

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MODERN RESİM SANATINDA ÇIPLAKLIK VE
EROTİZM OLGUSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin RÜSTEMOĞLU

Enstitü Ana Sanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ

HAZİRAN- 2012

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

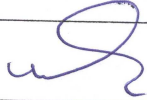
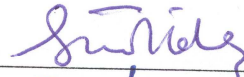
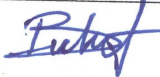
MODERN RESİM SANATINDA ÇIPLAKLIK VE
EROTİZM OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin RÜSTEMOĞLU

Enstitü Ana Sanat Dalı: Resim

Bu tez 22/06/2012 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Yrd. Doç. Neslihan Özyen	Başarılı	
Yrd. Doç. Dr. Gülseren İldem	Başarılı	
Yrd. Doç. Buket Acartürk	Başarılı	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Hüseyin RÜSTEMOĞLU

22-06-2012

ÖNSÖZ

“Modern Resim Sanatında ıplaklık ve Erotizm Olgusu” konusu, çıplaklık, erotizm, pornografi ve bunların birbirleri ile ilişkilerini ve resim sanatına yansıma biçimlerini araştırır. Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ’e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Hüseyin RÜSTEMOĞLU

22/06/2012

İÇİNDEKİLER

BEYAN.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
RESİMLER LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	viii
SUMMARY	ix
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ÇIPLAK, ÇIPLAKLIK VE EROTİZM.....	6
1.1. Çıplaklık – Nü İlişkisi	6
1.2. Mahremiyet	10
1.3. Cinsellik - Erotizm – Pornograf İlişkisi	11
BÖLÜM 2: SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ÇIPLAKLIK.....	19
2.1. Eski Yunan ve Ortaçağ Avrupa Sanatı’nda Çıplaklık.....	19
2.2. Rönesans ve Sonrasında Sanatta Çıplaklık	22
BÖLÜM 3: MODERN RESİM SANATINDA ÇIPLAKLIK VE EROTİZM OLGUSU.....	31
3.1. Modern Sanatı Hazırlayan Sosyo-Kültürel Etmenler	31
3.2. Modern Resim Sanatında Çıplaklık ve Erotizm.....	34
BÖLÜM 4: UYGULAMA ÖRNEKLERİ.....	75
SONUÇ.....	85
KAYNAKLAR	87
ÖZGEÇMİŞ.....	91

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Michelangelo “Cennetten Kovulma” 1512	46
Resim 2: Paraksiteles “Knidos Arodit’i”	46
Resim 3: Boticelli “Venüs’ün Doğuşu” 1486	47
Resim 4: Bouguereau “Venüs’ün Doğuşu” 1486	47
Resim 5: Leonardo da Vinci “Vitruvian Man” 1492.....	48
Resim 6: Leonardo da Vinci “Leda” 1510	48
Resim 7: Michelangelo “Sistine Kilisesi’ndeki Tavan Resimleri” 1508-1512	49
Resim 8: Rafaello “Üç Güzeller” 1504-1505.....	49
Resim 9: Tiziano “Urbino’lu Venüs” 1538.....	50
Resim 10: Giorgione “Venüs” 1508.....	50
Resim 11: Dürer “Adem ile Havva” 1507.....	51
Resim 12: Hans Baldung Grien “Kadının Üç Yaşı ve Ölüm” 1539.....	52
Resim 13: Cranach 1533	52
Resim 14: Caravaggio 1602	53
Resim 15: Caravaggio “Amor” 1602	53
Resim 16: Velasques “Aynada Venüs” 1650	54
Resim 17: Rubens “Leda” 1599	54
Resim 18: Rembrandt “Danae” 1636	55
Resim 19: Watteau “Jupiter ve Antique” 1715-1717	55
Resim 20: Boucher “Dinlenen Nü” 1752	56
Resim 21: Fragonard “Köpekli Kız”	56
Resim 22: Goya “Çıplak Maya” 1800-1803	57

Resim 23: İngres “Türk Hamam’ı” 1862	57
Resim 24: Renoir “Büyük Yıkandanlar” 1918.....	58
Resim 25: Manet “Kırda Öğle Yemeği” 1862-1863	58
Resim 26: Manet “Olympia” 1863	59
Resim 27: Degas “Banyodan Sonra” 1895-1898	59
Resim 28: Degas 1886.....	60
Resim 29: Bonnard 1905	60
Resim 30: Bonnard 1907	61
Resim 31: Lautrec “İki Kadın” 1890.....	61
Resim 32: Modigliani “Divanda Oturan Nü” 1917.....	62
Resim 33: Modigliani “Nü” 1919	62
Resim 34: Modigliani “Nü” 1918	63
Resim 35: Egon Schiele “Dirsekleri Dizinin Üzerinde Oturan Kadın”1914	63
Resim 36: Egon Schiele 1917.....	64
Resim 37: Boucher, “Hercules ve Omfala”, 1735.....	64
Resim 38: Courbet “Dünya’nın Kökeni” 1853	65
Resim 39: Klimt “Danae”1907.....	65
Resim 40: Egon Schiele “İki Kadın” 1915.....	66
Resim 41: Hans Bellmer 1938.....	66
Resim 42: Pierre Molinier “Portrait of Luciano Castelli” 1967	67
Resim 43: Balthus “Lolita”	67
Resim 44: Balthus “Aynanın Karşısında Alice” 1933	68
Resim 45: Salvador Dali “Kendi İffetleriyle Kendini Kirleten Genç Bakire” 1954	68

Resim 46: Gauguin 1896.....	69
Resim 47: Picasso “Avignonlu Kızlar” 1907.....	69
Resim 48: George Grosz 1940.....	70
Resim 49: Lucien Freud 1977.....	70
Resim 50: Lucien Freud “Ressam ve Model” 1986.....	71
Resim 51: Delmas Howe “The Crowing” 1997.....	72
Resim 52: Tom Wesselman.....	72
Resim 53: Jean Rustin 1928.....	73
Resim 54: Francis Bacon “Yatakta İki Adam” 1953.....	73
Resim 55: David Hockney, “Domestic Scene” 1963.....	74
Resim 56: Eric Fishl ”Bad Boy” 1981.....	74
Resim 57: Gilbert and George “Piss Faith” 1996.....	75
Resim 58: Hüseyin Rüstemoğlu“Çıkmaz Sokak” 2009.....	78
Resim 59: Hüseyin Rüstemoğlu“Tutuklu” 2009.....	78
Resim 60: Hüseyin Rüstemoğlu“Beni Korum-I” 2009.....	79
Resim 61: Hüseyin Rüstemoğlu “Beni Korum-II” 2009.....	79
Resim 62: Hüseyin Rüstemoğlu “Boşluk III”.....	80
Resim 63: Hüseyin Rüstemoğlu “Birçok Sondan Biri” 2009.....	80
Resim 64: Hüseyin Rüstemoğlu “Boşluk II” 2009.....	81
Resim 65: Hüseyin Rüstemoğlu “Boşluk I” 2009.....	81
Resim 66: Hüseyin Rüstemoğlu “İsimsiz” 2009.....	82
Resim 67: Hüseyin Rüstemoğlu “İsimsiz” 2009.....	82
Resim 68: Hüseyin Rüstemoğlu “İsimsiz” 2009.....	83

Resim 69: Hüseyin Rüstemoğlu “Geceyi Beklerken I” 2009	83
Resim 70: Hüseyin Rüstemoğlu “Geceyi Beklerken II” 2009	84

Tezin Başlığı: Modern Resim Sanatında Çıplaklık ve Erotizm Olgusu

Tezin Yazarı: Hüseyin RÜSTEMOĞLU **Danışman:** Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ

Kabul Tarihi: 20 Haziran 2012

Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 92 (tez)

Anasanat Dalı: Resim

Bu çalışma; resim sanatının çıplaklık ve erotizmle ilişkisinin göstergelerini araştırmakla beraber, Modern Batı Resim Sanatının şekillenişinin toplumsal gelişmelerle ve sanat tarihinin önemli eserleri üzerinden görsel ve yazılı kaynaklar incelenerek oluşturulmuştur.

Doğada gözlenen her şey sanatçıya konu ve ilham kaynağı olabildiğine göre, insanın çıplaklık üzerinden varoluşunu sorgulaması, cinsellik güdüsünü sanata yönlendirerek konu haline getirmesi sanat tarihinin her döneminde kendini göstermektedir. Uygarlık tarihine baktığımızda, en eski çağlardan beri tanrıça heykelleri, mitolojik kahramanlar, dinsel kişilikler, prensesler ya da fahişeler çıplak olarak resmedilmiş ve evrensel kültürün bir parçası olmuştur. Zamanla çıplaklık cinsel mahremiyet ifadesine dönüştüğü için, kişisel olmaktan çıkıp da yaygınlaştığı alanların çok sınırlı olduğu görülmektedir. Ama modern resimdeki çıplak, gündelik hayatın içinden gelmektedir ve 20. yüzyılda çıplaklık imgesi belli bir konunun aktarımı olmaktan çıkıp, kendi başına bir tarz olmaya başlamıştır. Bu dönemde bireyin dolayısıyla sanatçının özgürleşmesi ve buna bağlı olarak özgünleşmesi söz konusudur ve sanatta çıplaklık toplumun değer yargılarına karşı çıkış alanı olmuştur. Beden, birbirinden farklı disiplinlerin araştırma alanı olmuş ve sonuçlar sanat alanında çıplak bedene yaklaşımları etkilemiştir. Beden, 20. yüzyılın görseelliğine odaklanmış insanının neredeyse en önemli tüketim malzemesi olan cinsellik adına kurgulanabilir bir alana dönüşmüş, beden özgürleşmesi ya da kısıtlanması sürekli olarak cinsellik üzerinden yapılmış ve cinselliğin temsilini ise çıplaklık imgesi üstlenmiştir. Çıplaklığın birçok sanat dalında erotik bir imaj olmasının nedeni, çıplak insan vücudunun göze hoş gelen bir nesne olmasından öte, yaptığı çağrışımlar açısından son derece zengin olmasında yatmaktadır.

Çıplaklık, doğal olan çıplak beden ile değil, erotik ortaya çıkaracak şekilde çıplaklıkla giyiniklik arasında bir yerde oluşuyla erotik bir algılamaya neden olmakta, pornografide ise, çıplaklığı ve cinselliği en kaba haliyle görüntülemesi ya da çağrışımını yapması nedeniyle çıplaklığın ve estetik kaygıların güdülmesinin gerekmediği söylenebilir. Her şeye rağmen bu tanımlamaların sınırlarını çizmek yine de kolay değildir. Tanımlamalar bakış açılarına göre farklılık göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: İnsan bedeni, Çıplaklık, Cinsellik, Erotizm, Pornografi.

Title of the Thesis: Nudity and Eroticism in Modern Painting Art Case

Author: Hüseyin RÜSTEMOĞLU

Supervisor: Assist. Prof. Neslihan ÖZGENÇ

Date: 20 June 2012

Nu. Of Page: ix (pretext)+ 92 (main body)

Department: Art

This work searches for the art of pictures relationship between erotism and nudity. Forming the shape of Modern Western Art is composed by analyzing social developments and history of art through searching for written resources.

Now that the things which are observed in the nature can be a source of inspiration, humans questioning the existance through nudity, directing sexual impulses art and thus making it a topic has always seen in the history of art. Having taken a look at the history of civilization, statues of the Goddesses, mythological heroes, religious figures, princesses, or whores have always been depicted as naked and been a part of the universal culture. Since nudity turned out to be sexual confidentiality, it has taken a non-subjective form rather than becoming wide spread. On the otherhand; the naked in the modern art comes from everyday life and in the 20th century them age of nudity went out of transmitting a certain topic and started to createit's own style. The freedom of individual, accordingly the freedom of artist was the issue at that time and nudity in art became the out flowgrond against the moral, of the communtiy. The body become the serching area for the different disciplines and the consequences effected the approaches to the naked body. The body, which the people focused on the visuality, became the most important consumption supplies could be a phantasy. Body's becoming free orrestricting is always done under the name of sexuality and the base of sexuality undertaken by nudity. Why nudity is perceived as an image of erotism is that not only human body is a nice object but also the association it makes is very rich.

Nudity doesn't cause an erotic perception by the naked body, it creates this idea by being in somewhere between nudity and dressedup. Since pornography displays sexuality and nudity with their wilde ststate, we can say that it doesn't concern about aesthetical point. It is not easy to draw the limits of the sedefinitions though. The definitions vary according to the point of view.

KeyWords: Human body, Nudity, Sexuality, Erotism, Pornography.

GİRİŞ

Çıplaklık teması ve çıplak imgesinin kullanımı insanın tarihsel, toplumsal, düşünsel, siyasal süreçlerindeki gelişmelerle doğrudan alakalıdır. Her toplumun kendi kültürüne dayanarak kendine özgün biçimde ifade edilen ve algılanan çıplaklık, ilkel toplumlarda sadece bereket, büyü ve üremeyi görünür hale getirmek amacı gütmektedir. Çıplaklık tema olarak ilk çağlardan günümüze tekrarlanarak geliyormuş gibi gözükse de, sanat tarihinin her döneminde yapılmış resimlerden de anlaşıldığı gibi devamlı olarak dönüşüm geçirmektedir.

Rönesans öncesi dönemde kilisenin yaptığı din baskısı sanatta çıplaklığın kullanımını engellemiş, buna karşılık Rönesans döneminde görülen dini konulu çıplaklar sadece Adem ile Havva'nın utanç anları olmuştur. Buna karşın Rönesans döneminde Antik Yunan yapıtları örnek alınarak çıplaklık yeniden ele alınmış ve bu dönemden başlayarak çıplak resim betimlemesi, özellikle de çıplak kadın resimleri, Avrupa sanatında hiç azalmadan devam etmiştir. Böylelikle Avrupa sanatında çıplak kadın resimleri bir sanat geleneğine dönüşmüştür.

Nü kelime anlamı olarak sanatta çıplak insan betimlemesidir. Bu durumda nü resimde çıplaklığın gerekli olduğu çok açıktır. Resmedilen modelin giyinik olmaması gerekmektedir. Nü resimde, aslında her sanat eserinde de olduğu gibi, sıradan çıplakta olmayan estetik bir kaygı ve bakış açısı bulunmaktadır. Yüzyıllar boyu yapılmış olan çıplak insan resim ve heykellerinin yalnızca çıplak insan vücudunun güzelliğini göstermeye çalıştığını söylemek doğru olmaz. Bu sanat eserlerinde çıplaklığın ortaya koyduğu cinsellik de vurgulanmıştır.

Resimde çıplaklığın kültürel form olarak genellikle kadın bedeni üzerinden kurulması, kadını cinselliğin nesnesi, erkeği ise öznesi konumuna getirmiştir. Tarihsel süreç içerisinde her farklı düşünce yeni bir yaşam algısını beraberinde getirmiş ve çıplaklık kimi zaman doğallığın bir parçası, kimi zaman da ahlaksızca sayılan eylemlerin aracı olmuştur. Toplumsal gelişmeyle çıplaklık, akıl almaz bağınazlıkların hedefi olmuş ama sürekli insanlığın ve sanatın gündeminde kalmıştır. John Berger'in vurguladığı gibi Avrupa sanat geleneğinde ressam, seyirciler erkektir, resmedilenlerse kadın. Bu

seyirlik olma durumu, günümüz toplumsal yapısında kadın çıplaklığına bakışı da etkilemiştir.

Avrupa sanatı incelendiğinde toplumda ve sanatta kadına uygulanan yasağın da önemi açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu durum sanat tarihinde yapılmış eserlere bakılarak daha iyi anlaşılabilir

Beden toplumsal niteliğiyle karmaşık bir yapıdır; belli bir zamana ve mekâna işaret eder. Anatomik yapısıyla Rönesans'ta araştırma konusu olan beden, 20. yüzyılın sonlarından itibaren ise toplumsal yönüyle de incelenen bir alan haline gelmiştir.

Sanatın en çok ele alınan konularından biri olan insan bedeni, duruşu, yarı giyinik haliyle çıplak olma halinden daha erotik olabilir. Bu durumda, sanat eserinde erotizmden bahsedilebilir.

Erotik resimde, çıplaklığın gerekli olmadığı ama önemli bir unsur olduğu söylenebilir. Resimde fetiş nesnelerin, klişe konuların kullanılması, çıplaklık olmadan da cinsel arzu uyandırması için yeterli olabilmektedir. Çıplaklık ve erotizm ilişkisi bedenin doğal durumundan çok, erotik çağrışımlara yol açacak türde giyinme ve beden davranışlarıyla da ilgilidir. Hıristiyan Batı Sanatında Adem ve Havva dışında yapılmış ilk çıplak resim olan Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu", Tiziano, Giorgione 'Venüs'leri beden davranışları nedeniyle de çıplaklıklarının yanı sıra erotizm içermektedir.

Adem ile Havva mitinde utanç ile ilişkilendirilen çıplaklık, giyinmenin yalnızca bir boyutunu açıklayabilirken, 20. yüzyılda çıplaklık, soyunukluk, giyinme kavramları hayli karmaşık ve çok boyutlu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel sürecinde çıplaklığın varlığı, giyinme ile var olmuştur. Giyinme, bugünkü anlamıyla giyim tarzı olan moda, kıyafetlerin altındaki bedenin cinselliğini vurgulayarak bir şeyleri örtmeye, saklamaya çalışmakta ve her saklanan şey gibi merak uyandırmaktadır.

İstenildiğinde giyinme ile bedenin doğal çıplaklığından, giysisiz olma halinden çok daha erotik bir algıya yol açmak mümkündür. Günümüzde yaygın olarak kadın bedeninin meta haline getirilmesi ve yeniden üretilip, pazarlanması yoluna gidilmekte, böylece erotik bir imge olma durumunu pekiştirme çabası sürdürülmektedir. Buna karşı olarak üretilen eserler olduğu gibi, onu destekleyen eserler de üretilmiş ve üretilmektedir.

Sanat, çoğu zaman toplumsal hayatı da yansıttığı için, cinsellik de doğal olarak sanatta yer almaktadır. Gizliliğini sürdürdüğü sürece çıplaklık en önemli cinsel uyarım kaynaklarından biri olmaya devam edecek gibi gözükmektedir. Ahlak, toplumsal hayatta sıkça karşımıza çıkmaktayken, sanatta estetik ön plana çıkmaktadır. Toplumun ahlak değerleri dönemden döneme değişmekte ve toplum kendi ahlaki değerlerini süreç içinde belirlemektedir. Ahlak, yasaklamalar barındırır ve içinde yaptırımlar yer alır. Sanat ise özgün bir tutum ister. Her şey sanatın konusu olabilir, sanatçı belirlediği konunun üzerinde estetik değerlerle çalışır. Sanatta var olan nesne veya figür, ahlaki değerlerle yorumlanamaz. Fakat toplumsal yapı, ahlaki değerler, psikolojik durum ya da daha birçok yaptırım, sanatta özellikle görülen şeyin cinsel çağrışımlar yapıp yapmadığı konusunda etkili olmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Yazının bulunuşundan sonra bile uzunca bir süre resim toplumlar arası iletişimi sağlamak adına önemli bir yer tutmuştur ve tutmaktadır. Eski Yunan kültürüyle temellenen Avrupa resim sanatı, Hıristiyanlığın kabulünden sonra resmi çokça kullanmış fakat dini karakterler dışında insan betimlemelerine yer vermemiştir. Buradaki amaç sadece dini yaymak olmuştur. Rönesans'la birlikte birçok alanda olduğu gibi resim sanatında da büyük değişiklikler olmuştur. Kilise dışında başka güçler (Mediciler gibi varlıklı aileler) ortaya çıkmış, din dışı resimler yapılmaya başlanmış ve Eski Yunan'ın tanrıları insanlaştırması ve olağanüstü anatomik incelemeleri tekrar önem kazanmış, insan bedeni sanatta da konu haline gelmiştir.

İnsan doğan, büyüyen, üreyerek çoğalan ve ölen bir canlıdır. Üreme yani cinsellik insanın sürekliliği için önemlidir. Çok hücreli hayvanların üremesinden farklı olarak cinsellik, erotizm içerdiğinde insana özgü bir hal alır. Sanatta cinselliğin ve erotizmin yer alması insanın, insan olmanın gerçeğidir.

Çıplaklığın, insanlığın ilk yaradılış gününden bugüne gelen serüveni ve sanat ile ilişkisi, toplumun baskın inanç biçimine göre şekillenmiştir. İlkçağ öncesi dönemin mağara resimlerinden bugünün sanatına kat ettiği yol, aslında insanlığın dinsel, siyasal, kültürel, ekonomik, teknolojik gelişimlerin bir yansıması olarak sürekli değişim göstermiştir.

İnançlara ve kültürel yapıya bağlı olarak giydirilip, soyulan beden, sanat aracılığıyla tarihsel bir gösterge diline de bürünmüştür. Modern sanatla birlikte tepki aracı olarak kullanılan çıplaklık, çoğu kere cinselliğin anlatım aracı olarak da kullanılmıştır. Pornografiyle ince sınır taşıyan bu imajlar toplumun nabzını sürekli arttırarak sanat tarihinde yerini almıştır. Çıplaklığın izleyicide yarattığı cinsel algı, bu açıdan bedenün sürekli devingenliği içinde, tam da yaşamsal hassas bir noktaya işaret etmektedir. Bunun bilincinde olan modern ve sonrası sanatçılar, çıplaklığı bir tepki aracı olarak silah gibi kullanmışlardır.

Bu çalışmada çıplaklık, erotizm, pornografi ve bunların birbirleriyle ilişkileri, resim sanatına yansıma biçimleri kronolojik olarak Batı Resim Sanatı üzerinden araştırılmıştır. Modern Batı Resim sanatında çıplaklığın ve cinsellik imgesinin sanatı etkisi altında bırakmasının altında yatan etmenler, toplumsal olaylar ve sanatçılar üzerinden gidilerek incelenmeye çalışılmıştır. Ele alınan konunun genişliği ile modern dönemin belirleyici sanatçıları ele alınarak konu sınırlandırılmaya gidilmiştir.

Sonuç olarak Modern Sanatta ve sonrasında yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlere paralel sorgulanan ahlak ve cinsellik kavramı, çıplaklığın sanat alanında kullanımına olanak sağlamıştır. Tüm bu temellendirmeler, araştırmanın analiz ve bulgularını ortaya koyarken, kendi sanatsal üretimimin de ana hedefini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Örtünmenin toplum tarafından belirlendiği ölçütlerle anlam kazanan çıplaklık, insanlık tarihi boyunca sürekli irdelenen bir olgu olmuştur. Bunun sanata yansıması ise bazen onaylanan bir durumu, bazen de karşıt bir durumu ifade etmiştir. Bu çalışma ile varılmak istenen nokta Modern Batı Resim Sanatının gelişim süreci içinde zıtlıkların birbiriyle olan etkilerinin ve çıplaklığın cinsellikle bağlantısını, sanat alanındaki önemini ve yerini ortaya koymaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Modern Batı Resim Sanatında çıplaklık birçok farklı disiplin ve yaklaşımlarda, sanat alanının vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Bu nedenle hazırlanan çalışmanın ana metni içinde kronolojik bir sırayla dönemin öne çıkan sanatçıları ve onların yapıtları seçilerek ve dönemin toplumsal yapısı ile ilişkilendirilecek şekilde kurgulanmıştır. Araştırmada Modern Batı Resim Sanatında çıplaklık olgusu üzerinden yola çıkılması nedeniyle bunu ortaya koyan metinlerin; makaleler, dergiler, kitaplar, tezler, internet gibi genişçe bir kaynakça üzerinden öncelik tanınmış ve sonra elde edilen bulgular çıplaklığı içeren sanat yapıtlarını ele alan ana bölümler dahilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır. Bunun yanı sıra araştırma konusu geniş içeriğinin toparlanarak irdelenmesi amacıyla her bölüme karşılık gelen resimler bulunduğu bölümler içinde kronolojik bir sırayla verilmesi tercih edilmiştir. Araştırmayı oluşturan ve birbirinden farklı zaman ve üslupta yapılmış resimler üzerinde yoğunlaşan ana bölümlere ait genel değerlendirme kendi sanatsal üretimimin çıkış noktalarıyla olan ilişkileri bağlamında yaptığım çalışmalarla birlikte sonuç bölümünde yer almaktadır.

BÖLÜM 1: ÇIPLAK, ÇIPLAKLIK VE EROTİZM

1.1. Çıplak – Nü İlişkisi

Toplumsal bir varlık olan İnsan, var olduğundan bugüne doğanın getirdiği şartlara ve yarattığı kültüre göre bedenini örtme ihtiyacı duymuştur. Bedenin çıplaklığını algılama biçimi bu bağlamda, değişkenlik göstermiştir. Beden, çıplaklığından ötürü bireyin kendini tanıma sürecinde görmezden gelemeyeceği en belirgin varlık ögesidir. Zaman zaman dışlanmış, kimi zaman da yüceltilmiştir; ama yine de çıplak insan bedeni, toplumda ve sanatta odak noktası olarak kalmıştır. Çetin Altan'a göre;

“Çıplak yalnızca vücut çıplaklığı değil onu da içererek aşan geniş boyutlu bir kavramdır. Ayrıca “Çıplak” a yabancılaşmakla, gerçeğe yabancılaşmak birlikte yürümüştür. Bunun somut kanıtı da şudur: bir toplumda toplumsal gerçeklere bakmak ne kadar yasak ise “Çıplak” a bakmak da o kadar yasaktır ve bu yasak bir rastlantı değildir.” (Altan, 1978, S. 260, s. 18.)

Çıplaklık kavramı bedeninin bir hali, daha da öncesinde bedeninin kendisi demektir. Çıplaklığın insanın doğal hali olmasının ötesinde, yıkanma, dışkılama, cinsel ilişki gibi eylemleriyle de algılanır. Bu eylemler bedeninin doğal çıplaklığında kendine has doğallıkta gerçekleşeler bile, başkalarından saklanması gereken, mahrem kabul edilen, yasak olan eylemlerdir. Bu durumda doğallık, toplumsal kuralların izin verdiği ölçüde ve biçimde yaşanabilir. Çıplak beden utanca kaynaklık etmesiyle çeşitli sınırlandırmaları da beraberinde getirir. Çıplaklığın dini öğretiler içinde konumlandırılışını Adem ile Havva miti ile çözümlenmeden çıplaklığın toplumsal içeriğini açıklamak kaçınılmazdır.

Ortaçağda sanatçılar çıplaklığı yalnızca Adem ile Havva'nın günah işleyerek cennetten kovuluşlarının ve utanma anlarının anlatımında kullanırken, aslında çıplaklığa bir özgürlük alanı yaratmışlardır. Böylelikle bedeninin çıplaklığı ile utanma arasında bir paralellik kurulmuş, çıplaklığın utanç ile ilişkilendirilmesinde karşılaşılan açıklamaların dayanağı Adem ile Havva miti olmuştur. Yahudilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık Adem ile Havva'nın cennetten kovulduğuna inanır ve üç dininde kurtsal kitaplarında Adem ile Havva söylencesine yer verilmiştir. (Şenyapılı:2002a)

Adem ile Havva mitinin bırakmış olduğu miras utanç duygusudur. Buna, bilme ile duyulan utanç da denebilir. Bilginin meyvesini yiyerek doğru ile yanlış seçebilen, böylelikle hüküm verme olanağına sahip olan insan, bundan sonra masumiyetini yitirir. Adem ile Havva mitine göre; bilgisizliğin masumiyeti içindeki çıplaklık bir utanmayı işaret etmezken, bilginin armağanı olan karar verme yetisine sahip haliyle çıplaklık bir utanç durumunu getirir. Adem ile Havva doğru ve yanlışın seçilmesi konusunda bilgisiz olmanın verdiği masumiyet ile herhangi bir utanma, suç ve sağduyunun olmadığı bir yer olan cennet bahçesinde, Tanrı'nın yasaklamış olduğu bilginin meyvesinden yiyerek masumiyetlerini yitirirler ve cennet bahçesinden kovularak cezalandırılırlar.

Hıristiyan öğretisinin sanata yansıması olarak çıplaklık; insana, utancı ve bilginin yüküyle yaşamak zorunda olduğunu hatırlatır. Çıplak beden, Tanrı'nın en güzel yaratımı olarak kutsanmakta ve bu nedenle Tanrı'nın formları olarak düşünölmektedir, aynı zamanda ilk günah mitine göre, insanın Tanrı'dan ayrılışını ve masumiyetinin yitirilişini hatırlatmaktadır.

Hıristiyan inancının yaygınlaşmasıyla çıplaklık, utanç duygularını da çağrıştıran bir kavram haline gelmiştir. Oysa sanatta çıplaklık başka bir ruh kazanır ve sanat çıplaklığı yüceltir. Bunu yaparken cinselliği çeşitli olumsuz ve aşağılayıcı çağrışımlardan kurtarır. İnsan güzelliği, örtüsüz, saf ve gündelik hayattan doğal bir an olarak sergilenmektedir.

Tanrı, kadın ve erkeği yarattığında her ikisi de çıplaktı. Bilgi ağacının meyvesinden yiyen “ Adem ile Havva, gerçekte çıplak oluşlarını ilk görenlerdir. Sonrasında, bu ikiliden başlayarak, herkes giyinmiştir.” (Batur, 2000: 48) Giyinme ihtiyacı dinsel kaynaklarda yaratılış öyküsünün bir kısmını oluşturmaktadır. Utancın çıplaklıkla ilişkilendirilmesi konusunda en sık başvuru kaynağıdır. Tanrı'ya karşı gelişin bedeli olarak getirilen bir yasağın sonucu olmaktan öte giyinme, coğrafi koşullardan ve doğaya karşı korunmaktan da doğmuştur.

Bedenin bir durumu olarak çıplaklık, giyinme ile saflık boyutunu yok etmiş, ahlaksızca sayılan eylemlerin temsili düzeyine indirgenmiştir. Giydirilerek ahlaksızlığı örten beden için neredeyse yaptığı her şey serbest olmuştur. Bu durumda çıplaklığın nerede başladığı sorusuna verilen yanıt önem arz etmektedir. Öncelikle çıplak olma ve giyinik olma hallerinin tanımlanması önem taşımaktadır.

Bedeni örtmesiyle birlikte giysi, aynı zamanda bedeni teşhir de etmektedir. Bazı durumlarda bedeni örtmekten çok, onu açığa çıkarmakta ve göstermektedir.

Kenneth Clark “çıplak olmak giysisiz olmaktır” der. Çıplaklığı giysisiz olmak şeklinde tanımladığımızda, çıplaklık durumunun varlığı giyinmenin varlığı ile mümkündür. Giyinmek, toplumsal bir zorunluluk, insanın bedeniyle kurduğu ilişkinin ortaya çıkardığı bir ihtiyaç ve doğaya karşı korunma halidir. Yalnızca fiziksel bir ihtiyaç olarak başlayan giyinme, günümüzde bedenden çok daha dikkate değer hale gelmiş, neredeyse giyim için bedenler üretilmeye başlanmıştır. Bu, bedeni tüm gerçekliğinden uzaklaştırıp kendine yabancılaştırarak bir tüketim nesnesi durumuna getirmiştir.

Giyim zamanla kimlik üretme, farklı ideolojilerin ve iktidarın göstergelerini taşıyan bir araç haline gelmiştir. Bedenin giydirilmesi ihtiyaçtan bilinçli bir eyleme dönüşmüş, bedenin giysiler yolu ile kategorize edilmesine, beden üzerinden toplumsal, tarihsel ve ideolojik çıkarımlar yapılmasına neden olmuştur.

Ronald Barthes ‘Moda Sistemi’ adlı kitabında modanın tek başına bir olgu değil, bir gösterge olduğunu ve bütün göstergeler gibi moda da aynı zamanda bir gösterendir der. Belli bir giyim tarzı yani moda, bir şeyi göstermektedir, yani bir göstergedir, iletidir. İletişimde kullanılan sözel dilin, dillerden sadece bir tanesi olduğunu gene iletişim için kullanılan farklı dillerin de olduğunu ve modanın bir dil olduğunu söyler. (Barthes:1996)

Bu yanıyla moda, bedenin toplumsal, tarihsel, ideolojik yapısını ortaya çıkarır. Çıplaklık yeni bir boyut kazanmış ve giyinme çıplaklığı vurgulamanın bir yolu olmuştur. Daha önce tanımlandığı gibi çıplaklığın giysisiz olma durumu değişmektedir. Giyinme de bir soyunma biçimi olarak moda yoluyla gerçekleşmektedir. Bu nedenle Barthes, toplumsal ve bireysel yanıyla bedenin giysi bağlamında okunabileceğini vurgulayarak giyimin bir gösteren olduğunu belirtmektedir.

“Barthes’a göre birden çok beden vardır. Bedenlerin farkını meydana getiren gene söylevlerdir. Farklı yaklaşımları farklı bedenler algılar veya beden farklı yaklaşımlara göre farklılaşacaktır. Tıpkı Micheal Foucault’nun yaptığı saptamalara koşut olarak, Barthes da bedenin değişmez olmadığını, tersine, tarih, toplumsallık ve ideolojiler bağlamında dönüştüğünü öne sürer. Fakat gene de bir kırılma noktası mevcuttur. Bu, geleneksel bedenle çağdaş beden

arasındaki farkta görülür. Bu noktada modayı bir daha anımsar ve çağdaş bedenın giyinme/giysi bağlamında okunabileceğini düşünür. Giysi der, ‘duyumsadığımız bir şeyin bir gösterene dönüşmesidir.’ Fakat bu, sadece kişisel bir tercih değildir. Aynı zamanda toplumsaldır. Çünkü toplumsal statüler de giysi yoluyla belirlenir.” (Kahraman, 2005:157)

Beden, toplumsal niteliğiyle karmaşık bir yapıdır ve beden, kendi üzerinden anlam bulan cinsellik, iktidar, sanat gibi tüm sistemlerle düşünölmelidir. İlkel topluluklarda çıplak insan bedeni doğal iken, sosyal ve kültürel ilerlemeyle yerini baskıların, tabuların, ahlak kurallarının belirleyiciliğine bırakır. Fakat çıplak insan bedeni bütün farklı anlayışlara rağmen sürekli insanlığın gündeminde olmuştur.

Kenneth Clark, da çıplaklık ile nü arasında farklılık olduğunu söyleyerek, çıplaklığı giysisiz olma durumu olarak tanımlarken, Nü’nün bir sanat biçimi olduğunu, resimde ulaşılmış bir görme biçimi olduğunu vurgular.

“İlk olarak Antik Yunan ve Roma sanatlarında görölen nü, Ortaçağ’da hemen hemen ortadan silinir... Rönesans nüyü yeniden keşfederek geniş ölçüde uygulamıştır. Bu dönemden başlayarak kullanımı Avrupa sanatında hiç azalmadan sürer. İslam ve genel olarak Doğu sanatlarında ya hiç, ya da pek seyrek görülür.” (Sözen, Tanyeli, 2005: 174)

John Berger, nü olmak başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmadığını, bir nesne olarak göröldüğünü ve nesne olarak kullanıldığını söyler.

Sanatta çıplak, seyredilmek üzere sunulan nesnedir artık. Çıplaklık; çıplak olma durumu, giysisiz olma, doğal, doğduğu anki durum, insanın kendisi olması demek iken, sanatta çıplak izlenmek üzere ortaya konan bir nesnedir.

Kadın nü, 4. yüzyılda yaşayan heykeltıraş Paraksiteles tarafından yaratılmıştır. ‘Knidos Afrodit’i¹ (Resim 2) kasık bölgesini kapatan ilk kadın nü olmuştur. Bu duruş, edepliliğin, iffetin işareti olarak yorumlanmış, adının taşıdığı anlama karşın, utangaçlıktan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Sözü edilen duruş o kadar yaygındır ki, Paraksiteles ve ondan sonra bu duruşu kullanan tüm sanatçılar, yalnızca kadının elini

¹Paraksiteles’in Knidos Afrodit’i ilk çıplak tanrıça heykelidir. Kaidesi bulunmuş olup heykel hala aranmaktadır.

kasıklarının üstüne yerleştirmekle izleyicide arzu uyandırıp, onda röntgencilik refleksi yaratmaktadır. (Antmen, 2008)

Sanat tarihinde ve bu çalışmada da yer verilen Boticelli, Tiziano, Giorgiano, Baldung, Manet gibi ressamın resimlerinde de bu duruş ile sadece çıplak kadın bedeni ele alınmamış, kadının cinselliği de vurgulanmıştır. Ortaçağın cezalandırma yöntemlerinden ve daha sonra 2. Dünya Savaşı Almanya'sının toplama kamplarından da bilindiği gibi insanlara uygulanan işkence bedeninin yok edilmeden önce soyularak teşhir edilmesi yoluyla zorla uygulanan bir utanırma şekli olabildiği gibi, sanatta çıplaklık ve cinsellik izlenilesi bir durum olmuştur.

1.2. Mahremiyet

Mahrem; "başkalarına söylenmeyen, gizli", Mahremiyet ise "gizli olma durumu, gizlilik" (T.D.K. Türkçe Sözlük, 978) anlamına gelmektedir. Kendi özelini yaratan mahremiyet, teşhirinde utanma duygusunu da beraberinde getirir.

İnsanın utanç duygusunun ve mahremiyetinin uygarlaşma ile ortaya çıkan toplumsal bir süreç olduğu fikrini benimseyen uygarlık tarihçilerine karşın, utanma duygusunun insanın doğasında var olduğunu söyleyen araştırmacılar da vardır. Hans Peter Duerr'in 1988 yılında yazdığı 'Çıplaklık ve Utanç, Uygarlaşma Sürecinin Miti' isimli kitabında utanç ile çıplaklık arasındaki bağı medeniyetin doğuşuyla açıklayan geleneksel söylemleri reddeder. Duerr'in savı Norbert Ellias'ın uygarlaşma kuramına karşı ciddi bir eleştiri niteliğindedir.

"Norbert Elias'ın savunduğu, genel olarak kabul görmüş uygarlık kuramına göre, 16. yüzyıldan itibaren artan işbölümü ile birlikte toplumsal ilişkilerin güçlenmesi sonucunda insanlar ilkel dürtülerini denetlemeye başlamışlar ve uygarlık sürecini başlatmışlardır. Batıda başlayan uygarlaşma süreci diğer halkları da etkilemiş, çıplaklık özel durumlar ve alanlarda kabul edilebilir olmuş, belirlenen alanlar dışında utanılacak bir durum halini almıştır." (Duerr, 1999: 12)

Hans Peter Duerr'e göre ise; insanlığın, gelişim süreci için bir övünç kaynağı olarak gösterdiği uygarlık kuramının bir mit olduğunu, ilkel diye nitelenen insanlardan edepli, gerçek birer insan yaratma bahanesiyle sömürgeciliğin haklı çıkarılmasında bu mitin

kullanıldığını söyler. İkel diye nitelendirilen toplumlarda da insanların, hayvani doğasını kontrol altına almaya çalıştığını, utanma duygusunun onlar için de var olduğunu gösteren kanıtlar öne sürer. Küçük topluluklardaki insanların birbirleriyle daha yakın ilişkiler kurdukları için denetimin daha sıkı ve kaçınılmaz olduğuna dikkati çeker.

Daha önce de bahsedildiği gibi Duerr, utanç ile çıplaklık arasındaki bağı medeniyetin doğuşuyla açıklayan geleneksel söylemleri reddeder. Bu savı desteklemek için çeşitli kültürleri gözlemlemiş, tarihsel kaynakları yeniden inceleyip, insanın utanç doğuran bedensel eylemlerini, zaman ve mekan düzleminde sınıflandırma yoluyla ele alarak gövdenin, utanç ve çıplaklık ekseninde karşılaştırmalı bir araştırmasını yapmıştır.

Günümüzde çıplaklık, dini, toplumsal ve kültürel birçok farklı sebeple utanılabilir bir durum konumunu korumaktadır. Günlük yaşamda mahrem alan diye tanımlanan gizliğin korunması sanatta daha farklı bir hal alarak gösterilmekte, anlatılmakta ve izleyiciyi röntgenci durumuna sokmaktadır.

1.3. Cinsellik - Erotizm – Pornografi İlişkisi

“Erotik, ön ad; Yunanca eros, sevi=Latince eroticus. Fr. erotique: seviyle ilgili, seviyi anlatan. Erotizm: sevisellik, cinsel seviye ilişkin. Kösnüllük. Sevisellik (erotizm), özdeksel sevi anlamında da kullanılır. Sevisellik, güzel duyuşal coşkıyı da dile getirir.” (Ergüven, 2004: 187)

Eros’un adından türeyen erotik kavramı geniş anlamda, hem iki cinsin birbiriyle olan ilişkisinde, hem de insanlar arası dostluk ifadesinde ortaya çıktığı şekliyle aşkın çeşitli görünümlerini içerir.

“Eros, ilkçağın en eski metinlerinden beri evrende birleşme ve üremeyi sağlayan doğal bir güç olarak karşımıza çıkar. Hesiodos yaratılışı anlatırken Khaos’tan hemen sonra Eros’u sayar... Hesiodos’tan başka theogonia ve kosmogonia’larda da Eros’a yer ayrılır. Orfizim denilen ve Orpheus’tan ileri geldiği ileri sürülen mistik akımda da Eros’un dünya ile birlikte kaos’tan çıktığına yahut da Gece’den doğma evren yumurtası ikiye bölünüp yarı kabuğundan gök, yarı

kabuğundan toprak ortaya çıkınca, Eros'un da doğduğuna inanılmaktadır.”
(Erhat, 2007: 106)

Farklı söylenceler olsa da, mitolojide Eros'un, dünyanın başlangıcından beri varlığı kabul edilmiştir. Platon'a göre de hakikate, Eros ve Noesis ile ulaşılabilir.

Diğer bir yönden, “Erotizm (Fr. Erotisme) bir şeyin, bir kimsenin erotik olma özelliği; cinsel aşk isteği.” (Büyük Larousse). Erotik ise; insanoğlunda cinsel kıvılcımlar uyandıran kavramlar bütünü, beğenilen nesnenin beğenen üzerinde sahip olduğu güç olarak tanımlanabilir.

George Bataille erotizmi, cinsel etkinliğin özel bir biçimi olarak tanımlar. Üremeye ilişkin cinsel etkinlik, cinselliği olan hayvanlarda ve insanlarda ortaklaşa bir etkinliktir; ama yalnızca insanlar, cinsel etkinliklerini erotik bir etkinlik haline getirebilirler. Erotizm, ruhsal yaşamı cinsel edimle ilişki haline getirmesi bakımından hayvansal cinsellikten ayrılır. Ama insanların cinsel etkinliğinin kesin biçimde erotik olduğunu sanmak yanlıştır. Cinsel etkinlik, gelişmiş ve karmaşıklaşmış, hayvansallıktan kurtulmuş olduğu zaman erotikdir. (Bataille, 1993)

Erotizm hayvansal güdülerin son bulduğu yerde başlar ama temeli yine de hayvansallıktır. Hayvansallık, erotizmde genel bir baskınlık alanıdır. Çoğunlukla bu terim ile erotizm arasında sürekli bir bağlantı kurulur. Bu bağlantıda yer alan fiziksel cinsellik ve erotizm arasındaki bağlantı, beyin ile düşünce arasındaki bağlantı gibidir. Aynı biçimde, fizyoloji de, her zaman düşüncenin nesnel bir temelidir.

Bataille Erotizm adlı kitabında şöyle der; çalışma, ölüm bilinci ve cinsellik temel insan davranışlarıdır. İnsan hayvanlıktan çalışarak, öldüğünü anlayarak ve utançsız cinsellikten erotizmin ortaya çıktığı utançlı cinselliğe geçerek çıkmıştır. Bu aynı zamanda cinsel yasakların da başlamasıdır. Cinsellik aynı zamanda yaşama sevinci demektir. Bu yüzden de sosyal tarihte cinselliğin bastırılması, yaşama sevincinin bastırılması anlamına gelmektedir. (Bataille, 1993)

Cinsellik hem çok mahremdir, hem de toplumsal görenek ve ahlakça yakından denetlenir. Sanatta ise değişik biçim, ortam ve üsluplarda cinselliği konu alan eserleri nasıl ifade ettiği önemli konulardan biridir. Cinsel ilişkinin çeşitli toplumlardaki

yorumlarına ve sanattaki yansımasına bakıldığında, bu eylemin kültürlerce farklı biçimlendirildiği görülmektedir.

Erotizmi cinsel ilişkiyle tanımlarsak, çıplaklık, soyunma ve giyinmeyle de ilişkilendirmiş oluruz. Daha önce de belirtildiği gibi giysisiz olmak, insanın giysiden arınık duyduğu mahcubiyeti ima ederken, çıplaklığın zihnimizde uyandırdığı imge, kendinden hoşnut bir bedendir, hiçbir rahatsız edicilik taşımaz. Örtünme amaçlı giyinmenin dışında, beden hatlarını ortaya çıkararak bedeni sergilemek arasında fark vardır. Bu durumda giyim, bedeni erotik bir nesneye dönüştürmek için kullanılan bir araç durumuna gelebilir. Bedeni gösterecek şekilde örtünme, giysisizlik durumundan daha fazla çıplaklığı ve erotizmi barındırmaktadır.

Beden, moda ve reklam sayesinde, duruşları ve giyinme şekilleriyle çıplak halinden daha erotik bir hale gelmiştir. Bu bağlamda Baudrillard (2002a:157) “strip-tease dansçılarının giydiği kıyafetlerle vücudun örtülmesini onu bir tür göstergeye dönüştürmekte ve ona ahlaksızca bir erotik işlev yüklemektedir” şeklinde görüş beyan etmektedir

Cinselliğin en kritik anlarından birisi karşımızdakinin soyunduğu andır. Karşındakinin iktidarından vazgeçtiği, iktidarını terk ettiği andır. İktidar artık karşısındakini çıplak görene aktarılmıştır. Cinsellik eyleminde bedenlerin açılması, soyulması, size ait olan bedenin çıplaklıkla başkasına sunulması ile doğal bir şiddet içerir. Bu, şiddetin fiilen uygulanması değildir. İçerdiği rızaya rağmen cinsel ilişki bedenlerin kullandırılması, bedenin size ait olan iktidarının bir başkasıyla paylaşılmasıdır. Bu insanın kendisine ait olanı dışlaması ve vazgeçmesi anlamına gelir ve doğal bir şiddet içerir. Pornografi ise bu şiddetin abartılması, kadın bedeninin bir meta olarak büsbütün yoğunlaştırılmış bir şiddete maruz bırakılmasıdır. (Kahraman:2005)

Çağdaş toplumun tüketime dayalı işleyişi içerisinde arzunun² doyurulması yönünde yapılan üretim, öncelikle gerekli olan arzunun yaratılması için bedeni bir arzu nesnesi olarak kullanmaya başlamıştır. Sanat, bedenin, özellikle de kadın bedeninin, arzunun kışkırtılmasına yönelik kullanımına karşı eleştirel bakış açısının oluşturulduğu ürünler

² Arzu: (F. Désire, A. Wunsch, İ. Desire) Freud'un Wunsch kavramı İngilizce'ye Wish (istek) olarak çevrilmiştir. Lacan'da ise bu kavram ihtiyaç ile talep arasında bir konuma sahip olduğu için cinsel çağrışımları daha fazla olan arzu ile karşılanır.

ortaya çıkarmasının yanında, zamanın bedeni imgeleştiren üretim biçimine destek verecek ürünler de sunmuştur.

Baudrillard'a göre arzu, beden ve seks İlerleme, Aydınlanma, Devrim ve mutluluk gibi birer ütopyadır. Çünkü kadın ile erkek arasındaki kökten başkalık, yerini amaçsız sekse dayalı milenyumcu kopyalamaya terk etmiştir. Üreme için cinsel işlevlere gerek kalmayacağını, geriye kalanın sadece saf bir anatomik ayırım olduğunu söyler. Yani gerçek ötekilik transseksüel³ çağdaki yönelim tartışmaları içinde çöküp gidecektir. Cinsel ilişki artık yoğun bir bakışla baştan çıkarma yerine, yeni birtakım makinesel ritüellerle bilgisayarla bağlanma, yazılımları birleştirme ya da iletişim kurma şeklinde bir ilişkiye dönüşmektedir. Ötekiliğin yerini farklılık almıştır. Bize kalan aşırılıklar, öznenin tasarlayıp yansıttığı uç biçimlerden ibarettir. Örneğin cinsel kimlik, erkeklerin kadınları pornografide histerik biçimde karikatürize etmelerine neden olmuştur. Kadınların buna verdiği histerik yanıt ise, erkekleri cinsel tacizciler konumuna getirmektir. Aslında bunlar, aynı histerik kayıtsızlığın iki ayrı yüzüdür. (Baudrillard:2002b)

İnsan cinselliğinin en alışılmış yorumu onu kadın ve erkek arasında görmektir. Erkek ve kadın yaşamlarının içeriğini belirlemekte cinselliğin de özel bir önemi vardır.

Sanatta ise kadın bedeninin çıplaklığının ve cinselliğinin sıkça betimlenmesi erkeği röntgenci, kadını da narsist bir hale getirmiştir. Kadın kendini erkeğin gözünde, onun belirlediği kültürel yapılar üzerinden sunarken, kültürün etkisiyle kadın, cinselliği artık geri dönülmez bir biçimde narsizme dönüştürmektedir. Kadın kendi imajının, erotik ürünlerde ortaya çıkan kopyasında hem kendini yabancılaşmış aynı zamanda aşağılanmış, hem de yüksek bir yere konmuş benliğinin, varlığının zevkine varır. Bu durum da kadının kendini meta değer olarak benimsemesi demektir. Bu, bir mal olarak değerini korumayı öğrenmesi anlamı taşımaktadır. Bu durum kültürün doğal sözleşmesidir. John Berger'e göre kadın nü örneklerinin odağındaki davranış şudur: "erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek." (Berger, 2005: 47)

³Baudrillard transseksüeli sadece anatomik cinsel değişim anlamında değil, cinsel kayıtsızlık anlamında kullanmaktadır. Transseksüel hem cinsel kutupların birbirinden farksızlaşması, hem de haz duymaya kayıtsız kalma, haz duyma olarak cinsiyete kayıtsız kalma biçimidir. Burada transseksüellik yapmacık olanla ilgilidir.

Erkek ve kadın, cinselliğe ilişkin alanlarda seyreden ve seyredilen olarak belirlenmiştir. Seyreden erkek, aktif bir role sahipken, seyredilen kadın, durağan bir konuma yerleştirilmiştir ve bu yapı tüm toplumsal ve kültürel alanlara yansımıştır. Erkek egemen ideolojinin üretimi olarak pornografi, kadın bedenini tüketim nesnesi durumuna getirmiştir. Seyirlik nesne durumuna getirilen kadın bedeninde, erkeğin bakışını kıskırtmak amacı güdülmüştür. En basit şeylerin tanıtımında bile görsel malzeme olarak kullanılan kadın, erkek hazzına yönelik bir amaca hizmet etmektedir.

En temel ve katışıksız biçiminde estetik heyecana yönelmesine karşın erotizm, sık sık müstehcenlik ve pornografiyle karıştırılır. Oysa müstehcenlik, meydan okuma ve tahriktir. Daha önce de değinildiği gibi toplumlar cinsel organlarını saklama gerekliliğini aynı şekilde hissetmemişlerdir. Günümüzde yaşayan ilkel bir kabiledede çıplaklık normal sayılırken, batı uygarlıklarındaki çıplaklık ve cinsellik Hıristiyanlıkla birlikte çok ağır ve genel bir yasağın konusu olmuştur. Cinselliğin bütün biçimlerini kapsamasına rağmen antik çağ resimlerini müstehcen olarak adlandırmak olanaksızdır. Çünkü meydan okuyacağı bir karşı taraf yoktur. Müstehcenlik, ahlaksal yasakların gelmesi ve artmasıyla birlikte ortaya çıkmaktadır.

Günümüzün çokça kullanılan kavramlarından biri olan erotizmin, medya, reklamcılık, sinema, tiyatro, güzel sanatlar, edebiyat ve günlük hayatın çeşitli alanlarına kadar yaygın kullanımı, onu insan hayatının en önemli parçalarından biri olduğunu gösterir. Erotizme ilişkin gelişigüzel, içi boşaltılmış kullanım, onu hızlı bir kabalaşmaya sürüklemiştir. Bu anlamda en sık yapılan hatalardan biri de erotizm ile pornografinin birbirine karıştırılmasıdır. Aralarında ince bir ayrım söz konusudur ve bu sınır bakış açılarına göre farklılık göstermektedir. Kavramların tanımlarının yoruma bağlı seyrettiği görülmektedir. Toplumların eğitim, kültür, din, ahlak ve sosyo-ekonomik yapıları erotizm ve pornografi tanımlarında farklılıklar oluşturmuştur.

Pornografi, cinsel organların açıkça birleşmesi ve belli bir yaş grubuna müstehcen etki yapması olarak tanımlanmaktadır. Müstehcenin sözlük anlamı ise; “edebe aykırı, açık-saçık olan”dır. Ceza yasasına göre ise; halkın ar ve haya duygularını inciten veya cinsi arzuları kıskırtan ve kullanan, toplum ahlakına aykırı söz ve yazı anlamını içermektedir. Müstehcen olma, porno ve erotik olgularla sıkı bir ilişki içindedir. Fakat birbirinden şehvetin sergilenme biçimi ve amacı ile ayrılır. Pornografi cinsel arzuların tahrikini ve

doyumunu vaat ederken, müstehcen olma ise, yasal bir sonucu doğurabilecek sakınca içeren bir görüntü içerme özelliğini taşımaktadır”. (Özgenç, 2008: 24) Ancak bu bile yeterli değildir. Çünkü erotik, pornografik, müstehcen gibi kavramlar da toplumdan topluma hatta kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Bu açıdan genel kabul gören bir anlayıştan çok, kavramların ayırt edici özelliklerinin tamamıyla yoruma bağlı seyrettiğini görülmektedir. Burada toplumların eğitim, kültür, din, ahlak yapıları belirleyici rol oynamaktadır. Hatta aynı toplum içinde farklı sosyo-ekonomik kesimlerin olaya bakışı farklılaşmaktadır.

“...pornografinin, cinselliği harekete geçirecek biçimde insan bedeninin sergilenmesiyle bir ilişkisi varsa, o halde bedenin de, bu duruma uygun olarak gösterilmesi gerekecektir. Çünkü beden görüntüsünün her durumu olağan bir davranış biçimi içinde ve cinselliği harekete geçirecek anlamda pornografik değildir. Pornografik beden, o bedenin salt açık saçık kendi hali değildir. O bedenin yalnızca kimi durumlarla kendisini göstermesi, pornografik olabilir. Bir bedenin pornografik görüntüsü, ister normal bir tavırla, ister sıra dışı bir tavırla olsun, bir algılama biçimidir. Erotizm bir kurgu dünyası yaratmak ve cinselliği de bunun içine yerleştirmektir. Fakat diğer yandan, pornografi de böyledir. Bu iki kavram, birbiriyle bitiştikleri (en fazla yaklaştıkları) yerle değil, birbirlerinden en fazla uzaklaştıkları (uç noktalara çekildikleri) yerde ayırt edilebilir. Ve demek ki, bu iki kavramı birbirinden ayıran şey, bedenin yer aldığı iki kurgu ortamının, uç noktada yarattıkları algıdır.” (Zeytinoğlu, 2011: 22)

Çıplak insan bedeni amaç olarak görüldüğünde erotizm, araç olarak görüldüğünde ise pornografi sonucuna erilir. Pornografide amaç ilkel benliğimizi kışkırtarak doyuma ulaştırmak iken, erotizmde fiziksel yapı, akıl ve ruhla, insanı insan olarak ele alır. Her ikisinde de beden genel anlamda araçtır. Ancak erotizmde insan bedeni sevgiyi içerir. Bu nedenle beden amaç niteliğini korur. (Erinç, 1995)

Bedensel gereksinimleri en ilkel düzeyde doyuma ulaştıran pornografi yalnız kişiye özel olması ile de erotizmden farklılaşmaktadır. Pornografi, cinsellik değil, cinselliği de içeren bir mahremiyetin zorla açığa çıkarılması ve izlettirilmesidir. Herhangi bir özneliliğin zorla açıklanması bu süreci başlatabilir. Önemli olan göstermek değildir. Bir kişinin karar verip gizliliğini sergilemesiyle pornografi oluşmaz. Gösterilen kişinin bu olaya maruz bırakılmasıdır eylemi başlatan ve izlemeyi seçmek de aynı bağlama

yerleştirilebilir. Gösterenin gizliliğinin açığa vurulması değil, gösterilenin mahremiyetinin ihlalidir pornografi ve bu yanıyla da bir tecavüz sorunudur. (Kahraman: 2005)

Anlam bakımından neyin pornografik, neyin erotik olduğu konusunda farklı kişilere ve farklı zamanlara göre değişik yaklaşımlar olmuştur. Slavoj Zizek'e göre pornografi;

Gösterilecek her şeyi gösterdiği, hiçbir şeyi gizlemediği ve her şeyi kaydedip bakışımıza sunduğu varsayılan türdür. Pornografi bünyesi gereği sapıkçadır; sapıklığı sonuna kadar gidip bize bütün kirliliği göstermesi olgusundan gelmez; bu sapıklık kesinlikle biçimsel bir şekilde kavranmalıdır. Pornografide, seyirci önsel olarak sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanır. Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, seyircilerin üzerine düşer, gördüğümüz görüntünün hiçbir yüce – gizemli nokta içermemesi bu yüzdendir. Her şeyi gösteren görüntüye bakan sadece bizizdir. Böylece seyirciler felç olmuş bir nesneye, bakışa indirgenmiş olur. (Zizek, 2008)

Erotik deyince aklımıza ilk gelen şey çıplaklıktır. Çıplaklığın, çıplaklaşmanın ön aşamaları ise soyunma ve çıplaklığa geçişin biçimleri, fantezinin hareket ettiği, çalıştığı alandır. Erotik fantezinin erotiği tasarlarken oluşturduğu diğer alan ise cinsel ilişkidir ve erotizmden sapkınlıklara kadar akla gelebilecek her biçim fantezinin dolandığı alandır. Algılanan şey sadece sunulan ile sınırlı kalmaz. Aksine algılayan kişinin tutumlarına ve içinde bulunduğu duruma göre de belirlenir. İzleyici ya da sanatın sunulduğu kişilere göre algılama ve zihinde canlanan düşünceler değişir. Bu durumda bir resmin erotik ya da pornografik olduğuna karar vermek güçleşir. Sanatta erotizm, çıplaklığın, cinsel ilişkinin, sapkınlığın oluşturduğu kompozisyonlar olabileceği gibi, cinsel fanteziyi erotik tavırlar oluşturmaya yöneltmez. Bunu sadece gösterir. Görme ile birlikte seyirci, bütün yapıtlar karşısında artık birer izleyiciye dönüşmüştür. Erotik yapıt izleyicisi ister istemez kendini röntgenci durumuna itilmiş hisseder ve kendi ile baş başa kalır. Bu durum da rahatsız edici bir edinime yol açar.

Pornografi sözcüğü insanların çoğuna kötü, çirkin gelir ve bilinçli ya da bilinçsiz bir utanç duygusu uyandırır. “Pornografi gibi bir fenomenin türediği yer, kültürün cinsel sağlığının kirlenmesidir. Pornografinin konusu, her insana çekici gelebilen, karanlık, gizli, yasak, günahkâr ve cüretkâr olandır. İnsan doğası, bu niteliklere sahip her olguyu çekici bulabilmektedir.” (Aydın, S. 89: 67) Pornografinin asıl özelliğinin cinsellik

olduğu konusunda görüş birliği vardır. Tarih boyunca cinsellik, tüm sanat dallarında yer almıştır. Fakat zaman zaman sanatta cinselliğin önüne engel konmuş, tartışılmış ve abartılı bulunmuştur. Pornografi kapsamına girebilmek için, resim veya heykel, cinsel arzuyu uyandırmalı ya da böyle bir amaca yönelmelidir.

‘Gözün Hikayesi’ adlı kitabın ekinde yer alan ‘Pornografik İmgelem’ adlı bölümde Susan Sontag’a göre; “Pornografik bir eseri süprüntü yerine sanat tarihinin parçası yapan şey, erotik saplantıya sahip olmanın ‘çarpık bilincinin’ yerine sıradan gerçekliğe göre daha kabul edilebilir bilincin yerleşmesi değildir; aksine, bir eserde ortaya çıktığı üzere çarpık bilincin kendi orijinalliği, sertliği, hakikiliği ve gücüdür.” (Sontag, 2004: 137) Bu nedenle pornografik bir eser sanat tarihi içerisinde yer almaktadır.

İdealleştirilmiş insan bedeni, Klasik Yunan heykellerinde, tanrının yüceliğine, kusursuzluğuna yapılan vurgunun ürünleridir. Yunan heykellerinden günümüze miras kalan ideal vücut düşüncesi artık sadece bedenden duyulacak hazzın en üst seviyeye çıkarılması maksadını taşımasıyla, çıplaklığın aracılık ettiği cinsellik fiiline ve bu fiilin üremeden bağımsız bedensel hazlara odaklı içeriğine hizmet etmektedir. “Pornografik malzemelerde ya da filmlerde rol alan erkek ve kadınlar pazar gücünü artırmak açısından ideal bedenlere sahip, güzel insanlar olmak zorundadırlar.” (Aydın, 2003: 67) Bu ürünlerde yapay bir eylem ve gerçek dışı bir hayat sunulur. Oysa Yirminci. Yüzyıl sanatında yer alan bedenler, bu idealin karşısındadır. İdeal olmayan bedenlerin de izleyiciye sunulması, pornografinin dışında bir alana ulaştığını göstermektedir.

BÖLÜM 2: SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ÇIPLAKLIK

2.1. Eski Yunan ve Ortaçağ Avrupa Sanatında Çıplaklık

Sanat tarihinde bedenin çıplaklığı, farklı amaçlarda sanatın konusu olmuştur. Tarih öncesinde insan bedeni çıplaklığı kutsallaştırırken, Bizans, Roman ve Gotik dönemde dinsel konulara bağlı kalınarak çıplaklık kullanılmıştır. Dini resimlerin amacı Hıristiyanlığı yaymak olup, Altıncı Yüzyıldan Dokuzuncu Yüzyıla kadar süren din dışı resim yasağında çıplak olarak sadece Adem ve Havva'yı, onların cennetten kovuldukları sahneyi ve utanç anları görülebilmektedir. Batı sanatında dinsel, mitsel ve tarihi konularda beden, idealize edilmiş çıplaklıkla resmedilirken, çıplağın bir sanat biçimi olarak bilinçli irdelenişi Rönesans'la, Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" (Resim 3) resmiyle başlamıştır. Rönesans'ın insan ve bireyi yücelten hümanist düşüncesi insan figürünün Batı sanatının en temel biçimlerinden biri olarak gelenekselleşmesine neden olmuştur.

Batı sanatında Ondördüncü Yüzyıldan günümüze gelen çıplak insan resimlerinin temelleri Eski Yunan sanatına dayanmaktadır. Eski Yunan uygarlığı ve sanatı, çıplaklığı ve çıplak insan bedenini alabildiğine yüceltir. Resim, gravür ve fresklerinde günlük hayatta kullandıkları eşyaların üzerindeki, çıplak insan figürleri ve cinsel ilişki sahneleri Yunan kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Vazo süslemelerinin büyük çoğunluğunu çıplak ya da yarı çıplak figürler, mitolojik konular ve cinsel ilişki betimlemeleri oluşturur. Eski Yunan, çıplaklıktan utanmayıp, onu hayatın doğal bir parçası saymıştır. Bunda çok tanrılı yapının ve pagan kültürünün rolü büyüktür.

Sanatta çıplak bedenin tarihi, yalnızca bir biçim ve onun zaman içindeki değişimi değildir, bedenin toplum ve birey tarafından nasıl algılandığı çıplak bedende gizlidir. Bedenin toplumsal ve bireysel algısının mekanı olan çıplak, dünyaya bakışın değişimine paralel olarak değişen, dönüşen bir form olmuştur. Bir sanat yapıtında çıplak, görülmek üzere meydana getirilmiştir.

“Sanat yapıtında çıplaklık tarihöncesinden beri görülür. Bu dönemde doğurganlık ve bereket simgesi olarak kullanılan ve ana tanrıça figürinleri olarak nitelenen küçük heykelcikler daima çıplak olarak betimlenmişlerdir. Bunların en eskileri M.Ö. 7.

binyıla tarihlenmiş olup, Çatalhöyük'te bulunmuşlardır. Daha sonraları, Antik Yunana dek çıplaklıkla pek karşılaşılmaz. Çıplaklığı bir anlamda yüceltenler eski Yunanlılar olmuştur. Hıristiyanlığın belirişi çıplak betisini de, hemen hemen tamamen ortadan kaldırır. Erken Ortaçağ sanatında çıplaklık yalnızca Havva ile Adem'i gösteren dinsel sahnelere, çok seyrek olarak da, cehennem sahnelerine özgü gibidir. Aynı durum Müslüman ülkelerde daha da belirgin olarak görülür. Rönesans'ta Antikite'nin örnek alınışı sonucunda çıplaklık yeniden ortaya çıkarak, Batı sanatındaki yerini günümüze dek korumuştur.” (Sözen, Tanyeli, 2005: 59)

Kültür ve sanatın kaynağı insandır. Çünkü kültür öğeleri, kültürel değer ve sanatın yapısını meydana getiren her düşünce, her nesne insan tarafından var edilmiştir. Eski uygarlıklardan günümüze kadar plastik sanatların tarihi, neredeyse sadece insan bedeninin biçimlendirilmesi ve işlenmesini içermektedir. Bütün uygarlıkların kültür ve sanatında insan yine konu olarak insanı ele almıştır. Kültürlerin temelini inanışlar oluşturur. İkel dönemlerde insanlar, doğaüstü varlıkları, tanrıları, ruhları görünür kılmak için insan formuyla somutlaştırarak ifade etmişlerdir. İnsan bedeni; ilkel topluluklarda büyüün öznesi, daha sonraları tapılan bir idol, totem ve anıt heykele, Hıristiyanlıkla birlikte insanın yarı tanrısal betimlemeleri, Rönesans'ta fizyonomik incelemelerde bulunan, Realizm'de dış görünüşüyle yalnızca kendisi olan kimse, Sürrealizm'de bilinçaltı dünyası incelenen varlık gibi sayısız çeşitlilikteki yorumun konusu olmuştur.

Çıplaklık, kadın ve erkek bedenine yaklaşımların tarihsel süreçte gelişimini de ifade etmesi bakımından önemli bir kavramdır. Erkeğe yüklenen yücelik sıfatı, erkek bedenin çıplaklığının sanat içinde genellikle gücün sembolü olarak ortaya çıkarken, kadın çıplaklığından daha az kullanılmasının nedeni de bu yüklendiği yücelik sıfatıdır. Erkeği soymak aslında gücü sorgulamaktır. Çıplak kadın bedeni Ondördüncü Yüzyıldan günümüze neredeyse çıplak türünün tek konusu haline gelmiştir. Bu konuda Berger şöyle der;

“Avrupa yağlıboya resim geleneğinin bir türünde kadın hiç durmadan yinelenip duran en önemli konudur. Bu tür, çıplak kadın resmidir. Avrupa geleneğindeki çıplak kadın resimlerinde kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmelerinde geçerli olan ölçü ve töreleri bulabiliriz.” (Berger, 2005: 47)

Bu geleneğin ve sanat tarihinin ataerkil ideolojinin onayından geçerek şekillendiğini söyleyen Nanette Salomon'un yanı sıra erkek egemen toplumun, dolayısıyla ressamların çoğunun erkek oluşunu vurgulayan Linda Nochlin "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesinde bu durumu şöyle açıklar:

"Rönesans'tan 19. yüzyıla uzanan süreçte çıplak modelden çalışmak, genel olarak sanatın en yüksek kategorisi olarak nitelendirilen tarih resminin özünü oluşturan anıtsal yapıtlar üretmekte çok gerekli olduğu için her genç sanatçının eğitiminde olmazsa olmaz bir koşuldu, çıplak modeli çok iyi çalışmış olmak gerekirdi. Hatta 19. yüzyılda geleneksel resmin savunucuları, klasik bir idealleştirmeye ve zamanlar ötesi bir evrenselliğe gölge düşürdüğü gerekçesiyle anıtsal bir resimde giyinik figürün bulunmaması gerektiğini söylüyorlardı. 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başında kurulmaya başlanan sanat akademilerinde eğitim programlarının temelini, genellikle bir çıplak erkek modelden çalışmak oluşturuyordu. Bunun yanı sıra sanatçılar ve öğrenci grupları, modelden çalışma seansları için özel olarak atölyelerde de buluşurlardı. Sanatçılar ve özel akademiler sık sık kadın modelden de çalışırlardı, ancak kadın modelden çalışmak devlet sanat okullarında ta 1850 yılına dek, hatta kimi kurumlarda bazen sonrasında da yasaklanmıştı... kadın sanatçılar için erkek ya da kadın çıplak modelden çalışmak tümüyle olanaksızdı." (Antmen, 2008: 136)

Aynı makalede, Johannes Zoffany'nin 1772 yılına ait 'Kraliyet Akademisinin Üyeleri' adlı iki çıplak erkek modelin bulunduğu bir atölyeyi gösteren resimde bir kadın sanatçı hariç diğer tüm Akademi üyelerini resmetmiştir, Akademi üyesi olana kadın sanatçı sadece duvardaki portresiyle aralarına katılabilmektedir. Bu o dönemdeki giyinik bir kadının çıplak bir erkekle, bir model olarak bile olsa, karşı karşıya gelmesi konusundaki tabuya ilişkin ilginç bir örnek teşkil etmektedir. (Antmen, 2008)

Avrupa Sanat tarihinde neden kadın ressamların az olduğu, olsa bile neden hiç nü çalışmadıkları sorusu ve erkek ressamların ürettiği kadın çıplaklar dizisine dönüşen resim sanatında, Avrupa'daki kadına yönelik yasaklamalardan kaynaklandığını göstermektedir.

Ernst Fischer, "Sanatın Gerekliliği" adlı kitabında, sanat tarihini ilkel ortaklıklar zamanından başlatarak ticaretin, sanayinin, kapitalizmin, kentsoyluluğun içinden geçirmekte ve sanatı sınıf savaşımının bilincinde oluşu ya da olmayışı noktasına

varıştaki yolculuk konusu olarak sunmaktadır. Ona göre dinsel sanat sadece bir iktidar aşamasıydı. Buna insanın gizli güçlere inanç yoluyla maddesel dünyayı denetleme girişimi, insanlık bütünlüğüne kendini inandırması da denebilir. (Fischer: 2003)

Dördüncü Yüzyıldan Ondördüncü Yüzyıla kadar geçen zamanda kilise dini kullanarak toplumlar üzerinde baskı kurmuş, bu şartlar içinde sanatçının da serbest olması mümkün olmamıştır. Her şey gibi sanatta kilisenin elinde ve sanatçı da kilisenin emri altındadır. Ortaçağda kiliseler mimari yapı olarak toplumda daima hayranlık ve saygı uyandıracak biçimde, tarih boyunca gelecek kuşaklarca anılacak kadar ihtişamlı, göze çarpıcı büyüklükte, kilisenin gücünü simgeler nitelikte inşa edilmiş, resim ve heykeller ise kutsal kitaplarda anlatılanları insanlara görsel olarak ileticek, tanrının büyüklüğünü, yüceliğini vurgulayacak biçimde yapılmıştır. Bu çağda resim, heykel ve mimari tamamıyla dini konularla gerçekleştirilmiştir. Ancak Onikinci Yüzyılda cinsellik temasına değinilmiş, erkek ve kadın birlikte ve çıplak olarak yalnızca Adem ve Havva anlatılarında, kilise duvarlarında ve vitraylarında görülmüştür. Rönesans döneminin ilk yıllarında da insan vücudunun anatomisini çalışma olanağı sağlayan bu söylencenin yalnızca insanlara tanrı ve kilisenin buyruklarına karşı geldiklerinde günah işleneceğini ve bu günahın karşılığının (kilise fresklerindeki cehennem tasvirlerinde de görüldüğü gibi) en ağır biçimde ödeneceğini vurgulamak amacıyla dinsel yapılarda yer almıştır.

2.2. Rönesans ve Sonrasında Sanatta Çıplak

Rönesans, yani yeniden doğuş, antik dönemin iki temel dünya görüşünün de yeniden doğuşudur. Bunlar Hümanizm ve İdealizmdir. Hümanizm, insanı her şeyin merkezine oturtan bir anlayıştır. Tam olarak din için olmaktan kurtulamamış sanat da, artık insan için, insanın mutluluğu için, insan merkez alınarak yapılmıştır. İdealizm ise gerçekçilik ve doğalcılık felsefe anlayışının tam karşısında yer almaktadır. Sanatçı ideali, ideal güzelliği antik dönem sanatçılarının geliştirdiği oranları kullanarak yakalama uğraşında olmuştur.

“6. yüzyıldan başlayıp 9.yüzyıla değin süren resim yasağından sonra Ortaçağ sanatında, ancak bazı el yazmaları süslemelerinde ve mozaiklerde Adem ve Havva işlenmiştir. Demek ki, Hıristiyanlık öncesi birkaç geç Helenistik örneği unutulacak olursa batı sanatında “çıplak”ın serüveni, batı Rönesans ile başlamıştır.” (Edgü, 1978, S. 260: 19)

Rönesans özellikle resmin içeriksel olarak değişmesine olanak sağlamıştır. İçeriğin din dışı konularla çeşitlendiğini söylesek de, dinsel baskı Ondördüncü Yüzyıl sonlarında hatta Onaltıncı Yüzyılda da sanatı yönlendirmiştir. Asıl içeriksel değişim, kiliseden başka toplumsal güç odakları belirmeye başlayınca gerçekleşmiştir. Kilise, varlıklı ailelerin çoğalmasıyla tek ekonomik güç olma özelliğini kaybetmiş, yalnızca sanatçıların denetimini elinden kaçırmamanın dışında, toplum üzerindeki baskıcı tavrını da bırakmak zorunda kalmıştır. İtalya’da Mediciler gibi varlıklı aileler dinsel konular dışında resim siparişleri vererek farklı konuların işlenmesini sağlamışlardır.

Yunan mitolojisi, Rönesans sanatına sonsuz konu kaynağı olmuş, birçok dönem sanatçısı ‘Venüs’ kültünü konu alarak resimler yapmıştır. Hıristiyanlığın güçlenip yaygınlaşmasıyla yok sayılan Yunan mitolojisindeki aşk tanrıçası Venüs, Boticelli tarafından tekrar hayata dönmüştür. Batı resim sanatında Adem ile Havva tasvirlerinden sonra resmedilen ilk çıplak ‘Venüs’ün Doğuşu’ olmuştur. Boticelli’den sonraki kuşakların da mitolojik konulara sıkça yer verdiği görülür. Mitoloji sığınağı altında çıplaklık ve erotizm ideal bedenlerle verilmiştir. (Gombrich, 1992)

Tarih, din ve dönemin şartları güzellik anlayışının algılanmasında farklılıklar doğurur ve bu da sanatı etkiler. Sanat zamanın bir ürünüdür, yalnızca sanatçının yaratıcılığında doğmamıştır. Rönesans hareketi, her toplumsal değişimin, kendi kültür ve sanatını yansıttığın en açık örneğidir. Bu yüzden Alman Sanatında, İtalya’daki Rönesans sanatının etkilerini bulmak mümkün değildir. Güney ve Kuzey Avrupa sanatı bu bağlamda çıplaklığı ele alış biçimiyle de farklılıklar taşır.

İtalyan Rönesans sanatının büyük ressamı Leonardo da Vinci sanatı, evrene ilişkin bir bilgi türü olarak görmüş, insan anatomisini eksiksiz bir biçimde, kadvralar üzerinde yaptığı çalışmalarla incelemiş, kan dolaşımı ile ilgili teoriler ortaya koymuş ve gerçek bir araştırma ruhu içinde insan formunun anatomik özelliklerini incelemiştir. (Spence, 1997) Aynı dönemin sanatçıları olmalarına rağmen Michelangelo, insan bedenini Antik Yunan heykellerine benzer biçimde idealize etmiştir. Yapıtlarının büyük bir kısmını oluşturan erkek heykellerinin etkileri, resimlerinde kadın bedenini aşırı kaslı, erkeksi bir biçime dönüşmüştür.

İnsan, Leonardo ve Michelangelo’nun gözünde her ne kadar başkaysa da, sanatçıların ilk incelemesi gereken konunun çıplak insan bedeni olması gerektiği verdikleri

eserlerden de anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Ersoy “Sanatta güzeli, dinde tanrıyı, bilimde doğruyu arayan insan ruhu aslında kendini aramaktadır. İnsan varlığını arar ve sorgular. Çıplak bedenın kendisidir ve gerçeği arayan sanatçı önce çıplak çalışmalıdır” (Ersoy, 2002: 5) şeklinde görüş beyan etmektedir.

Rönesans sanatının en büyük yapıtlarından biri olan Sistine Şapeli’ndeki (Resim 7) Michelangelo freskleri Hıristiyanlığın en kutsal sayılan figürlerini İsa’yı, Meryem’i, azizleri çıplak resmetmiş, daha sonra bu figürlerin çıplaklığı kapatılmıştır. (Spence, 1997)

Yüzyıllar sonra, İtalyan sanatçıları resim ve heykelde Yunan- Roma sanatının ortaya koyduğu ideal figürleri daha da ileri düzeye taşımışlardır. Fakat Rönesans sanatçıları, bu idealleri gerçekleştirmede yeterince hür olamamışlardır. O dönemde sanattaki çıplaklığın kilise tarafından engellenmesine en inanılmaz örnek Sistine Şapeli’ndeki Michelangelo freskinin başına gelenlerdir.

Raffaello’nun resimlerinde ise Leonardo ve Michelangelo’ya kıyasla, kavramsal bir doğalcılık ve aşırı bir idealizm yoktur. Raffaello’nun çıplaklarında gençlik, tazelik ve sıcaklık vardır, imgeleminde yarattığı düzgün güzellikte bir örneği bilinçle kullanmaya başlamıştır. Doğada var olanlar insanlara hazır olarak sunulurken, sanat yapıtı bir çaba sonucu ortaya çıkmaktadır. Sanattaki güzel, doğadaki güzelliklerin insan ruhundan geçerek oluşturduğu bir güzelliktir. (Gombrich: 1992)

Giorgione ve Tiziano, ilk Rönesans sanatçılarındaki kuram ve bilimselliği bırakmış, düşünce yerine duygulara ağırlık vermeye başlamış, çıplak insan bedenini düşsel bir hava içinde ortaya koymuştur. O dönemde ele alınan tüm çıplak kadın resimlerine ‘Venüs’ adı verilmiştir. “Geliştirilen Venüs tipinde, Floransa Okulu ve özellikle de Raffaello, idealist bir yaklaşımla akıl ve duygunun dengeli bir bireşimini, Venedik Okulu ve özellikle Tiziano’ysa aşk ve güzellik gibi kavramların yaşam coşkusıyla dolu tensel simgelerini vermişlerdir.” (Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, 1997: 398)

Kuzey Avrupa Sanatında, güneydeki Rönesans’ın etkilerini bulmak mümkün değildir. Ortaçağdan Yeni Çağa geçiş neredeyse yüz yıllık bir gecikme ile gerçekleşmiş, Alman sanatı ancak Onaltıncı Yüzyılın başlarında Ortaçağ zihniyetinden kurtulmuştur. Alman

sanatçılar İtalyan Rönesans'ından etkilenseler de, ülkenin kendi içinde yaşadığı gelişmeler, özellikle de Reform hareketi Alman sanatına yön vermiştir.

Alman sanatı ve düşüncesi genel yapısı ile trajik ve kötümserdir. Resimlerden günah duyguları ve ölüm saplantıları yansır. Dürer, Baldung, Cranach, Bosch gibi dönem sanatçılarının çıplağı ele alış biçimlerinde dinsel etkilerin izlerine sıkça rastlanır.

Cranach'ın nüleri çoğu zaman dekoratif bir yapıya bağlanmakta, bununla beraber klasik resim geleneğinin dışına çıkarak, çıplak figürleri doğanın içine yerleştirmesiyle önemlidir. Cranach'ın resimlerinde İnsan ve doğa arasında kurulan ilişki hümanist anlayışın etkisindedir.

Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Dürer, Cranach, Baldung gibi sanatçılar çıplağı konu alan resimler yapmışlardır ve birbirinden farklı anlamlar yüklenmiş çıplaklar, sanatçıların çıplaklığa bakış açısını yansıtmaktadır. Çıplaklığın dini ve mitolojik konuların gölgesinden çıkıp başka konularla ilişkilendirilmesi, resim geleneğinin dünyevi konulara yönelmesiyle gerçekleşmiştir.

Avrupa sanat geleneğinde çıplak kadın resmi sürekli tekrarlanır. Fakat Barok sanatın en önemli ressamı, "Rönesans'ın idealist güzellik kavramını aşan gerçekçiliğiyle" (Krausse), Caravaggio'nun resimlerinde (Resim:14), (Resim:15) çıplak erkek figürlerinin, yetişkin bedenleri-çocuksu ifadeleriyle, yer almaları Avrupa sanat tarihinde kadın çıplak dışında verilmiş farklı örnekleri de göstermektedir.

Caravaggio'nun az sayıda figür üzerine yoğunlaşan karanlık kompozisyonları, her türlü süslemeden uzak, güçlü bir gerçekliğe sahiplerdir. O'nun figürlerinde gerçek bir beden vardır ve tam olarak tanımlanmamış karanlık bir arka plandan ortaya çıkmaktadırlar. "Carravaggio'da ışık, bir şeyi gösterdiği ölçüde, sahneye girmesi muhtemel olan ilgisiz şeyleri saklamakla yükümlüdür aynı zamanda. Spot ışığıyla aydınlatmanın öbür yüzünde ayıklama yatar." (Ergüven, 2007: 15)

Klasik mitolojiden sahneler, çıplak kadın resimleri İspanyol resminde ender görülür. Velasques'in 'Aynada Venüs'ü (Resim 16) resim tarihinin en önemli çıplak kadın resimlerindedir. Venüs'ün yüzü Eros'un tuttuğu ayna ile gösterilmiştir. Berger'e göre;

“Resimlerde ayna çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanılmıştır. Ne var ki bu bir yalancılıktır, çünkü burada ortaya koyduğu ahlaksal görüşe çoğu zaman ressamın kendisi katılmamaktadır. Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme ‘Kendine Hayranlık’ deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme.” (Berger, 2005: 51)

Rubens ve Rembrandt’ın yapıtlarında yine mitolojik kadın kahramanlar Leda⁴ (Resim: 17) ve Danae⁵ (Resim: 18) konu olmuştur. Rönesans döneminde Leonardo’nun ele aldığı Leda yumurtadan çıkan çocuklarla açık bir anlatıma sahipken, Rubens’in Leda’sı aşkın tensel boyutunu ve erotizmi vurgular niteliktedir. Leda ve Danae’nin çıplaklığı, Yunan mitolojisine göre cinselliği, yasak aşkı çağrıştıran anlamları barındırmaktadır.

Onyedinci Yüzyılın sonuna doğru, Fransa’da Rokoko olarak adlandırılan ve saray ile soyluların yaşamını yansıtan bir resim sanatı görülmeye başlanmıştır. Sanat tarihinin geneline bakıldığında, tüm sanat akımlarının çıkış noktası kendinden önceki dönemde yapılan sanata karşı duyulan tepkiden kaynaklanır. Fakat Rokoko için bunu söylemek güçtür. Barok sanatçılar, Rönesans dönemi ustalarının izinden gitmişler, kompozisyonun canlılığı ve güzellik kavramına önem vererek, Antik Çağ yapıtlarını örnek almışlardır ancak burada söz konusu olan güzel artık süslemeci bir anlayıştır.

Rokoko ressamaları, Barok sanattaki kuralcı ve klasik üslubun yerine canlı renkleri, erotik atmosferi ve yaşama zevkini yapıtlarına taşımışlardır. Fransız Rokoko sanatının en önemli temsilcileri Antonie Watteau, François Boucher ve Jean Honore Fragonard’dır.

Antoine Watteau, genç kadın ve erkek çıplaklığının, mahrem davranışlarını konu alan resimleri, şiirsel bir dünya içinde melankoli ile ironinin, düşlerle duyuların, fanteziyle realite içtenliğinin karışımını yakalamıştır. Bir başka Rokoko dönemi ressamı olan François Boucher’nin. ‘Dinlenen Nü’ (Resim 20) resmi XV. Louis’nin sevgilisi,

⁴ Yunan mitolojisine göre Zeus Leda’ya aşık olmuş ve kuğu kuşu şeklinde ona yanaşmış, Leda da yumurta yumurtlamıştır.

⁵Danae ise tunç kaplamalı bir odaya kapatıldığı halde altın tozu olarak yağan Zeus’tan hamile kalmıştır.

Fransa'nın yönetiminde rolü büyük, sanatçılara büyük önem veren ve Rokoko üslubunun gelişmesini destekleyen Madam de Pompadour'un erkek kardeşi olan Marki de Marigny'nin sevgilisinin portresidir. Fragonard ise eserlerinde daha çok erotizm, ansızın ortaya çıkmış bir anın yarattığı ortam ve bunun insan yüzlerine yansması, anın resmi, kıskançlık, aldatma gibi temalarını işlemiştir. Tablolarında tarihi sahnelerden çok, insanlığın doğal tarihini anlatmıştır. (Krausse: 2005)

Bu dönemde Kral ve soylu sınıfın farklı istekleri ortaya çıkmış, gerçek modelden çalışıp Venüs gibi mitolojik kahramanların isimlerini verme geleneğinin yavaş yavaş bırakıldığı, gözlenmektedir. Artık resmin konusunun içine günlük yaşamdan sahneler de girmeye başlamıştır. Ondokuzuncu Yüzyılın ortalarına kadar süren, çıplak figüre mitolojik kahramanların ismini verme geleneği, izlenimci ressamlarla da değişmiştir.

Onsekizinci Yüzyıl sonlarında gelişmeye başlayan yeni duygu ve anlayışların sonucunda, Ondokuzuncu Yüzyıl başlarında ortaya birçok yeni üslup çıkmıştır. Romantizmin oluşumunda Fransız ihtilali sonrasında gelişen özgürlükçü ve milliyetçi akımların etkisi büyüktür. Ressamlar, düş gücüne ve bireysel ifadeye önem vermiş, korku, yalnızlık, zafer, gerçek aşk, gibi duygular Romantik dönem yapıtlarının konularını oluşturmuştur. Ondokuzuncu Yüzyılın ortalarında son bulan Romantizm, Yirminci Yüzyılda Dışavurumculuk'ta varlığını sürdürmüştür. Bouguereau, Goya, İngres Ondokuzuncu Yüzyılda çıplaklığı konu alan en önemli ressamlardır.

İspanyol resminin en ünlü ressamlarından olan Goya'nın 'Çıplak Maya' (Resim 22) adlı eserinin konusu, geleneksel resim anlayışına bir başkaldırı olarak seçilmiş, geleneksel biçim ve anlatımdan uzaklaşma eğilimiyle bu eser sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

“Çıplak Maya'nın özgünlüğü ve cüretkarlığı, Goya'nın önündeki çıplak vücudu hiçbir mecazi, mitolojik ya da dinsel anlam yüklemekten olduğu gibi resmetmesinde ve böylece Rönesans'tan beri süregelen nü geleneğini yıkmasında yatar. Goya'nın resminde gözümüzü çıplak bedenin erotizmine bakmakta alıkoyacak, dikkatimizi başka yöne çekecek hiçbir süs yoktur; odada ne bir eşya, ne de bol dökümlü kumaşlar bulunur. Genç kadın izleyicisine gayet rahat, kendinden emin ve davetkâr gözlerle bakmaktadır. Resim hayal gücünü çalıştırır, terbiye sınırlarını zorlar. Resim zamanında öylesine rezil bulunmuştu

ki, Goya 1814'te bununla ilgili olarak Engizisyon yargıçlarına hesap vermek zorunda kalmıştı". (Krausse, 2005: 55)

Goya'nın Maya'sında çıplağı ele alış biçiminde dikkati çeken, bedeni idealize edilmiş dünyasından çıkartıp tüm gerçekliği ile, izleyiciyle başa başa bırakmasıdır.

Ingres 'Türk Hamamı' (Resim 23) adlı tablosunda çok sayıda çıplak kadın figürünü birlikte işlemiştir. Ingres'in çıplak kadınları olabildiğine cinsel arzu uyandırıcıdır. 'Türk Hamamı' adlı tablosunda kadın vücudu her açıdan betimlenmiştir. Ön planda, oturan ve sırttan görülen çıplak betimlemesi ise resmin en dikkat çekici figürü, ana kahramanıdır. Ingres, kadın çıplağın sırttan görünüşünü sık sık işlemiştir. Mehmet Ergüvene göre;

"Başta hamam olmak üzere, tarih boyunca çıplaklığın aleniyet kazandığı mekânlarda, kışkırtıcı cinselliğe gizli bir davetiye çıkarıldığına tanık oluruz. Hamam, yüzyıllar boyu Adem ile Havva'nın tekelinde kalan çıplaklığın gündelik yaşamda onaylandığı ilk mekandır; hamam tarihi, bir bakıma çıplak tenin sorgulanma öyküsüdür bu nedenle." (Ergüven, 2008:131)

Hamam, yıkanma eylemini kişisel olmaktan çıkararak, banyodaki kişiselliğin kaldırıldığı bir mekandır. Hamam, çıplağın kabul görmüş alanıdır. Çıplaklığın çokluğu hamamı, çıplaklıkla cinsellik arasındaki ilişkiyi başka bir düzlemde kurmaya yönlendirir. Hamamı çıplaklığın onaylanmış mekânı olarak gören Mehmet Ergüven, hamamın işlevini bedenün temizlenmesinden önce, bedensel hazza olanak sağlayan bir yer olarak tarihsel boyutuyla ele alır.

İngres'in "Hamam" resminde suya dair hiçbir imaj yoktur. İzleyici direk bir erotizmle karşılaşmasa da, yıkanma, kadın figürünün çokluğu ve birbirlerine yakınlıklarıyla hissedilen lezbiyen yaklaşımlar zihinde erotik çağrışımlar yaparak, batılı erkek için Ortadoğu'nun yasaklı cinselliğini fanteziye dönüştürür.

Renoir'ın 'Büyük Yıkananlar' (Resim 24) adlı tablosunda, üçü ön planda ikisi geri planda beş çıplak kadın yer alır. Hamamda, nehir ya da deniz kıyısında yıkanan çok sayıda çıplak kadın konusunu ele almak, antik dönemden bugünlere gelen 'Üç Güzeller' izleğinin sağladığı kadın bedenini aynı tuvalde her yönden betimlemek olanağını verdiği için, sıkça tercih edilmiştir. Böylelikle yıkanma eylemi, çıplaklığın gündelik yaşamın bir parçası olarak resmedilmesine aracılık etmiştir.

Geleneklerden kopuşun yaşandığı Ondokuzuncu Yüzyılda Fransa’da doğmuş olan İzlenimcilik’te, ışık-renk ilişkisini yansıtan ressamın yapıtları, serbest fırça vuruşları ile manzara ve günlük yaşamdan sahnelerin içinde çıplak figürü ele alış şekilleriyle de, modern resmin en önemli safhasını temsil eder.

Birçok değişimin yaşandığı Ondokuzuncu Yüzyıl resminde çıplak kadına ilişkin en çarpıcı örnekleri veren Manet, Courbet, Renoir olmuştur.

Manet’nin ‘Kırda Öğle Yemeği’ (Resim 25) isimli “...bu resimde halkı şaşkınlığa uğratıp, genel bir yaygara koparmasına neden olan başlıca iki etken vardı: ilki, tablonun edebe aykırı sayılan konusu; ikincisi “Nü” figürünün oldukça gerçekçi bir biçimde sunulması”dır. Manet’in bir başka olay yaratan tablosu ise Olympia (Resim 26)’dır. (Serullaz, 1991: 124)

“Manet geçmişteki sanatçılardan ayrımlı davranmıştı. Kırda Öğle Yemeği adını verdiği tablosunu Aphrodite ya da Venüs ile Kırda Öğle Yemeği diye; Olympia adını verdiği tablosunu ise, Uzanmış Venüs diye adlandırmış olsaydı öylesine amansız olumsuz eleştirilerle karşılaşmazdı. O güne değin yapılmış cinsellik ağırlıklı tablolar, mitolojik olayların ya da kahramanların adları verilerek meşruluk kazandırılmıştı. Oysa şimdi bir ressam çıkmış güncel yaşamı görselleştiriyordu. Bu bir anlamda herkesin bildiği ama söyleyemediği, anlatmadığı, görmezlikten geldiği gerçeğin açıklanmasıydı. Yani toplumsal bir giz açıklanmış oluyordu. İnsanları kızdıran buydu.” (Şenyapılı, 2002b: 22)

Ondokuzuncu Yüzyılın sonlarına doğru, Manet ile birlikte, mitolojik öykülerden seçerek resim yapma, kendini korumaya alan eğiliminin giderek terk edildiği gözlenmekte, Manet’nin mitolojik isimler yerine güncel yaşamı görselleştirip, yine güncel isimler vermesiyle birlikte cinselliği ağır basan resimleri mitolojik konuların arkasına sığınarak yapma eğilimi zamanla bırakılmıştır.

Hareket ve figür sorunlarıyla ilgilenen Degas genellikle balerinler ve kadın figürleri çalışmıştır. Empresyonist akımın öncülerindendir fakat diğer empresyonistler gibi açık hava ressamı olmamıştır. Renoir’ın yıkanma eylemini ele aldığı çıplaklar, Degas’da da önemli yer tutar. Degas’nın yıkanan çıplakları kapalı mekanda geçtiği için, izleyicide mahrem bir ana tanıklık hissi uyandırır.

Ondokuzuncu Yüzyıl ortalarına kadar pek çok çıplak, dinsel ve mitolojik konularla ve isimlerle varlığını sürdürmüş iken yüzyılın yarısından sonra bedenin gerçekliğine yönelik eğilimler, sanatçının anarşist ruhunun bir dışa vurumu olarak modern dönem öncesinde pek çok sanatçıya cesaret veren bir durumu yaratmıştır.

BÖLÜM 3: MODERN RESİM SANATINDA ÇIPLAKLIK VE EROTİZM

3.1. Modern Sanatı Hazırlayan Sosyo-Kültürel Etmenler

Tarih boyunca evrilerek gelen inançlar, sanat, felsefe, yaşam, yönetim biçimleri kendinden sonra gelen süreçlerin biçimlenmesine ve yapılanmasına zemin hazırlamıştır. Ondokuzuncu Yüzyıldan itibaren sanayi devrimiyle farklı yaşam biçimlerinin temelleri atılmış, bireysel özgürlükler ve demokrasi ile birlikte kendini ifade edebilen yeni sosyal bir sınıf oluşmuştur.

Yirminci Yüzyılda birbiri ardına hızlı değişimler olmuştur. I. ve II. Dünya savaşları, başta Avrupa olmak üzere, birçok kıta üzerinde derin sarsıntılar yaratmıştır. Aynı süreçte büyük imparatorluklar parçalanmış, faşizm ve komünizm gibi dünyayı etkileyen ideoloji ve sistemler ortaya çıkmış, insanlar bir yandan büyük acılar çekerken, savaşlar erkek nüfusu sayısını azaltmıştır. Geride kalan kadınlar, sanayi devrimiyle birlikte değişen savaş ekonomisinde fabrikalara akınını hızlandırmıştır ve Yirminci Yüzyıl kadınları artık erkeklerin yerlerini almaya başlamışlardır. Böylece kadın profili değişmiş ve “ataerkil toplum kendi parasını kazanan kadın karşısında bir miktar zayıflamış olmaktadır.” (Özgenç,11: 2008) Kadının edilgenliği yasalarla değişirken bu durumun erotizme yansması da dolaylı olmuştur. Yeni yaşam standartları ve çağın getirdiği zorunluluklar, örtünmenin biçimini de değiştir iken, çıplaklığın ölçütleri de değişmiştir.

Baudrillard’a göre Romantizmin ve Ondokuzuncu Yüzyılın dönemecinde üretilen şey eril bir isteri ve onunla birlikte cinsel değerler dizisinin değişimidir. Bu değişimin isterik aşamasında, erkeğin kadınsallığı kadına yansır ve erkek onu, kendine benzeyen ideal figür olarak biçimlendirir. Mesele artık kadını baştan çıkarmak değil, onu yeniden yaratmak olmuştur. Cinsiyetlerin ideal benzerliğinde erotik çekim benzerliğin tarafına geçer. Sonuçta kadını gereğinden fazla gösteren bir dişiliğin icadı söz konusu olmuştur. (Baudrillard, 2002b)

Yirminci Yüzyılda Freud tarafından ortaya atılan psikanaliz kuramı cinselliği ilk defa insan davranışının merkezine oturtmuştur. Bilimsel olarak ispatlanan bir şeyin açıkça itiraf edilmesi insanları biraz daha rahatlatmıştır. Erotik davranış insanın temel

yönelimlerinden biridir artık ve bundan utanmak da anlamsızdır. Bu anlamda Freud etkisinin ahlaki, sosyal sonuçları olmuştur.

50’li yıllarda hız kazanan cinselliğe yönelik araştırmalar sayesinde modern toplumlarda insanların cinsel davranışları ilk kez bilimsel olarak saptanmış, bu araştırmalarda istatistik ve deneysel yöntemler kullanılmıştır.

Yirminci Yüzyıl’ın erotizme bakış açısını değiştiren bir diğer etmen de feminist hareketlerinin yaygınlaşması olmuştur. Başlangıçta eşitlik, eşit oy hakkı gibi taleplerle yükselen feminizm, yüzyılın sonlarına doğru kadınlara özgü birçok talebi de içine alarak bağımsız bir kadın kimliğinin altı çizilmiştir. Bununla beraber, kadınların sosyal hayata daha fazla, daha eşit katılımında bazı adımların atılmasına önyak olmuş, dolaylı olarak erotik serbestliğin gelişimine katkıda bulunmuştur. Buna paralel gelişen gay/eşcinsel ve lezbiyen hareketler de, bir başka uçtan erotik şekillenişe farklı bir boyut getirmiştir. Bedenin çıplaklığı sanatçı için bir silah olmuştur.

Sinemanın keşfi ve yayılması Yirminci Yüzyıl insanının duygu ve davranış dünyasına doğrudan etki yaratmıştır. Zaman içinde aşk, cinsellik gibi konuların sinemada yaygın kullanımı, insanlara model ilişkiler sunmuş, bu konulardaki tutucu davranış ve önyargıların kırılmasını hızlandırmıştır.

Genellikle “68 olayları” ya da “68 kuşağı” diye bilinen, temelinde sosyal bir sürecin yattığı dönem, radikal bir şekilde, toplumun var olan bütün yapısını sorgulama altına almıştır. O güne kadarki diğer devrimci patlamaların aksine, 68 kuşağı olarak bilinen devrimci çıkış, sadece siyasal-ekonomik dönüşümle ve basit bir iktidarı ele geçirme operasyonu ile sınırlı kalmadı. 68 olayları, bütün bunlarla beraber, aile, cinsellik, gündelik hayat, bireyin varoluşu, özgürlüklerin kullanımı gibi birçok konuda arayış ve tavır içine girmiştir. Bu dönemde ortaya çıkmış birçok siyasi, kültürel hatta dinsel tarikat akımları, bünyelerinde cinselliğe geniş yer vermişlerdir. Grup seks bir dönem moda olmuş, LSD ve diğer uyuşturucuların kullanımı, Hippy akımı, Komünler, Rock müzik, bünyesinde bir şekilde cinselliği de barındırmıştır. (Akar, 1999)

1980'lerden sonra aniden ortaya çıkan ve insanlığı tehdit eden AIDS hastalığı cinsel davranışları etkilemiştir. Baudrillard (2002b), “Bizler ensestçi⁶ bir toplum içindeyiz. AIDS'in önce eşcinsel ve uyuşturucu kullanan çevrelerde ortaya çıkmasının nedenlerini, kapalı devre işleyen grupların ensestçi özelliğindedir.” der. Bu durum özellikle çokeşli yaşam tarzlarında, fuhuşta, eşcinsellere yönelik tutumda belli bir içe kapanma dalgası yaratmıştır. Güvenli seks sloganı ön plana çıkıp, çağımızın vebasası kabul edilen AIDS, tek eşli ve aile içi seks ile sınırlı cinsel yaşamı teşvik etmiştir.

Yirminci Yüzyılda beden, çıplaklığının ve cinselliğinin son derece yaygın olmasının altında kapitalizmin onu metaya çevirmesi yatmaktadır. Kapitalizm her şeyden önce insanı metalaştırıp, onu kendisine yabancılaştırmaktadır. Kusursuz bir bedene sahip olmak adına insanı spor, diyet, estetik ameliyatlara ve moda ile değiştirmeye çalışmaktadır. Arzu, tüketiciliği beraberinde getirip, buna bağlı olarak cinsellik, tüketim kültürünün bir parçası haline gelmektedir. Haz genel olarak tüketimle özdeşleşen bir olgudur. Yemek içmekten, giyim kuşama, estetik tercihlere kadar her alanın hazla bir ilişkisi vardır. Kapitalizm toplum karşısında sürekli olarak arzunun hazla tatmin edileceği mesajını verirken, tüketim de cinsellik de sürekli tahrik edilen kavramlar olmuştur. Böylece arzunun tatmin edileceği de tamamen bir aldatmacaya dönüşmektedir. Kapitalizm, arzuyu sadece tahrik eder, sürekli tahrik edilen şeyin tatmin edilmesi olanaksızdır. Kapitalizm sürekli yenilikler bulup sunarak, tatmini sürekli olarak erteler, bu da tüketimin arttırılmasına yol açmaktadır. (Akar, 1999)

Yirminci Yüzyılla birlikte hızla değişen çağ, teknolojik gelişmeler bireyi yalnızlaştırırken, interaktif ortamın yarattığı sanal dünyayı ihtiyaç haline dönüştürmektedir. Kontrol edilemeyen bir güç olarak internet, merkezi otoritenin, sansürün, denetimin giremediği bir alan ve arzunun tatmin edildiği bir yerdir. Arzu sistematik, tanımlanabilir, yönlendirilebilir bir şeye dönüşmüş, nesnelleştirilmiş, ticarileştirilmiştir. Popüler kültürün doyurulmayan arzunun sanal tatmini olan yoz hedonizmle ilişkisi söz konusu olmasaydı pornografi de olmayacaktı. Pornografi burada ortaya çıkmaktadır. Aslında özgürleşme dediğimiz şey cinselliğin ve erotizmin sonu ve ölümü niteliğini taşır.

⁶Ensest: Toplumsal ve dinsel kurullarla yasaklanan yakın akrabalar arası cinsel ilişki. Metinde bahsi geçen ensest kelimesini Baudrillard kendi görüntüsüyle olan benzerlik olarak kullanmıştır. Benzeriyle yaşayan benzeriyle yok olup gidecektir.

Televizyon, video gibi görsel teknolojilerin hızlı gelişimi bir yandan popüler kültürü körüklerken, öte yandan bireysel seçim olanakları sunmuştur. Erotik yayıncılık ayrı bir yayın türü olarak gelişmiştir. Böylelikle erotizm doğrudan medya gücünü arkasına almış, bu anlamda medya eliyle imajinatif bir erotizm yaratılırken, Yirmibirinci Yüzyılda bu durum internet ile birlikte sanal erotizme doğru kaymaktadır. Çıplaklık ise el altında her daim ulaşılabilen bir olguya dönüşmüştür.

3.2. Modern Resim Sanatında Çıplaklık ve Erotizm

Modern Sanat, Ondokuzuncu Yüzyıl ile birlikte değişmeye başlayan gerçeklik algısının sanatçıda yarattığı süreçte, etki-tepki mekanizmasının işleyişiyle oluşmaya başlamıştır.

Sanatçının bireysel kimliğinin açığa çıkmasıyla birlikte, yenilikçi ve avangard eğilimler Modern Sanat'ı şekillendirirken ard arda gelen –izm'lerle, çağın kendi gibi sürekli değişkenliği de beraberinde getirmiştir. Empresyonizmle başladığı kabul edilen Modern Sanat, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Dada, Sürrealizm, Pop-Art gibi akımlarla devam etmiştir. Bedenin sıkça kullanıldığı bu süreci Klasik dönemden ayıran en belirgin özellik, Klasik dönemin ideal bedenlerinden çıkıp, gerçek yaşayan bedenlere dönüşmesidir.

Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" (Resim 25) resminde, İspanyol boğa güreşçisi kostümlü iki erkeğin arasında oturan çıplak kadın figürü, toplumsal bir çelişki yarattığı gibi Klasik dönemin ideal dünyasından olmayıp, gerçek kimliği ile izleyicisine bakmaktadır. Bu resimde çıplaklık tüm gerçekliği ile izleyicisinin karşısındadır. Sanatçının Olympia (Resim 26) adlı eserinde ise ideal kadın imgesi bozulmuş, mitolojik adlandırmalar kullanılmadan yerine gündelik yaşamdan kadınlar konulmuştur.

Ondokuzuncu Yüzyıl ortalarına kadar pek çok çıplak, dinsel ve mitolojik konularla ve isimlerle varlığını sürdürmüş iken, modern resimde ise çıplak, dinsel, mitolojik ve Ondokuzuncu Yüzyıl anlamında bir gerçeklikten uzaktır.

Ondokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak sanatçılar artık, Klasik dönem sanatçılarındaki olduğu gibi, cinsellikle ilgili görüntülere mitolojik isimler vermeyi bırakmışlardır. Böyle bir kılıflamayı gereksiz kılan yeni toplumsal eğilimler hızla

gelişmiştir. Teknolojik gelişme ile fotoğraf makinesi ve sinemanın keşfi, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramını geliştirmesi, edebiyat alanında verilen eserlerle de çok daha cesur adımlar atılmıştır.

Ondokuzuncu Yüzyıl ile değişmeye başlayan çıplaklık imgesi, Modern Sanatla birlikte sanatsal bir tarz haline gelmiştir ve nü diye tanımlanan bir kavram sanatta yerini almıştır.

“20. yüzyıl başı, burjuva toplumuna ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı, burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği, sanayide ve bilimde meydana gelen değişimlerle nesnel gerçeğin dahi sınındığı bir dönemi oluşturuyor. Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının, insan bilincini geniş ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren ve Einstein'ın madde, Freud'un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz. Ayrıca burjuva ve kapitalist toplumlara karşı çıkarılmış en somut almaşık olan toplum yapısının, sosyalist devletin, hazırlanma sürecinin de bu yıllar olduğunu unutmamak gerekir.” (Kahraman, 2005b: 119)

Bu dönemle birlikte çağın değişen sosyal yapısıyla, burjuvanın ahlaki değer ve anlayışına karşı çıkan sanatçı, çıplak bedeni aynı zamanda karşı bir tepki olarak kullanmış, sistemin karşısında isyankar sanatçı modelini de yaratmıştır. Gece hayatları, fahişeler, erotizmi pornografiye yaklaştıran görüntüler, fetiş nesnelere gibi cinsellik içeren konular Modern Resim Sanatında sıkça tercih edilen bir olgu haline gelmiştir.

Yirminci Yüzyılın ilk yarısı iki dünya savaşına sahne olmuştur. Dünya savaşlarının yarattığı toplumsal bunalımlar doğal olarak sanatı da etkilemiş, ardı ardına sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın başlarında İzlenimcilik ve Natüralizme karşı bir başkaldırı olan Dışavurumculuk'ta çıplak konusunda yeni bir yaklaşım gelişmiştir. Sanatçının resminde dış dünyanın görüntülerinden kurtulması onun özgürlüğünün gereği olmuştur. Dışavurumculara göre sanatçı, dış dünyadan esinlenebilir, ama dış dünyayı yeniden yaratmanın hiçbir anlamı yoktur. İzlenimcilerin etkilerini taşımakla birlikte anlatım birinci düzeye çıkmıştır. Böylece çıplaklık yalnızca izlenen bir biçim değil, aynı zamanda sanatçının duygusal konumunu da yansıtan bir araç haline gelmiştir. Dışavurumcuların eserlerinde figürlerin yüz ifadeleri ve beden duruşlarında büyük bir değişim gözlenmektedir.

Yirminci Yüzyılda çıplaklık kavramı, bedenın algılanışını toplumsal, ideolojik, kültürel öğeler bakımından bir sömürü nesnesi olarak taşıyan bir anlam içeriğine sahiptir. Yaşamı algılayışımızı yönlendiren, yeni bakış açıları sunan, gizli olanı görünür kılan sanat, bedene ve çıplaklığa ilişkin yeni bakış açıları sunmuştur. “Dışavurumcu sanatçı, resmini yaptığı nesnede, figürde ya da doğada var olan determinist ilişkileri bozar. Kendini gerçekleştirmek üzere onları varlığına katar. Ardından tuvale yansıttığı kendi izleridir.” (Acar, S. 10/83: 49) Yirminci Yüzyılın öncesinde canlı gibi görünen betimlemeler yerini gerçeğin değiştirilmesi ve çarpıtılmasına bırakmış, çizgi ve renklerle hareketli değişken biçimler kullanarak gerçek ve doğru gibi kavramları yeniden ele almışlardır.

Ondokuzuncu Yüzyıl sonlarında ‘tanrı öldü’ diyerek inanç sisteminde büyük bir çığ başlatan Nietzsche ile birlikte sorgulanmaya başlayan toplumsal değerler, sonrasında müstehcenlik kavramının henüz tanımlanmadığı bir dönemde Freud’un psikanaliz kuramıyla cinsellikle ilgili tabular yıkılmaya başlanmıştır. Bu yıkım Yirminci Yüzyılın ikinci yarısında olabildiğince hızlanmış, cinsellik konusunda toplumsal bir rahatlama yaşanmaya başlanmıştır. Toplumun rahatlama, sanatın da cinsellik temasını geçmişe göre çok daha rahatça ele alıp işleyebilmesine olanak sağlamış ve Yirminci Yüzyılda yalnızca resim ve heykel sanatında değil, bütün görsel sanat dallarında cinsellik temasının daha sık yer verilmiş, daha cesurca işlendiğine tanık olunmuştur. Yüzyılın getirdiği savaşların sonucunda da yaşanan buhranlar tün sosyo-ekonomik politik yapının değişimine sebep olurken dönemin sanatçıları cinselliği bir saldırı aracı olarak kullanmışlardır.

Yirminci Yüzyılın başlarında, Gustav Klimt ve öğrencisi Egon Schiele cinsellik temasına sıkça yer vermiştir. Klimt’in resimlerinde sıkça görülen mitolojik kahramanlar, öykünün geçtiği tarihsel süreçlerin dışında, yaşadığı dönemin tipik kadın figürleridir. İdeal güzellikten yoksundurlar.

Klimt resimlerinde genellikle beden üzerinden kurulan odaksal bir etki yaratmaktadır. Bu şekilde izleyici-eser arasındaki izleme-izlenme duygusunun yarattığı gerilimden izleyicisini uzaklaştırmaktadır.

Sanatçının modele verdiği poz da çıplak gövdeye bakışını göstermesi bakımından önemlidir. Ergüven: Klimt’in çıplaklarında erotik öğelerin, sanatçının modeli ile

ilişkinde dair somut bir ipucu olmamasına karşın resimlerinden anlaşılabilirliğini söylemektedir. “Çıplak model karşısında çalışan her ressam, belli ölçüde ama mutlaka bakış’ını da sahneler. Klimt, poza verdiği önemle bu işlemi ikiye katlar; atölyedeki mizansenin nihai amacı, sahnelenen bakış ile çıplak vücudun örtüleceği ortak paydayı keşfetmektir; bu da, doğal olarak, vücudun bakış’la sahnelenmesini şart koşar. Klimt’in çıplak tenle birebir ilişkiden beklentisi, desende ustalaşmaktan çok istediği bir ayrıntıyı yakalamaktır ve hiç şüphe yok ki, söz konusu modelleri erotizmin doruk noktasına taşıyan temel neden de bundan kaynaklanır (Ergüven, 2001, 234). Atölyede çıplak, izleyiciyi dikizleyen konumunda değil, seyreden konumunda tutar.

“Schiele’nin Klimt’ten farklı olarak ele aldığı cinsellik kavramı, resimlerinde figürlerin dokunulması bir durumundan ziyade “abartılı sayılabilecek kadar zayıf, kemikli, hastalıklı, çoğu zaman da yoksul ve kederlidirler. Buna karşın resimlerinde sıkça görülen erotizm ve çizgilerinde hâkim olan dinamizm bazen yaşama sevgisi ile bütünleşerek aşk, nefret, şefkat ya da pornografik sahneler olarak karşımıza çıkmaktadır.”(Ayhan, S. 01/85: 55)

Schiele’nin sert, kararlı, öfkeli fırça darbeleri, acıyla bükülmüş çıplak beden kıvrımları, insanın acı ve yabancılaşmışlığın getirdiği travmayı yakaladığını ve bunu özgün bir resim diliyle ifade ettiğini göstermektedir.

“Çıplak tende kendi varoluşunu sergileyen Schiele, sonuçta tüm tutku ve açmazları ile insanı görmeye çalışır sadece; her beden, görmesini bildiğimiz sürece sessiz bir çılgıktır burada. Çizginin yalın ve kararlı akışı bu ıstırapı evcilleştirmeye karşı soylu bir direniştir; çünkü hiçbir şey, tanıklığı sezgiyle sorgulayan o büyük ve sarsıcı ürperti kadar bu resimlere yakın değildir. Schiele için kendi bedeniyle diyaloga giren her insan, sonunu kestiremediği bir serüvene atılmayı göze almış demektir. Bu anlamda soyunmak, cinsel tercihlerimizin (erotik fantezi) kuytu köşelerine kadar uzanıp, itiraf etmekte zorlandığımız şeylere meydan okumaktır-yalnız takıntılar yüzünden değil, cinsel hazzın ölümle iç içe olmasından ötürü bir ıstırap kaynağıdır cinsellik: “Ve inanıyorum ki, insanoğlu, cinsel duyuları canlı olduğu sürece, cinsel işkenceye katlanmak zorunda.” Böyle bir durumda, modelin soyunmuş olması, asıl gerçeği değiştirmez. Schiele, karşısındaki çıplakta kendi vücuduna bakıp, onun ardındaki beklentileri deşifre etmeye yönelmiştir çünkü-beden saklı cinselliğin eşelendiği bir teşhir masasıdır bu aşamada.” (Ergüven, 2008: 65)

Gustav Klimt'in, gizli kapaklı erotizminin karşısında Schiele'nin erotizmi daha katıdır. Cinsel organlara yönelmiş mutlak vurgu kimi figürlerin ağırlık merkezini oluşturur. Bu yönüyle Egon Schiele'nin resimleri pornografiktir. Çünkü pornografinin en temel vasıflarından biri, bütünü oluşturan öğelere mutlak vurgudur. Ama pornografide alışılmış ideal bedenler Schiele'nin resimlerinde yoktur. Aksine bu idealin karşısında, deforme olmuş bedenler görülmektedir. Pornografik malzemelerde ya da filmlerde erkek ve kadınlar, pazar gücünü artırmak için ideal bedenlere sahip genç ve güzel insanlar olmak zorundadırlar. Ancak Egon Schiele'nin bedenleri bu idealin karşısındadır. Güzellik idealleri birer örnek olup, dönem dönem değişerek, güzel sanatlarda öne çıkmaya ve toplum için geçerli normları ve değer yargılarını oluşturup belirlemektedir.

Alışılmış otoportre geleneğinin tüm kurallarını yıkan Schiele'nin yanı sıra Grosz'un resimlerinde de kendi bedeni üzerinde kurulan hesaplaşma ve Phallus'u bedeninin dışında bir uzuv gibi gösterme eğilimi bulunmaktadır.

Yüzyılın ilk yarısında yaşanan savaşların getirdiği yabancılaşmanın yarattığı travma, sanatçıların kendilerinin dışında kalana karşı koydukları bir tepkiye dönüşmüştür. Bu tepki içsel hesaplaşmanın kendi bedeniyle olan ilişkisinde sancılı bir süreci yansıtmıştır. Bu hesaplaşmanın getirdiği cinsellik, dönemin resimlerinde sıkça kadın bedeni üzerinde şekillenmiştir. Lautrec, Munch, Beckman, Otto Dix, Cristian Shad gibi sanatçıların resimlerinde sıkça yer alan gece hayatları, fetiş nesnelere, fahişeler tüketime endeksli gündelik hayatın ikiyüzlülüğüne karşı bir tepki niteliğindedir.

Yirminci Yüzyılın başları "iki sözcükle tanımlanabilirdi: çöküş ve yeniden kuruluş. Bu nedenle de sanat alabildiğine yoğun olarak yaşanıyordu ve dışavurumcu, ondan önce de Fovcu sanatçılar gerçeklerini bu toplum yapısının üstünde kuruyorlardı" (Kahraman, 2005b: 119). Gerçekliği ele alış tarzıyla kadın bedenini bir tepki aracı olarak kullanmaya başlayan Kübist, Fovist ve Dışavurumcu sanatçılar gerçeğin değiştirilmesine ve çarpıtılmasına yol açan güçlü çizgi ve renklerle, hareketli değişken biçimler kullanarak gerçeklik kavramı üzerinde tartışmaları başlatmışlardır. Çıplak figürünü sıklıkla ele alan Modigliani'nin resimlerinde gerçeğin değişiminin yanı sıra dönemin psikolojik etkileriyle oluşan yalnızlık da belirgindir.

Amedeo Modigliani'nin resmettiği çıplak bedenlerde hiçbir kısırtıcılık görülmez, aksine çıplakları bitkin, yalnız ve dalgın bakışlıdır. "Yaşamı boyunca ölü doğa ve

manzara resminden uzak duran Modigliani, kişiliğini ilk kez çıplakla ortaya koyar; henüz on dört yaşındaki genç, daha resim (desen) eğitimine başlar başlamaz, atölye arkadaşlarının hayret dolu bakışları arasında, çıplağı bir özgürlük alanı olarak seçmiştir kendisine.” (Ergüven, 2008, 58).

Modigliani kadını, erkeğin karşısında bir haz nesnesi olarak görmez. “Modigliani’nin çıplakları, ne orospu, ne de mazbut ev hanımı olup, aldıkları tensel zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla, hiçbirinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur” (Ergüven, 2008, 59). Resimlerinde mekâna ilişkin kaygıdan çok karşısındaki modelin kendisinde uyandırdığı heyecan ve düşünceleri biçimlendirme telaşı içinde çalışmalarını hızlı bir şekilde yapmıştır.

İzleyici, sanatçının eserini oluşturma aşamasında modeli ile geçirdiği zamanı ve çıplağı bakışını yansıttığı eser karşısında, eserin algılanışını etkileyebilecek türde bir sonuca neden olmaktadır.

Modigliani’nin resimleri, sanatçının çıplak model ile paylaştığı çalışma sürecinin etkilerini resimlerine yansıtmış olması açısından önemlidir. Sanatçının çıplaklarında, cinselliği çağrıştıran öğelerin varlığı insana ilişkin bir durumu ifade eder. Sanatçının kendi bakışıyla cinsellik, coşkulu bir eylemin ifadesi olarak çıplaklarına yansır. Resimlerindeki çıplakların izleyiciye bakan gözleri çıplaklıklarından rahatsızlık duymadıklarını ve izlendiklerinin farkında olduklarını gösterir. İzleyici Modigliani’nin çıplaklarına bakarken, tedirginlik duymaz. Sanatçının çıplağı bakarken duyduğu heyecanı yansıttığı çıplakları, aynı heyecanın izleyiciye aktarımını sağlayacak niteliktedir. Sanatçının özellikle kadın çıplakları tercih etmesi resimde çıplaklığın tarihine ters düşmez. “Yaşamının son yıllarına doğru bir dizi halinde gerçekleştirdiği çıplaklar yüzünden çevresiyle başı derde giren Modigliani, hayli şaşırıldığı bu tepkiye bir anlam vermekte zorlanır; çünkü onun amacı cinsel hazzı ayağı düşürmek değil, yalın ve kendi içinde uyumlu bir üslup arayışının uzantısında, çıplak teni kutsamaktır sadece” (Ergüven, 2008, 60).

Gustav Klimt’in ayölye çıplaklarına karşın Pierre Bonnard ve Edgar Degas’nın resimlerinde mekanın içine yerleştirilmiş çıplaklar bulunmaktadır. Degas’nın da sıkça işlediği bir konu olan yıkanan kadın, Bonnard resimlerinde de görülmektedir. Bonnard’ın çıplaklarında Degas’nın yıkanan kadınlarının etkisi, özellikle mekânı

çözümleme biçimi ve kadın gövdelerinin küteselliğinden açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bonnard'ın banyo resimlerinde yıkanan kadınların yüzü izleyiciye dönük değildir. İzlediklerinden habersiz, eylemleriyle meşguldürler. Bonnard'ın erken dönem yıkanan resimleri, yalnızca banyo küveti ile ilgili değildir; daha çok temizlenme eylemleriyle ilgilidir. Bu resimler sanat ve yaşam arasında bir ayrılma ya da ikisi arasındaki ilişki üzerine kurgulanmış resimlerdir.

Banyo, bireyin kendi bedeni ile yalnız kaldığı ve başkalarının yalnızca dikizleyerek görebileceği bir alandır. Kişisel bir alan olarak banyo, çıplaklığın tek başına olma durumunda kabul edilebilir olduğunu işaret eden özel mekânlardan biridir. Çıplaklığın banyo mekânında algılanışı, seyredenın utanma duygusuyla şekillenirken, banyoda çıplak, masum bir konumdadır. Banyoda giyinmiş olma zorunluluğu olmayan beden, toplumsal kuralların çıplaklığa getirmiş olduğu yasaklardan sorumlu değildir. Banyoda çıplak bedeni gören göz, kişisel mekânın dışında olmasıyla çıplaklıktan duyulan utanıcı, çıplağı seyreden olmaktan duyulan utanca dönüştüren bir görme eyleminin içinde yer almış olmaktadır. Kişisel mekân izleyeni ilk olarak dışarıda bırakma ayrıcalığına sahiptir. İzlendiğinden habersiz olma durumuyla banyoda çıplak, izleyiciyi -dışarıdan bakan- konumunda tutar. Banyo, sınırları önceden belirlenmiş, bedenın çıplaklığına utanca eşlik etmeden izin verilmiş bir alan olarak çıplak bedenın algılanışında izleyiciyi dışarıda tutar. Resimde çıplak bedenın banyo mekânı içerisinde konumlandırılması izleyicinin yerini, yerleşik toplumsal kurallar çerçevesinde belirlemiş olmaktadır. İzleyici, banyodaki çıplağa, isteği dışında gözleyen konumunda olduğu gerçeği ile bakar. Dışarıda olma durumunun farkında oluşu ile mahrem olanın içinde yer alır. Resimde banyo çoğunlukla dişi cinselliğinin görsel temsili amacıyla kullanılmıştır. (Ergüven, 2008)

Yine başka mahrem bir mekan olan yatak odası için de aynı -izleyiciyi izinsiz izleyen- durumu söz konusudur. Yirminci Yüzyılda yatak odasında çıplak konulu birçok resim Onsekizinci Yüzyıl sanatçılarından Boucher ve Fragonard'ın mekan olarak yatak odasını seçtiği cinsel aşkı ve erotizmi simgeleyen resimlerinden esinlenerek yapılmıştır.

Balthus, özellikle çocuk yasta çıplak genç kız figürlerini konu aldığı resimleriyle bilinmektedir. Sanatçının erotik çağrışımlara yol açacak şekilde kurguladığı resimleri, Çıplak poz veren ya da elbiseleri yukarı kaldırılmış küçük kız resimleri sanatçının sıra dışı konuları içerisinde yer alır.

1920’lerde şair Andre Breton’la ön plana çıkan Sürrealizm’in amacı düş ve gerçek arasındaki karşıtlığı çözmektir. Sürrealizm, “öteki akımlardan ve anlayışlardan farklı olarak, gerçeğin dönüştürülmesini ya da yeniden sunumunu ortaya koymakla yetinmez. Asıl kaygısı bunun çok ötesindedir. Çünkü gerçeğin bir başka gerçekle yer değiştirmesini ister, öngörür ve önerir. Bu anlamda sanatsal ifade düzleminde imgeyi çok aşan bir içeriğe sahip olur.” (Kahraman, 2005b: 134) Freud tarafından geliştirilen psikanaliz kuramının etkisiyle, bilinçaltı görünümler, içgüdüler, arzular, tutkular, rüyalar, bilinçaltı süreçler sanatsal yaratıyı doğurmuştur. Böylelikle bilinçaltı anlatım kazanmıştır.

“Sürrealist ressamlar ve şairler incelendiğinde, şairlerle ressamların kadın konusuna zıt yaklaşımlarda bulduklarını görürüz. Sürrealist resim, Sade’a yakın durumda görünmektedir. “Xaviere Gauthier, Freud’e özgü deyimler kullanarak ve erkeksi kısırlaşma korkularının karışıklığıyla ilgili düş yorumlama işinde özel bir resimsel imgelemden yararlanarak bunu şöyle açıklamaya çalışmaktadır: Sürrealist şiirde kadın iyi ve tapınılacak bir yaratıktır; Sürrealist resimde ise kötü ve kin duyulacak biri.” (Passeron, 2000: 80)

Erotizme yaklaşım sanatın farklı türlerinde birbirlerini etkileyerek paralellik göstermiştir. Sade kendine özgü bir cinsel şiddet felsefesi geliştirmiş bir yazardır ve felsefesi sürrealizme yakındır. Sade, erotik olmaktan çok cinselliğin patolojik yönünü vahşet öğeleriyle süsleyip apayrı bir ruhsal çözümlenmeye ihtiyaç duyan bir tarz geliştirmiş ve bunun cinsellik, şiddet, işkence gibi motiflerle bezemiştir. Sade’in felsefesinde de olduğu gibi “... skandalize etmek, sarsmak, toplumun düz algı sistemlerini ters-yüz etmek sürreel mantığın odaklandığı politik davranışlardı. Erotizm, karşı cins ya da hemcinslerin birbirlerinin bedenine doğru ilerleyen bir işgal yürüyüşünden farklı olarak bir özerklik deklarasyonu şeklinde ortaya çıkan cinsel ilişkinin adıydı.” (İnatçı, 44)

İşte bu nedenle sürrealist erotizmin tek konusu kadın değildir. Cinsel birlikteliğin birçok çeşidi, özellikle de sapıkça olanlarının ele alındığı birçok yapıt vardır. Bellmer’in (Resim 41) ve erotizmi vahşet derecesinde işleyen Molinier’in (Resim 42) yapıtları, bu konuda örnek oluşturabilir. Erotik bir konuyu işleyen bir ressam, kendi yapıtları konusunda bir

voyeur⁷'dür. Lolitaları (Resim 43), (Resim 44) yaratan Balthus'tan, Kendi İffetiyle Kendini Kirleten Genç Bakire'siyle (Resim: 45) Dali'den örnekler sunulabilir.(Passeron, 2000)

Salvador Dali'nin resimlerinde çıplaklık bedenın tüm zamanlar arası sınırsızlığında, sapkın düşlerin yansıması olurken, bilinç düzeyi cinselliği merkezine almıştır. Kadın ve erkek bedenlerinin cinsel uzuvlarına vurgu yapan Dali, resimlerinde rüya ile gerçeklik arasında cinselliği gündelik hayattan çıkartmıştır ve fantezinin mazoşist eğilimlerinde cinselliğe yeni bir görünürlük alanı yaratmıştır.

Sanayi devrimi ile birlikte, sosyal hayatta erkeğin karşısında ekonomik olarak güçlenen kadın birey olma ve hukuki eşitlik gibi savaşlara rağmen sanat ve medyada meta aracı olmaktan kurtulamamıştır. Aynı zamanda kadın bedeni üzerinden şekillenen ahlaki değişimler sanat alanı üzerinden açıkça izlenebilmektedir. Cinselliğin ve erotizmin kutsanması ile birlikte yaratılan özgürlük aslında ahlaka yönelik bir başkaldırı niteliğindedir.

“Yirminci Yüzyılın irdelediği, paramparça ettiği cinselliğin asıl meselesi cinsellik değildir. Asıl sorun ahlakıdır. Fakat bu olumlayıcı bir ahlak değil, dışlayıcı ahlakı yansıtır. Yirminci Yüzyılın cinselliği ahlakın sorgulanmasını içerir. Doğal karşılamak gerek. Zaman bize, cinselliğin iki unsurla sürekli çatışma içinde olduğunu öğretti: Ahlak ve İktidar. Bu iki unsorda gelir akla dayanır.” (Kahraman, 2005: 10)

Tüketime endeksli kültürün sosyo-ekonomik, politik yapısı bireyin kendi içinde yabancılaşmasına ve değer yargılarının değişmesine neden olmuştur. Reklam ve medya sektörünün hedef aldığı birey hızla değişen zamana ayak uydururken çoklu ve değişken imajlar bombardımanına maruz bırakılmıştır. Buna paralel gelişen Pop-Art “İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aynı anda gelişmiştir. Batı'da savaş sonrası ekonomilerin çok üretken olduğu, ‘ekonomik mucizeler’in yaşandığı 1950’li yıllarda modern günlük hayatın alelade nesnelere sanat eseri mertebesine çıkarttı. Pop Art’çılar popüler kültürün imajlarından, bulvar basınından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanıyorlardı. Sanat, gündelik hayat giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla

⁷Voyeur: Röntgenci, sevişenleri izlemekten zevk alan kimse.

rekabete girmek zorundaydı. Ressamlar popüler kültürün imajlarını resimlerine katarak bu rekabette yer almak istediler... Tüketim dünyasını sanatın içine katmayı akıl edenler Tom Wesselmann, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, David Hockney ve Andy Warhol gibi ressamlardı.” (Krausse, 2005: 114)

Popüler kültür imgelerini, hazır nesnelere estetik bir bağlamda kullanan pop sanatçıları, tüketim kültürünün stereotiplerini yeni bir bakışla görmemizi sağlamayı hedefler. Yaşanan endüstri devriminin ardından oluşan teknolojik ve sonucunda doğan kültürel değişimler, sanatçıların asıl sorguladıkları konu haline gelir.

Kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki sınırları eritmiş olması bakımından yaşam ile sanat artık bir aradadır ve nesnelere artık tekil, yani biricik değildir.

Pop sanatla beraber kitsch de sanatın konularından biri haline gelir. Kitsch kavramını çok iyi kullanan Pop sanatçılarından biri de Tom Wesselmann'dır. Reklam imgeleriyle kadın bedenini bir arada kullanan sanatçı aslında kadını da bir tüketim nesnesi olarak temsil eder ve tüm Amerikan erkek fantezileriyle dalga geçer. Klişeleşmiş erotik, yarı porno imgeleri pop art estetiğinde izleyiciye sunar.

Öte yandan, Wesselmann'ın nüelerini, erkek bakışı tarafından izlendiğinin farkına varan yeni bir kadın modeli olarak okumak da mümkün olabilir. Bu anlamda, bu kadın erkek bakışının hem öznesi hem nesnesi olarak her iki rolde de mutludur. Aynı zamanda hem tüketen hem de tüketilendir.

Andy Warhol'un seri üretimleri, Linchenstein'in çizgi roman karakterleri Alan Jones'in fetiş araçları kadın bedenini merkeze alan çalışmalardır. Pop-Art'ın kadını ele alış biçimini eleştiren feminist sanatçıları, odağına kimlik sorunu almışlardır. Genel olarak Feminist Sanat'a bakıldığında estetik kaygıdan ziyade, sosyal içeriğin vurgulandığı bir anlayışla daha çok resim geleneğinin dışında malzemelerle bir anlatım biçimi oluşturmuşlardır. Judy Chicago, Barbara Kruger, Mary Kelly, Guerilla Girls Feminist Sanat'ın önde gelen isimleridir.

Diğer yandan, erkek çıplak da Modern sanatçıların konusu haline gelmiştir. Oysa modern dönem öncesi Avrupa Sanat tarihinde erkek çıplak çok az işlenmiş ya da erotik halinden çok gücü ile sembolize edilmiştir.

“Erkek nü literatürü, genel konuya son derece ışık tutan sosyokültürel ve cinsel meselelerden genellikle uzak durdu. Bu durum, hiç kuşkusuz, sanat tarihinin

başlıca konularından biri olmasına rağmen erkek bedenini kamusal forumlarda tartışmaktan rahatsızlık duyan erkek sanat tarihçilerinin –öbür erkekler de böyledir- bir yansımasıdır. Bu durumun değişmeye başlaması ancak beşeri bilimlerdeki feminist çalışmaların gelişmesiyle ve daha yakınlarda da gay ve lezbiyen çalışmaların ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir.” (Leppart, 2002:321)

Klasik dönemin idealize edilmiş dişil görünümlü erkek nü geleneğine karşıt olarak gelişen modern erkek figürleri eril gücün sembolü olarak kendine yeni bir varlık alanı oluşturmuştur. Caravaggio'nun 'Amore' resminde görülen tüysüz, kadınsı erkek bedeninin cinselliği karın ve göğüs bölgesinde verilirken bununla birlikte modern erkek nü resimlerinde cinsel organlar da resmin erotik vurgusunu oluşturmaya başlamıştır. Yirminci yüzyıl başlarında Schiele ve Grozs'un resimlerinde, daha sonralarında da Andre Durand, 80'li yıllarda cinsel kimliklerin görünürlük kazanmasıyla boy gösteren Eşcinsel Sanat ve bu türde eserler üreten David Hockney, George Dureau, Delmas Howe, Gilbert ve George gibi sanatçılar erkek figürünü cinselliği ve erotik çağrışımlarıyla ele almışlardır.

Bunun aksine Lucien Freud'un resimlerinde çıplaklık erotizmden uzak bir et hissi vermektedir. 'Ressam ve Model' (Resim 50) adlı resminde ise alışlagelmiş Avrupa Resim Sanatı'nın tam tersi bir durumla –ressamın kadın, modelin erkek oluşu- bu konuya karşı bir duruş sergilemiştir. Resimdeki erkek figürü merkezine cinsel organı almasına rağmen erotik çağrışımdan uzak ama bir o kadar da cinselliği içine hapseden gerilimli bir yaklaşım sergilemektedir.

Korku filminden çıkmış bir sahneyi anımsatan Bacon'ın resimlerinde cinsellik, eşcinselliğin sanatsal anlam taşıdığı fetişik arzuların acı verici sadistik etkileriyle bilinçaltına yönelik etkilerini yansıtmaktadır. Resimlerdeki düzenli mekanların içinde kaybolan ya da belirsizleşen figürler, izleyicide şiddete maruz kalmış hissini yaratırken, sanatçının vermeye çalıştığı gerilim ise figürlerin içsel yapılarına gönderme niteliğindedir.

David Hockney resimleri, Bacon'ın gerilimli erkek figürlerine rağmen günlük hayattan domestik kesitler biçiminde resimlenmiştir. (Resim 55) Bacon'ın yataktaki iki erkek resmine karşı ayakta duş alan iki erkeğin oluşturduğu dikey kompozisyon Bonnard ve Degas'nın resimlerdeki banyo temalarına farklı bir bakış açısı getirmektedir.

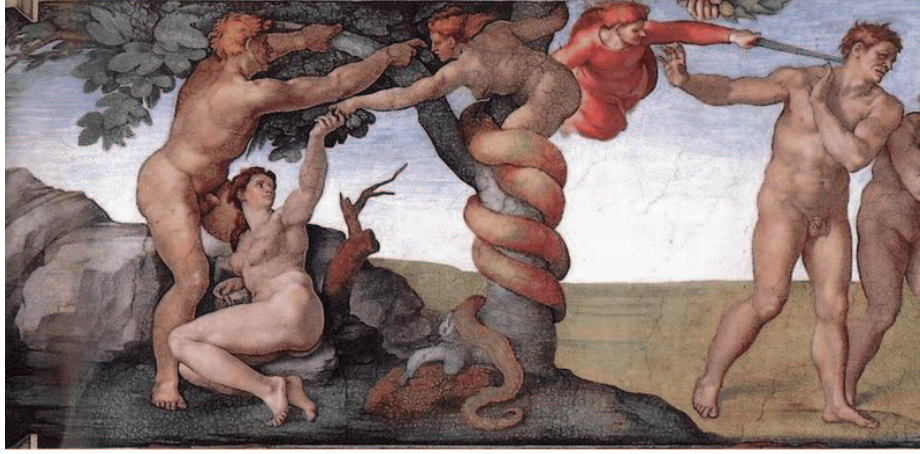
Banyonun mahremiyetini bozan bu resimler, Hockney resimlerinde sadece mahrem alanın teşhirini değil cinsel tercihin de deşifre edilmesi açısından önem taşımaktadır.

“20. yüzyıl beden olgusunu toplumsal süreçlerin de en önemli ögesi haline getirdi. O nedenle 20. yüzyılı bir beden yüzyılı olarak nitelendirmek hiç de yanlış olmasa gerek.” (Kahraman, 42: 2005)

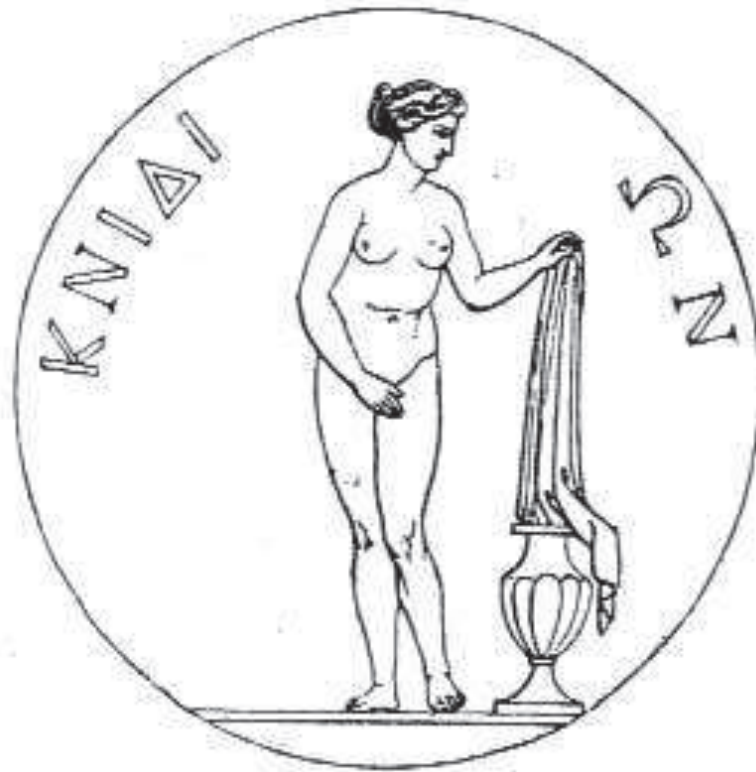
Bu bağlamda; Yirminci Yüzyıl sanatı için akılda kalan en belirgin özellik gövde ve bedenın teşhirinde, klasik döneme karşıt bir duruşun olmasıdır. Bedeni özne kavramıyla bütünleştiren bu anlayış, modern sanatta, tanrı ve akıl arasındaki bağdan kopuşunun göstergesidir. Batı sanatının belirleyici unsurlarının başında gelen Hıristiyanlık – günah – acı kavramı, bedenın ve buna bağlantılı çıplaklığın kullanım biçimini temellendirirken, modern sanatta beden ve çıplaklık çağın getirdiği teknolojik imkanlarla boyut değiştirmiştir. (Kahraman, 2005)

Geleneksel sanat anlayışının alt üst olmasıyla modern ve sonrası dönemde vücut sanatı ve performans sanatı ile beden, sanatın salt malzemesi olmuştur. Bu karşı duruş sanatı siyasi bir boyuta sürüklemiştir. Sanatçı, muhafazakar hayat görüşü ve bunun siyasetteki, gündelik yaşamdaki yansımalarını bütün yaptırımıyla toplumun geneline yayarak, aykırı olanların hayatını etkilemeye devam etmiştir. (Erden, 2012)

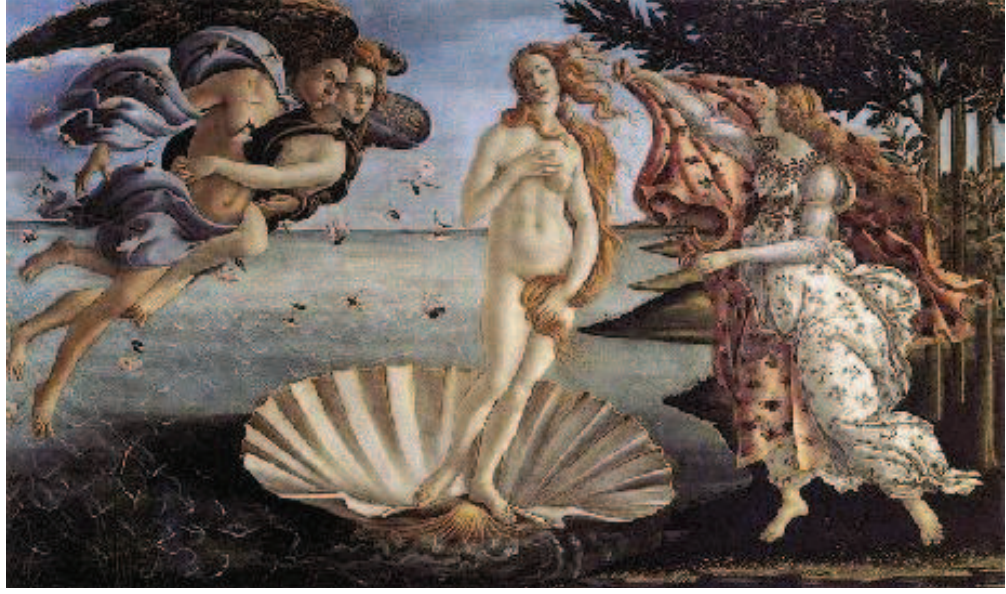
Etki – tepki mekanizmasının sosyolojik boyutunda çıplaklık, sanatın silahı olurken, sanatçı ve toplum arasında bitmeyen bir gerilim ağı oluşmuştur. Sonucunda oluşan sansasyonel imajlar, sonrasında gelen sürece ve sanatçıya cesaret katarak, bedenın sınırsız kullanımına olanak sağlamıştır.



Resim 1: Michelangelo "Cennetten Kovulma" Şistine Şapeli 1512



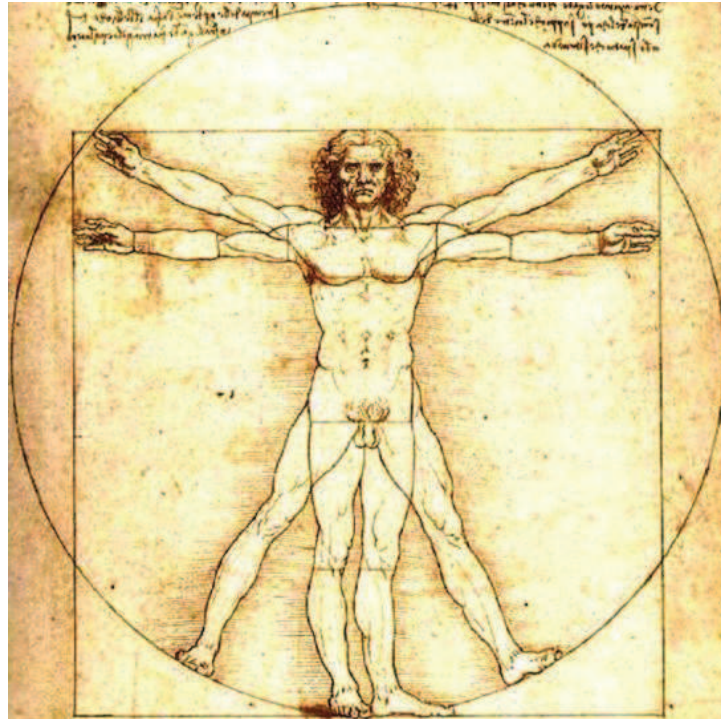
Resim 2: Paraksiteles "Knidos Arodit'i"



Resim 3: Botticelli "Venüs'ün Doğuşu", 172,5 x 278,5 cm, 1486



Resim 4: William Adolphe Bouguereau, 'Venüs'ün Doğuşu', 300x 218 cm, 1879



Resim 5: Leonardo da Vinci "Vitruvian Man", 36x51 cm, 1492



Resim 6: Leonardo da Vinci "Leda", 69,5x73,7 cm, 1510



Resim 7: Michelangelo “Sistine Şapeli’ndeki Tavan Resimleri” 1508-1512



Resim 8: Raffaello “Üç Güzeller”, 1504-1505



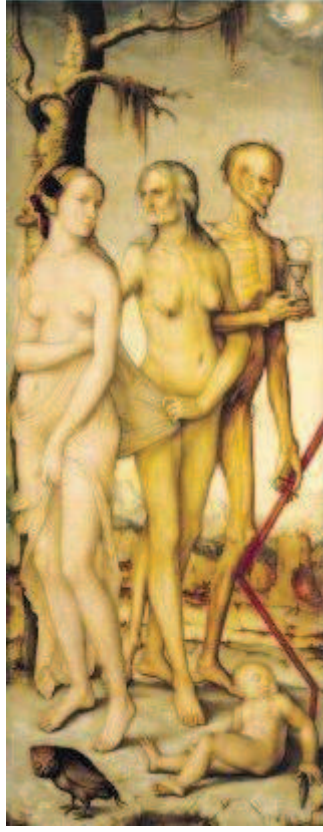
Resim 9: Tiziano “Urbino Venus” 1538



Resim 10: Giorgione “Venus” 1508



Resim 11: Dürer “Adem ile Havva” 1507



Resim 12: Hans Baldung Grien “Kadının Üç Yaşı ve Ölüm”, 151x61 cm, 1539



Resim 13: Cranach, 1533



Resim 14: Caravaggio “St. John the Baptist Youth with Ram”, 129x94 cm, 1600



Resim 15: Caravaggio “Amor”, 156,5x113,3 cm, 1602



Resim 16: Velasques “Aynada Venüs” 1650



Resim 17: Rubens “Leda” 1599



Resim 18: Rembrandt "Danae" 1636



Resim 19: Watteau, "Jupiter ve Antiope", 1715-1717



Resim 20: Boucher “Dinlenen Nü”, 59x73 cm, 1752



Resim 21: Fragonard “Köpekli Kız”, 1783



Resim 22: Goya “Çıplak Maya”, 1800-1803



Resim 23: Ingres “Türk Hamamı”, 1862



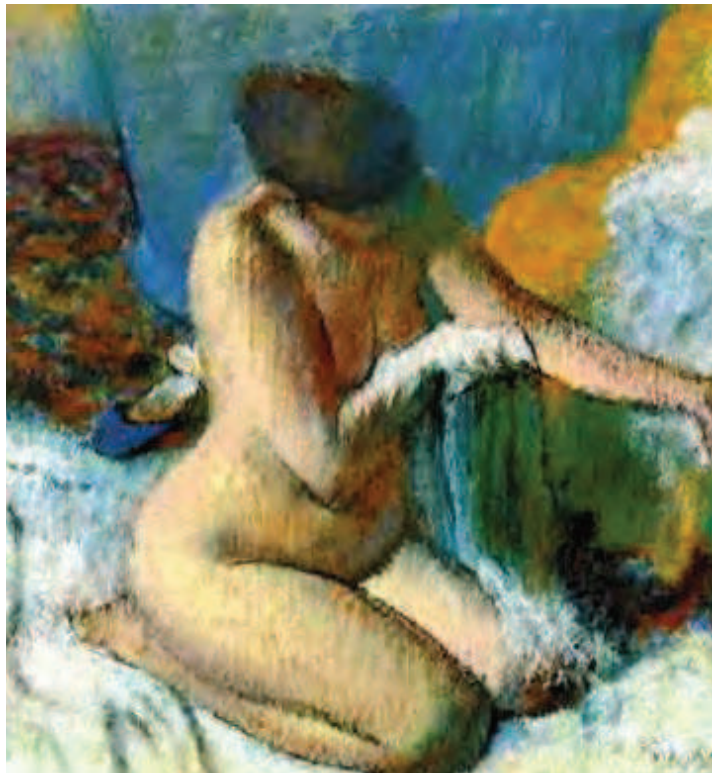
Resim 24: Renoir “Büyük Yıkananlar”, 1918



Resim 25: Manet “Kırda Öğle Yemeği”, 1862-1863



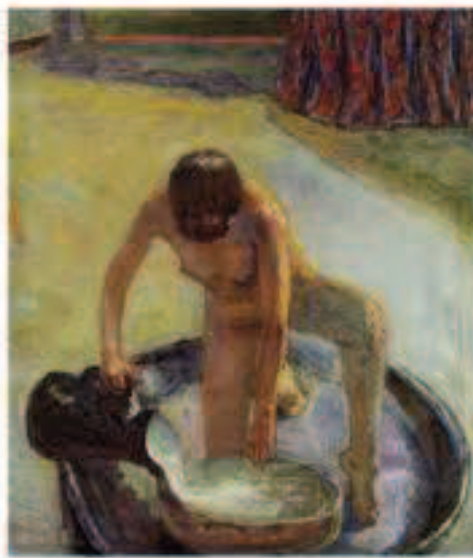
Resim 26: Manet “Olympia”, 1863



Resim 27: Degas “Banyodan Sonra” 70x70 cm 1895-1898



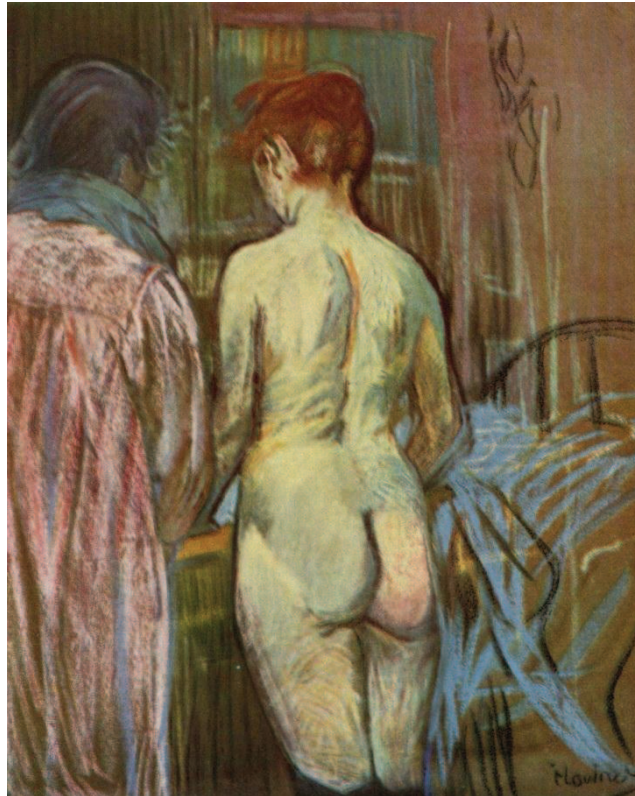
Resim 28: Degas, 1886



Resim 29: Bonnard 1905



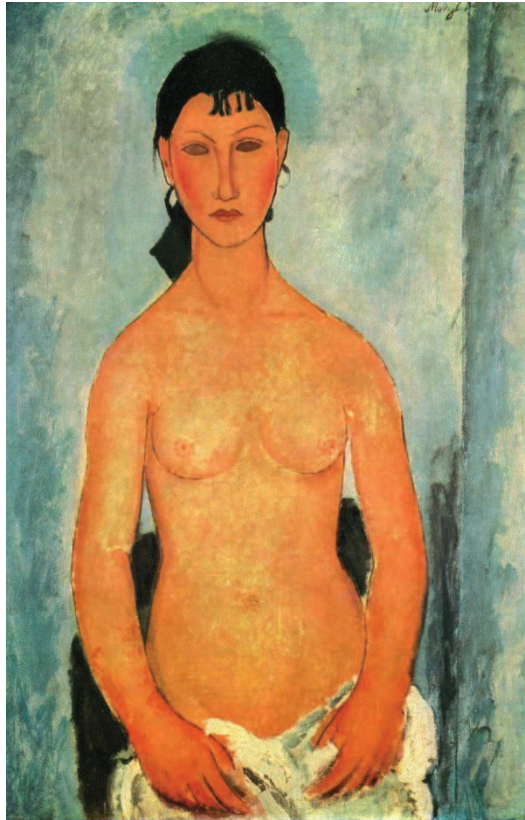
Resim 30: Bonnard, 1907



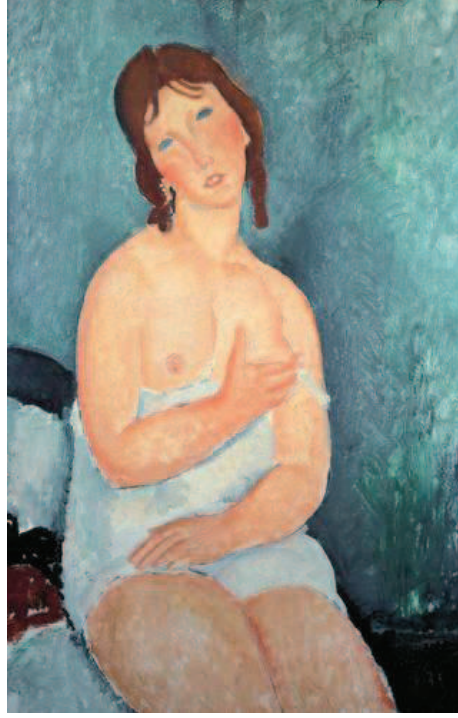
Resim 31: Lautrec "İki Kadın", 1890



Resim 32: Modigliani, “Divanda Oturan Nü”, 1917



Resim 33: Modigliani, “Nü”1919



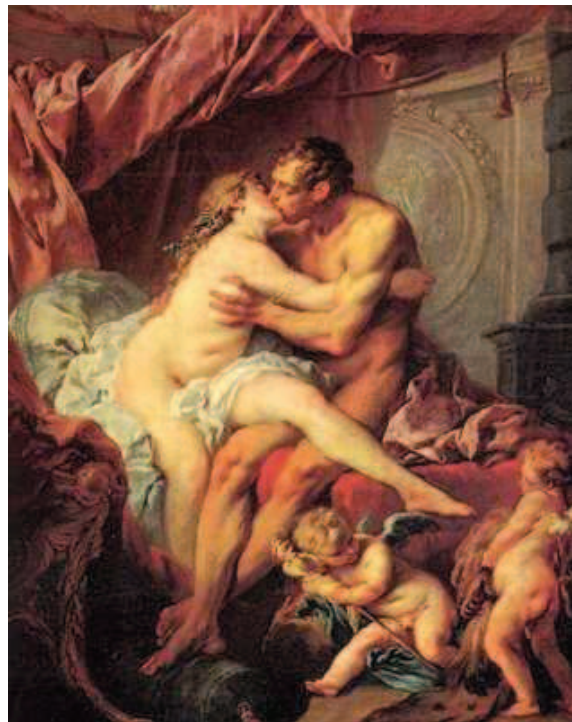
Resim 34: Modigliani, “Nü”, 1918



Resim 35: Egon Schiele “Dirsekleri Dizinin Üzerinde Oturan Kadın”, 1914



Resim 36: Egon Schiele, 1917



Resim 37: Boucher, "Hercules ve Omfala", 1735



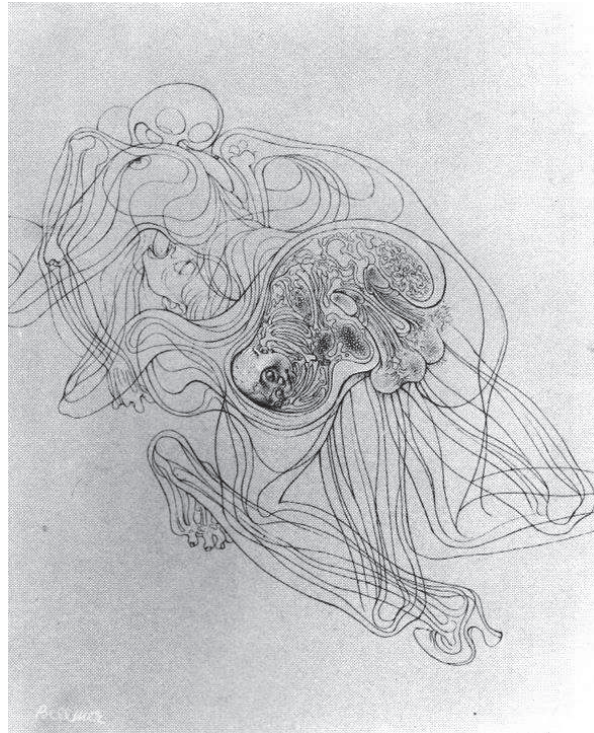
Resim 38: Courbet "Dünyanın Kökeni" 1853



Resim 39: Klimt "Danae" 1907



Resim 40: Egon Schiele "İki Kadın"1915



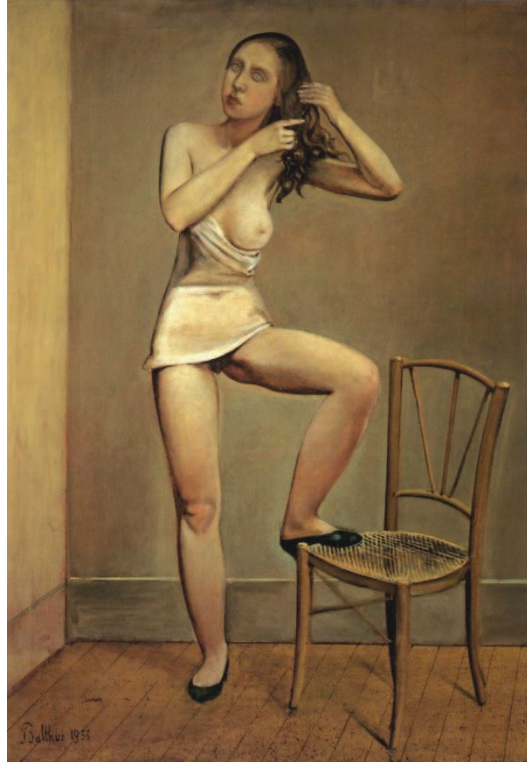
Resim 41: Hans Bellmer, 1938



Resim 42: Pierre Molinier, "Portrait of Luciano Castelli", 1967



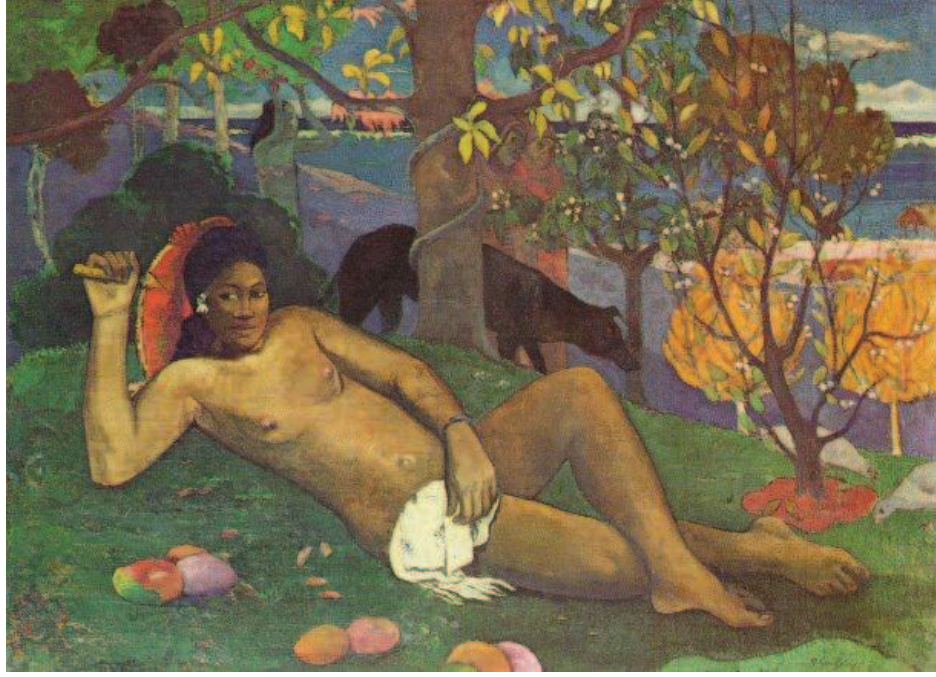
Resim 43: Balthus "Lolita"



Resim 44: Balthus "Aynanın Karşısında Alice" 1933



Resim 45: Salvador Dalí "Kendi İffetiyile Kendini Kirleten Genç Bakire", 1954



Resim 46: Gauguin, 1896



Resim 47: Picasso "Avignonlu Kızlar", 1907



Resim 48: George Grosz, 1940



Resim 49: Lucien Freud, 1977



Resim 50: Lucien Freud “ Ressam ve Modeli”, 1986



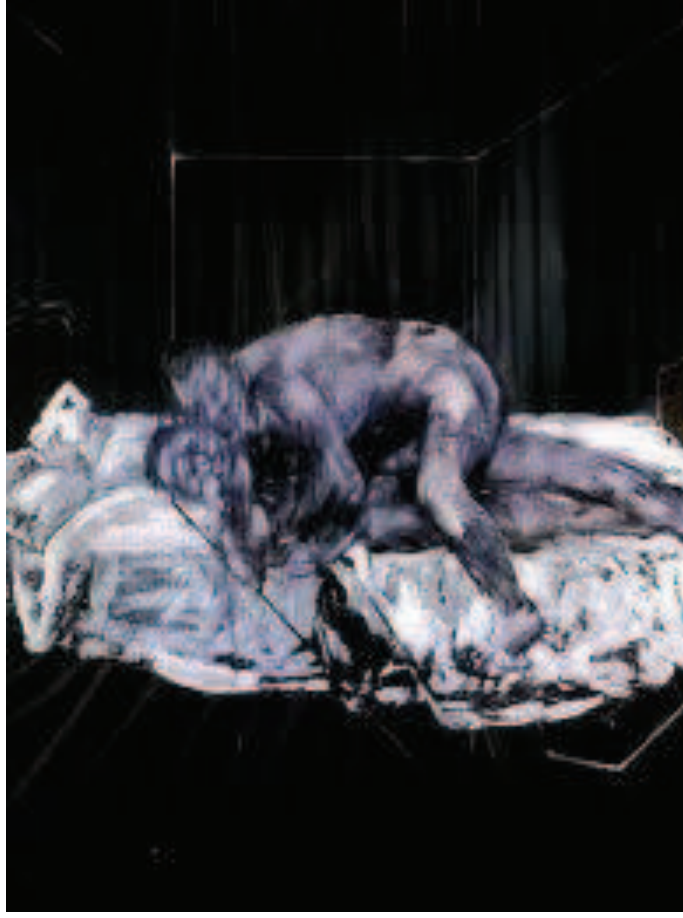
Resim 51: Delmas Howe “The Crowing” 52x50 cm 1997



Resim 52: Tom Wesselman 1997



Resim 53: Jean Rustin, 1928



Resim 54: Francis Bacon "Yatakta İki Adam" 1953



Resim 55: David Hockney, "Domestic Scene" 1963



Resim 56: Eric Fishl "Bad Boy" 1981



Resim 57: Gilbert & George, 1996

BÖLÜM 4: UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Uygulama örneklerinin belirleyici unsuru çıplak bedendir. Bunun yanı sıra erotik düşünce de, çalışmalara hem ilgiyi hem de içsel sorgulamayı beraberinde getirmektedir. Çıplak bedenin resim tarihinde özellikle kadın bedeni üzerinden betimlenmesine karşın bu tez çalışmasında kadın ya da erkek olarak özellikle bir tercih yapılmamış, çıplaklığın temsilinde ve algılanışında cinsiyet bakımından sınırlandırılmaya gidilmemiştir.

Uygulamalar oluşturulurken mekânsal bir tanımlama yapılmamıştır. Mekân aslında boşluktur ama evlerin önündeki bedenler iç – dış algısına sebep olmaktadır. Çıplak bedenin içinde bulunduğu mekânla gövdenin hareketi anlam bakımından birbirine zıttır. Ayrıca figürler dış mekânda içerideymişçesine rahattır. Gerçek hayatta çıplaklık belli mekânlarda kabul görür ama sanat yapıtında gerçeği kurgulamak, değiştirmek, yeniden oluşturmak mümkündür. Resim, insanı düşünsel yaşamıyla günlük yaşamını yüz yüze getirir ve konu ne olursa olsun resim kendi oluşturduğu süreç içerisindeki atmosferi ile var olmaktadır. Uygulama örneklerinde çıplak beden kendi doğallığında tasvir edilmiştir. Uygulama çalışmalarının oluşum sürecinde çıplak bedenin görünüşleri incelenmiş ve figürün içinde olmadığı bir başka mekânla ilişkilendirilerek bütüne gidilmiştir.

Dışavurumcu sanatçı Egon Schiele'nin figürü mekânsız bir yüzey üzerinde kullanışı, uygulama örneklerine referans olmuştur. Böylece mekânın reddedilmesinde ortak bir tavır içerisine girilmiştir. Tez uygulama çalışmaları, Egon Schiele'nin dış mekânsız bir ortamda figürün gerçek resimsel mekânının oluşumu üzerine teorik açıdan temellenmesine rağmen, uygulama aşaması farklı bir teknik yöntem ile gerçekleştirilmiştir. Resmi oluşturan yüzeyler ve figürler, perspektifin sağladığı destekten yoksun kaldığı için zeminsiz bir boşlukta oluşturulmuştur. Kolaj olarak nitelendirdiğimiz çalışma yöntemi boya ile birleştirilerek yüzeyde uzam – espas ilişkisi oluşturulmaya çalışılmış, bu yöntem ile gerçeklik betimlenmeden, figürler dış gerçeklik varmışçasına kurgulanabilmekte, böylece figürler sanki zemine basıyormuşçasına görselleştirilebilmektedir.

Çalışmalarda her resim bir sonrakini doğurmuş, farklı düşünce ve denemelere yol açmış ve her çalışma diğeri için örnek olmuştur. Ele alınan konu kadar benzer konuları çalışan ressamın eserlerinin incelenmesi resim düzeninin oluşumunda etkili olmuştur. İncelenen örnekler, içerikle biçimin birbirinden ayrılmadığını ve biçimsel kaygılarla sorunun birbiriyle bütünleşerek iç içe geçtiği görülmüştür.

Çağdaş sanatta kolaj, asamblaj ve ready-made'lerin sanat dilini zenginleştirip, anlatım ve ifade gücünü arttırdığı gerçeği göz önünde bulundurularak uygulamadaki tercih karışık teknik olmuştur. Uygulamadaki fotoğrafların fotokopileri, siyah beyaz olarak kullanılmış ve boyutlarında değişiklikler yapılmıştır. Bunlarla birlikte ürünlerin oluşturulmasında çini mürekkebi, suluboya, akrilik ve keçeli kalem kullanılmıştır.

Çizgi ve lekeye dayalı oluşturulan plastik dili zenginleştirmek açısından boya bazen ince bazen de birkaç kat kullanılmıştır. Açık koyu ilişkisine dayanan lekesel ilişkilerle elde edilen saydamlık resim mekânının oluşumunda büyük rol oynamaktadır. Plastik dil ortaklığı kurulması amacıyla birkaç resim aynı anda çalışılmaya başlanarak bütünlüğü yakalama çabası güdülmüştür.

Resimler her şeyin zıttı ile var olduğu düşüncesinden yola çıkarak yapılmış (boşluk-doluluk, kadın-erkek, siyah-beyaz, kapalı-açık, kişisel-genel), zıtlık aracılığıyla resim yüzeyinde espas sağlanmak istenmiştir.

Uygulama çalışmalarında her şey düzenlemeye dayanmaktadır ve bu düzen rastlantılara da açık bir tasarlama ile kendini göstermektedir. Çalışmalarda tüm biçimler ayrıdır fakat resim yüzeyinde kullanılan boya aracılığı ile birbiriyle temas ettirilip, ilişkiye sokulmuştur. Böylelikle renk, formları birleştiren bir aracı duruma düşmüştür.

Resim 59'da figürü zeminsiz bir boşlukta kurgularken, kullanılan kâğıtlar üzerindeki yazı boyutlarının farklılığı ve mavinin yarattığı derinlik etkisiyle de espas yaratılmıştır. Figürün bükülmüş gövdesi ve elleriyle, bileklerine dolanmış teller resimde hüzünlü bir atmosfer yaratmıştır.

Ard arda çalışılan iki resimde de anlatılan koruma ve korunma duygusu çıplak figürlerle kurgulanarak Resim 60'da çizgilerin oluşturduğu baskı ve figürün duruşu birbirine paralelken Resim 61'de figürler ayrı kullanılmış, boyalarla da oluşturulan gerilim desteklenmiştir.

Resim 62’de figürün iki farklı görüntüsü üst üst üste kullanılmıştır. Farklı duygular yazı ile de desteklenmiştir. Kâğıttan çıkarılan parçalarla boşluklar oluşturularak derinlik sağlanmış, netlikleri farklı iki görüntü (figür ve mekân) birleştirilmiştir.

Resim 63’de çalışmaların genelinde olduğu gibi tek figürlü kompozisyona gidilmiştir. Toplumsal kuralların çıplaklığı tamamen doğal kabul gördüğü mekânlardan birisi olması özelliğiyle oda mekân olarak seçilmiştir. Oda kendi kuralları olan ve tamamen kişisel bir alan olarak düşünülmüştür. Pencerenin arkasında görülen ışık, (boşluk) derinlik algısına yol açacak şekilde kurgulanmıştır.

Binanın görüldüğü açı ve figürün altında oluşturulan kütle ile Resim 64 ‘de alttan bakılıyormuş hissi yaratılmıştır. Koparılmış kağıt parçasını çizgiyle ve boyayla devam ettirerek kolaj etkisi azaltılmıştır.

Resim 65’de hiçbir mekânsal tanımlamaya gidilmemiş iken figür boşluğun ortasındadır ama sanki yüksekteymiş hissi uyandırmaktadır. Boya, figür, kâğıt ve tekrar boyanın lekesele yoğunluğuyla, tuval boşluğu üzerinde birbiriyle kenetlenerek resmin kendi resimsel mekânını oluşturmaktadır.

Resmin atmosferini özgün bir konuma getirmek için, kağıtların üzerindeki resimler boya ile devam ettirilerek kolaj etkisi azaltılmıştır. Böylece çalışma bütüncül kompozisyona ulaşmıştır.(Resim 66)

Resim 58, 64, 67, 68, 69, 70’de mekânın karakterine karşıt bir çıplaklık durumu evlerin, binaların dışında gösterilmiş, böylelikle çıplaklığın algılanışındaki değişime etki eden unsurlar vurgulanmak istenmiştir. Zamanla giysilerin eskisine kıyasla kısaltıldığı inceldiği, bedeni daha çok açıkta bıraktığına rastlanmaktadır. Televizyon, reklam ve sokaklardaki billboardlarla giderek topluma daha çok karışan çıplak ya da yarı çıplak bedenler günümüz çıplaklık ve erotizm algısını yumuşatmıştır.

Günümüz dünyasında yalnızlaşan insanı, çıplak bedeni daha güçlü bir biçimde vurgulamak amacıyla resim yüzeyinde boşluklar bırakılmıştır. Fon tek renkli ve tek boyutlu bırakılarak tamamlanan çalışmalarda figürler boşlukta salınıyor etkisi uyandırarak daha güvensiz, kırılgan ve kaygılı bir görünüm kazanmıştır. Boşluk içinde görülmeyenlerin, seyirci tarafından tasarlanması ve tamamlanması istenmiştir.



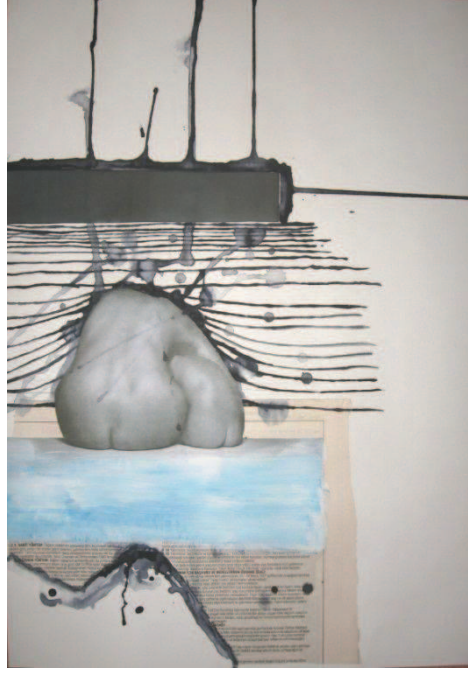
Resim 58: “Çıkmaz Sokak”

48x68 cm Kağıt Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 59: “Tutuklu”

50x70 cm Kağıt Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 60: "Beni Koru I"

35x50 cm Kağıt Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 61: "Beni Koru II"

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 62:”Boşluk III”

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 63: “Birçok Sondan Biri”

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 64: “Boşluk II”

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 65: “Boşluk I”

50x70 Karışık Teknik 2009



Resim 66: “ İsimsiz“

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



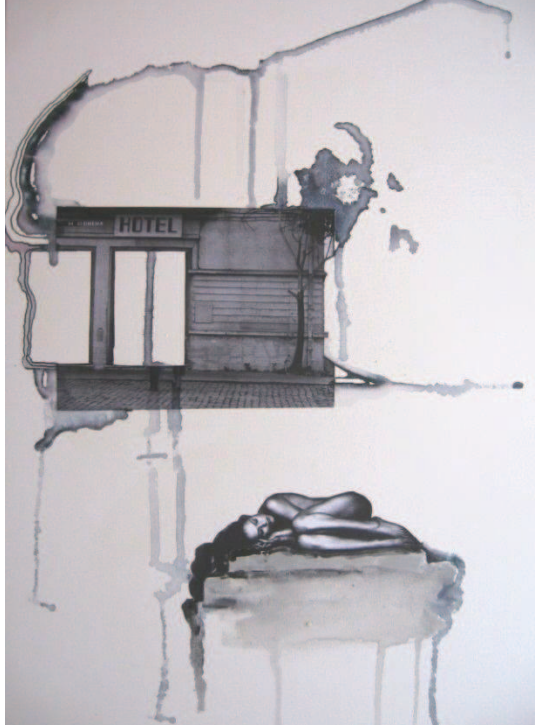
Resim 67: “ İsimsiz “

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 68: “İsimsiz “

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 69: “Geceyi Beklerken”

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009



Resim 70: “Geceyi Beklerken II”

50x70 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik 2009

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, çıplak insan bedeninin algılanışını belirleyen Avrupa sanatının yönlendirici etkisinin nasıl oluştuğu araştırılmıştır. Gündelik hayatta saklanması gereken çıplaklık, resim düzleminde simgesel bir boyut kazandığı için özellikle izlenmesi gereken bir konuma taşınmaktadır.

Sanat özünde gündelik olanı estetize eder, dünyayı algılamamızı yönlendirir, ona yeni bir açıdan bakmamızı sağlar, ele aldığı konuyu sorunsallaştırır. Sanat her şeye rağmen yasak, gizli, tabu olanın üstüne gider ve ele aldığı gizli ve yasak şeyi meşrulaştırır. Ne kadar saklasa da sanat itiraf etmektir. Kedisini sergilemeyen, kendi gerçeğiyle hesaplaşmayan bir sanat yapıtı yok gibidir. Gündelik yaşamda cinselliğin kendi içindeki bütün kapalılığına ve her zaman saklamaya dönük yanına karşın, sanatın içerdiği cinsellik her zaman göstermeye dayalıdır.

Resimde çıplaklık, gerçeklikle kurduğu ilişkinin çözümlenmesinde, izleyicinin çıplaklığı algılayışı üzerinden incelenmiştir. Zamanla değişim gösteren bedene yaklaşımların gerçeklik algısından hareketle, bedenin bir durumu olan çıplaklığa yüklenen toplumsal, kültürel, ideolojik anlamlar da önemsenmiştir. Toplumsal işleyiş içerisinde kültürel yapının belirlediği tabu ve inançlar, resimde çıplak bedeni algılama biçimini de etkilemektedir. Resmin gerçeklikle kurduğu ilişki bakımından çıplak bedenin temsili, toplumsal, kültürel yapının izlerini taşıırken, izleyicinin resimdeki çıplaklığı, belirlenmiş kurallar çerçevesinde algıladığı düşünülmektedir.

Bedenin bir hali olarak çıplaklık, toplumsal kuralların belirlemiş olduğu mekânlar içerisinde kabul edilebilir bir nitelik kazanmıştır. Belirlenen mekânların dışında çıplaklık kabul edilebilir gözükmemektedir.

Çıplaklığın algılanışını belirleyen bir diğer faktör de cinsiyettir. Gündelik yaşantı içerisinde erkek çıplaklığının, kadın çıplaklığına oranla daha kabul edilebilir olduğu, toplumsal yaşam ve kültürel alanlarda görülmektedir. Fakat sanat eserlerinde bu tamamen tersine dönmüştür ve kadın çıplaklığı üzerine temellenmiştir.

Günümüzde çıplaklık, bir sanat konusu olmaktan çok, kadını cinselliğiyle medya, reklam, tanıtım, eğlence, müzik, sinema ve gündelik hayat içinde ele alan ve onu kitlelerin tüketimine sunan bir olgu haline dönüşmüştür. Tüketime odaklanmış yaşam

biçiminin geniş kitlelere yayılması insan bedenini de bir tüketim nesnesi durumuna getirmiştir. Daha fazla tüketim için insan arzularının sürekli kışkırtılmasına yönelik gerçekleştirilen üretimler, bedenin görsel bir malzeme olarak kullanılmasına ve haz alan yanıyla yeniden kurgulanmasına neden olmuştur. Bu süreçte bedenin çıplaklığı da sürekli olarak değiştirilen görsel bir malzemeye dönüşmüştür. Yaşanan tüm değişikliklere paralel olarak toplumsal kurallar ve yaşama bakış şekli de değişmiştir. Bedenler, cinsel kimlikler ve roller, arzu ve haz, sanallık ve gerçeklik, görüntü ve gerçek, moda ve reklamlar, internet ve sinema, erotizm ve pornografi gibi imgelerin adları açıklanmak, onları tanımlamak ve sınırlamak zorlaşmıştır. Bu çalışma, çıplak bedenin algılanışını yönlendiren unsurları değerlendirmeye yarayacak yaklaşımlara katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- ACAR, Barış, (2007), “Dışavurumculuk ile Dışavurum’un Ayrıştırılması”, *Artist Modern*, Sayı 10/83, Kasım
- AKAR, Atilla, (1999), *Erotizm*, BDS Yayınları, İstanbul
- ALTAN, Çetin, (1978), “Çıplak”, *Milliyet Sanat*, Sayı 260, İstanbul
- ANTMEN, Ahu, (2008), *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- AYAN, H. Müjde, (2008), “Otoportreler ve Ekspresyonizm-1”, *Artist Modern*, Sayı 01/85, Ocak,
- AYDIN, Serdar, (2003), “Pornografik Bir Gülümseyiş: Egon Schiele Resimlerinde Beden Kavrayışı”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 89,
- BARTOLENA, Simona, (2004), *Empresyonistler*, Çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- BARTHES, Ronald (1997), *S/Z*, Çev. Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BATUR, Enis, (2000), “İlk Çıplaklar: Adem ile Havva”, *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, Sayı 18
- BAUDRİLLARD, Jean, (2002a), *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- BAUDRİLLARD, Jean, (2002b), *Tam Ekran*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BATAİLLE, Georges, (1993), *Erotizm*, 1. Baskı, Bilkamat Basım Sanayi LTD. ŞTİ., Ankara.
- BATAİLLE, Georges, S. Sontag, R. Barthes, (2004), *Gözün Hikâyesi*, Çev. N. Berna Serveryan, Ayşegül Gürsoy, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul.
- BERGER, John, (2005), *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları

- BEYKAL, Canan, (2011), “Afrodit’in Maşası Eros”, *rh+artmagazine*, sayı 82, İstanbul.
- BİNZET, A. Celal, (2011), “Güncel Sanatın Erotizmle Sınavı”, *rh+artmagazine*, sayı 82, İstanbul.
- BOZKURT, Nejat, (2004), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa.
- Büyük Larousse, 8. Cilt, Milliyet, İstanbul.
- DUERR, Hans Peter, (1999), *Çıplaklık ve Utanç Uygurlaşma Sürecinin Miti*, Çev. Tarhan Onur, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, (1997), 1. Cilt, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit, (1978), “Çıplaklığın Akımlar Boyunca Uğradığı Değişiklikler” *Milliyet Sanat*, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit, (1978), “20. Yüzyıl Resminde Çıplak”, *Milliyet Sanat*, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit, (1985), Sürrealizm, *Milliyet Sanat*, S. 337,
- ERDEN, Osman, (2012), “Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey”, Tempo, Boyut Matbacılık, İstanbul.
- ERGÜVEN, Abdullah Rıza, (2004), *Sanat ve Erotizm*, Berfin Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (2008), *Pusudaki Ten*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (2001), *Gölgenin Ucunda*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ERİNÇ, Sıtkı, (1995), *Kültür Sanat Kültür*, Çınar Yayınları, İstanbul
- ERHAT, Azra, (2007), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (2002), *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- FİSCHER, Ernst, (2003), *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul.

- FREUD, Sigmund, (1972), *Seçmeler*, Çev. A. Avni Öneş, Milliyet Yayınları,
- GOMBRICH, E.H., (1992), *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HORROCKS, Christopher, (2000), *Baudrillard ve Milenyum*, Çev. Kaan H. Ökten, Everest Yayınları, İstanbul.
- İNATÇI, Ümit, (2011), Sanatta Erotizm ve Yaşamseverlik, *rh+artmagazine*, sayı 82, İstanbul.
- KRAUSSE, Anna-Carola, (2005), *Resim Sanatının Öyküsü*, Çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2005), *Cinsellik Görsellik Pornografi*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2005b), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- LEPPART, Richard, (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,
- ÖZGENÇ, Neslihan, (2008), Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Yirminci Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- ÖZLÜ, Demir, (2000) “Sanatta Çıplak: Nü”, *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, Sayı 18, İstanbul.
- PAULİ, Tatjana, (2004), *Klimt*, Çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- PASSERON, Rene, (2000), *Sürrealizm*, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder, (2002a), *Rönesans Sonrasında Sanat ve Cinsellik/Seksin Yeniden Doğuşu*, Boyut Kitapları, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder, (2002b), *20. Yüzyılda Erotizm*, Boyut Kitapları, İstanbul.

SPENCE, David, (1997), *Michelangelo*, Rönesans,  ev. Nimetullah  NER,

SERULLAZ, Maurice, (1991), *Empresyonizm*,  ev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul.

S ZEN, Metin, Tanyeli, Uğur, (2005), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ZEYTİNOĞLU, Emre, (2011), Erotizm ve Sanatta Cinsel Haller, *rh+artmagazine*, sayı 82, İstanbul.

ZİZEK, Slavoj, (2008), *Yamuk Bakmak*,  ev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Hüseyin Rüstemoğlu, 08.08.1981 yılında Bursa doğdu. İlk ve orta öğrenimini Bursa'da tamamladı. 2002 – 2006 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2006 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı. Dört kişisel sergi ve birçok ulusal ve uluslararası karma sergi, fuara ve müzayedeye katılmıştır. Sanat çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.

KİŞİSEL SERGİLER

2012 “Büyütmeyen Masallar” Galeri Artist Çukurcuma / İSTANBUL

2010 “Uyutmayan Ninniler” Kişisel Resim Sergisi - Galeri Binyıl / İSTANBUL

ONLİNE KİŞİSEL SERGİLER

2012 “Hüseyin Rüstemoğlu - Karanlığın Fısıldadıkları” / 365exhibition.com

2012 “Hüseyin Rüstemoğlu – Atölye Sergisi” / lebriz.com

MÜZAYEDELER

2012 Ares-Osmanlı, Modern, Çağdaş ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi/İSTANBUL

2012 Genç Sanatçılar Müzayedesi IV -Alif Art /İSTANBUL

2011 18. Beyaz Müzayede – Beyaz Art / İSTANBUL

2011 Genç Sanatçılar Müzayedesi III -Alif Art /İSTANBUL

2011 17. Beyaz Müzayede – Beyaz Art / İSTANBUL

2011 Genç Sanatçılar Müzayedesi II -Alif Art /İSTANBUL

2011 “78. Karışık Teknik Çağdaş Sanat Sergisi ve Müzayedesini” – Artium Modern / İSTANBUL

2010 “76. Karışık Teknik Çağdaş Sanat Sergisi ve Müzayedesini” – Artium Modern / İSTANBUL

FUARLAR

2011 Contemporary İstanbul –Akbank Sanat – Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı / İSTANBUL

2011 ARTİST 21. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı & Galeri Espas - TÜYAP / İSTANBUL

2011 Artbeat & Myra Galleries – Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı / İSTANBUL

2011 Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı & Galeri Binyıl-Fulya Kongre ve Fuar Merkezi / İSTANBUL

2009 The international Art Exchange Exhibition In Celebration Of Global Fair And Festival / Incheon, S.KOREA

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

2012 “Gerçeklik Terörü/Periferi Kolektif” –Tütün Deposu / İSTANBUL

2012 “Kes & Yapıştır” Kolaj Sergisi - İlayda Galeri / İSTANBUL

2012 “Armagan Genç Üretim Bir” – Armagan Art & Design Gallery / İSTANBUL

2012 “Sevgililer Günü Özel Sergisi” / 365exhibition / İSTANBUL

2011 “Çağdaş Kesitler Sergisi” – Galeri Espas / İSTANBUL

2011 “100 Genç Yüz” – Üsküdar International Art Center / İSTANBUL

2011 “Sanat Akmerkez’de Genç Karma 7” – Tunca Sanat / İSTANBUL

2011 “Resim ve Heykel Müzeleri Derneği 30. Yıl sergisi”– Akbank Sanat / İSTANBUL

2011 “Up and Coming Exhibition” – Artium Art Gallery / İSTANBUL

2011 “11+22 Resim, Heykel, Cam, Seramik, Özgün Baskı, Fotograf Sergisi”- Akyol Sanat / İSTANBUL

2011 “İstanbul Yaz Sergisi” – Antrepo 5 / İSTANBUL

2011 “UPSD Genç Etkinlik 5- Özgürlük Sil Baştan” / Beşiktaş Çağdaş- M.K. M. / İSTANBUL

2010 “Genç Yeni Farklı” - Casa Dell'arte / İSTANBUL

2010 “rh+ artmagazin Yılın Genç Ressamı 2009 Yarışma Final Sergisi” - rh+ gallery / İSTANBUL

2010 “Usta Gençler/Genç Ustalar Resim Sergisi” / Beşiktaş Çağdaş- M. K. M. / İSTANBUL

2010 “Taze Kâğıt İşler 4 Karma Resim ve Heykel Sergisi” - UPSD / İSTANBUL

2009 “28. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi” – Akbank Sanat / İSTANBUL