde yatmaktadır" (Neal, 2019, s. 77-87).

Wilke'nin yapıbozum stratejisi, Venüs imgesinin yüklenegeldiği anlamsal bütünlüğü parçalamak ve izleyiciyi görülmeyenin dehşetiyle yüzleştirmesi olarak karşımıza çıkar. Wilke'nin otoportrelerinde canlandırdığı imgeler (Görsel 6) sanatın ve görsel kültürün alanından özenle seçilen ikonik referanslardır. Kadın temsiliyetine ilişkin arketipleri kurgulayan Wilke; yeniden ürettiği imgelerin geleneksel temsil değerlerinin bilinçli olarak hastalıklı bedeninin temsiliyle rol değişiminde bulunmasının izleyicide yaratacağı şok etkisini hedefler.



Görsel 6. Hannah Wilke, 1992-1993, Intra-Venus No.13. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024.  
<https://rb.gy/iruseh>

İzleyicinin görsel haz nesnesine dönüşmesi beklenen ideal bedenlerin yerini, normlardan sapmış olsa da kasıtlı olarak normalin sınırlarında teşhir edilen *abjekt* beden temsilleri alır. İdeal olanın bozulmasıyla dönüşen beden rahatsız edici tavrı, doğrudan ölümü işaret ederek izleyicinin huzurunu kaçırmada saklıdır. “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; ölüm tarafından tehdit edilen yaşam” (Kristeva, 2014, s. 92).

*Intra-Venus*, ilk duyuşta izleyicide alışıldık Venüs temsillerine ilişkin beklentiler uyandırsa da Wilke, otoportreleriyle karşılaşan izleyicinin beklentilerini hızla boşa çıkarır. Venüs imgesinin, bakışın alanında tüketilecek skopik bir meta oluşuna kasıtlı bir darbe indiren Wilke, seyredilmek için yaratılmış; sırlarına vakıf olunması için izleyiciyi, içine girmeye davet eden Venüs'ün görülecek bir şeyi olmamasının dehşetiyle sarsmakla kalmaz; aynı zamanda steril rahmi aracılığla ölüsünü bekleyen boş bir mezarı, nihayetinde gelmek üzere olan ölümü anımsatır.

## Sonuç

Feminist sanatçılar arasında oldukça tartışmalı bir figür olan Hannah Wilke, kasıtlı olarak kendini nesneleştirdiği çalışmalarıyla sağlığında sıklıkla eleştirilerin odağında yer alsa da kadın bedeni temsiliyetine ilişkin yerleşik anlayışları alaycı yaklaşımla sorgulamaktan geri durmayan başarılı bir provokatördü. Karmaşık mesajlar içeren erotizm yüklü beden temelli işleriyle dönemin eleştirmenlerince değersizleştirilmiş olsa da lenfomaya bağlı hastalık sürecini fotoğrafladığı *Intra-Venus* serisi ölümünün ardından sergilendiğinde Wilke'ye itibarını geri kazandıracak bir etki yaratır.

*Intra-Venus* serisinin etkisini sadece Venüs imgesinin sanatın alanında yüklendiği anlamı sorgulayan yönüyle değerlendirmek oldukça eksik kalır; Wilke'nin otopatografisinin yoğunluğu çok katmanlı yapısında saklıdır. Erkeğin skopik ekonomisinde arzu nesnesine dönüşen ve dönem dönem yeniden yorumlanarak defalarca üretilen Venüslerle kurulan ideal kadın bedeni temsiline yerleşik imgesi, *Intra-Venus* serisinde tersyüz edilir. Bununla birlikte, Wilke'nin sağlıklı, bakımlı, estetik değeri yüksek bir obje olan bakılası ve arzulanası kadın bedenine ilişkin beklentileri *abjekt* estetiğine büründürerek sunması öznel bir strateji olarak karşımıza çıkar. *Intra-Venus* serisinde çoğunluğunun erkek olduğu varsayılan- izleyiciye sunduğu rahatsız edici Venüs kurguları aracılığıyla Wilke, o zamana değin görsel haz nesnesi olarak üretilen ve tüketilen Venüs imgesini yapısöküme tabi tutar. *Abjeksiyonun* da nihayetinde patriarkal tahakkümün ürettiği bir süreç olarak özne-oluşun sınırlarını belirlemesinden ve Venüs imgesinin de yine aynı erk odağı tarafından üretilmesindeki ortaklıktan yola çıkarak Wilke'nin yerleşik düzeni altüst edışı *Intra-Venus* serisi üzerinden okunaklı hale gelir. Öte yandan hastalığın benlik üzerinde yarattığı parçalanma hissinin tamirinde otopatografik anlatıların benliği bütünleştirici ve yeniden yapılandırıcı etkisi hesaba katıldığında Wilke'nin *abjekt* Venüsleri aracılığıyla kimliğini yeniden tayin ettiğini ve *abjekt-oluş* yoluyla özneliğini yeniden kurduğunu söylemek mümkündür.

## Kaynakça

- Akay, Ali. (2000). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Barry, Judith., Flitterman-Lewis, Sandy. (2014). Metin Stratejileri Sanat Üretimine Politikası. Antmen, A. (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (s.253-266). (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, John. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso Books.
- Deleuze, Gilles. (2011). *Spinoza Pratik Felsefe*. (A. Nahum, U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Frank, Arthur. (2013). *The Wounded Storyteller Body, Illness and Ethics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gouma-Peterson, Thalia., Mathews, Patricia. (2014). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. Antmen, A. (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (s.13-118). (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Işık, Emre. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kristeva, Julia. (2014). *Korkunun Güçleri*, (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sontag, Susan. (2021). *Metafor Olarak Hastalık – AIDS ve Metaforları*. (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Thomas, Halen. (2013). Breast Cancer Autopathography: The Laws of the Body and the Body of the Law. Cooke, J. (Ed), *Secenes of Intimacy: Reading, Writing and Theorizing Contemporary Literature* içinde (s.191-193). London: Bloomsbury Acedemic.

## **İnternet Kaynakçası**

Arte Al Limite. Erişim: 05.10.2024. <https://www.artellimite.com/2020/04/22/sin-besos-ni-abrazos/hannah-wilke-1/>

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2012). Edebiyat İle Tıbbın Buluştuğu Nokta: Anlatısal Tıp. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 6, 101-116. Erişim: 30.11.2023. <https://www.academia.edu/2467120/>

Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://feldmangallery.com/exhibition/098-support-foundation-comfort-wilke-12-1-84-1-5-1985>

Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://feldmangallery.com/exhibition/164-intra-venus-wilke-1-8-2-19-1994>

Khalil, Rami Bou., Jayatunge, Ruwan. (2018). Pathography and Autopathography: The case of Nikolai Gogol (1809-1852). *Journal of Medical Biography*, 26(3), 145-146. Erişim: 30.11.2023. <https://doi.org/10.1177/0967772016661130>

Linton, Jennifer. (2009). *The art of Hannah Wilke: 'Feminist Narcissism' and the Reclamation of the Erotic Body*. York University. Erişim: 30.11.2023. <https://www.academia.edu/16833314/>

Neal, Taylor. (2019). Realism of the Body: Female Agency and Vulnerability in Hannah Wilke's Intra-Venus. *Between Arts and Science*, 4, 77-87. Erişim: 30.11.2023. <https://static1.squarespace.com/static/6206cd87a88b6f1efa070264/t/6238ca959156d3092fa6f5c5/1647889050131/ASFA-Academic-Journal-2019-6x9.pdf#page=77>

Princeton University Art Museums Collections Online. Erişim: 30.11.2023. *S.O.S. Starification Object Series (Hannah Wilke), 2011-116*. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147>

Tembeck, Tamar. (2008). Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 33(1-2), 87–101. Erişim: 30.11.2023. <https://doi.org/10.7202/1069550ar>