



**RESİM SANATINDA MODERNİZMDEN
GÜNÜMÜZE GÜNDELİK YAŞAM
SAHNESİNDE ÇIPLAK
Sanatta Yeterlik Tezi**

Ali Özhan GÜNEŞ

Eskişehir, 2022

**RESİM SANATINDA MODERNİZMDEN GÜNÜMÜZE GÜNDELİK YAŞAM
SAHNESİNDE ÇIPLAK**

Ali Özhan GÜNEŞ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Aralık 2022**

*Bu tez çalışması Anadolu Üniversitesi Proje Koordinasyon Uygulama ve Araştırma
Merkezinin 1603E101 kodlu proje kapsamında desteklenmiştir.*

ÖZET

RESİM SANATINDA MODERNİZMDEN GÜNÜMÜZE GÜNDELİK YAŞAM SAHNESİNDE ÇIPLAK

Ali Özhan GÜNEŞ

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2022

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Çıplak insan bedeni, çağdaş dönem sanatçısının Rönesans'tan günümüze değin doğaya bağlı olarak miras aldığı en önemli imgelerden birisi olmuştur. MÖ 5. yüzyılda ortaya konan zihnin tasarısı ve çözümlemesi sonucu yaratılan beden günümüze kadar farklı halleri ile tüm sanat alanlarında yerini almıştır. Bu durum özellikle Batı sanatında her zaman önemli bir yer tutmuş, 18. yüzyılın sonundan itibaren yeni anlamlar kazanmıştır. Sanat tarihinin her döneminde izleyici için kışkırtıcı sayılan çıplak beden Rönesans'ta yeniden keşfedilmiştir; Giorgione'dan Tintoretto'ya dek Venedikli sanatçıların çıplaklarında izleyicisine tehditkarlık sunulmuş, Leonardo'nun çizimlerindeki beden anatomik araştırmaların nesnesi olmuş, Michelangelo'nun hümanist ideaları için bir gösterge olmuştur. Yine o dönemde sanatçılar için beden, keşfedilen bedenden öğrenilen bedene evrilmiştir. Bu bağlamda belli kurallara oturtulan çıplak beden nadiren Velazquez ve Rubens'in eserlerinde olduğu gibi değer olarak kendi içinde bir şiirsellik taşımıştır.

Çağdaş dönem sanatçısı için ise miras alınan beden ile beraberinde bir geleneğin ağır yükünü de üstlendiği açıktır. Beden Yunan geleneğinde Tanrı'nın suretinde biçimlendirildiğinden, Tanrısal görüntünün formuna sahip olarak görülmüştür. Hristiyan geleneği ile insanın zamansallığının, güçsüzlüğünün, geçiciliğinin, günahkârlığının göstergesi olarak görülen beden tüm bunlara karşılık sanatçıyı Rönesans'tan beri tür olarak çıplaklığın oluşumuna katkı sağlayan diriliş dogması düşüncesine yöneltmiştir. 19. yüzyıl sanatçısının, sanatta eser ile izleyici arasında kurulan diyalogda, bedene karşı varılan yargıda kazandırdığı özgünlük, geleneğin bu ağır yükünden dolayı sanatçı bedeninin geleneksel algılanışını sorgulama yoluna gitmiştir.

19. yüzyılın sonunda Paul Gauguin'in Couture'un stüdyosunda çalışma koşullarına öfkelenen Edouard Manet, bağırarak; "Yazları en azından kırdan nü çalışmalar yapılabilir, çünkü görünen o ki, nü, sanatın ilk ve son sözü" demiştir (Corbin ve diğ., 2011, s. 69). Bu serzeniş sanatçı için sanatta bedene bakışın her türlü dogmadan bağımsız olarak edinmek istediği yeri açıkça göstermektedir. Bu durumu anlayabilmek için 19. yüzyılın sonundan günümüze kadar resim sanatında çıplaklığa bakışı; bedenin değişen, dönüşen, özgürleşen hallerini incelemek gerekmektedir. Böylelikle resim sanatında çıplaklığın algılanış biçimi ile dönüşüm serüveninde yer alan gündelik yaşam içerisinde var oluşu bağlamında araştırılması 19. yüzyıl sonundan günümüze Resim Sanatı Tarihinin bu pencereden incelenmesini gerekli kılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çıplak, Beden, Gündelik yaşam, Modernizm, Resim.

ABSTRACT

NUDE IN DAILY LIFE SCENE IN MODERNIZM TO PRESENT AT PAINTING

Ali Özhan GÜNEŞ

Department of Painting

Anadolu University, Fine Arts Institute, December 2022

Supervisor: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Nude bodies have been one of the most important images that are inherited by contemporary artists as a part of nature from Renaissance to today. The body, which was created as a result of the idea of mind and its analysis presented in 5th century BC, has taken its part with its different features in all branches of art. This situation has had a place especially in Western art and has reached significance since the late 18th century. Nude body which has always been enticing for the viewer in every period of history of art, was rediscovered in Renaissance. In nudity of Venetian artists from Giorgione to Tintoretto “being threatening” was presented to the viewer, the body was the object of the anatomic researches on Leonardo’s drawings, and it was an indicator of Michaelangelo’s humanist ideas. Again at the same period, the body transformed from the discovered body to learned body. In this context, nude body which was patterned on specific rules, rarely had lyricism as a value as in the works of Velazquez and Rubens.

It is obvious for contemporary artist that she/he takes the responsibility of a tradition along with the inherited body. Since the body is made in the image of God in Greek understanding, it has been considered that it has the shape of a Divine image. Although the body which is considered as the indicator of the human beings’ temporality, weakness, momentariness and sinfulness, it has been leading the artists to the idea of revival dogma as a genre that has contributed to the occurrence of nudity since Renaissance.

The originality created by the 19th century artists about the body in terms of the dialogue between the work of art and the viewer, forced artists to question the traditional perception of the body because of the burden of the tradition. Édouard Manet who got angry with the working conditions at the Couture studio of Paul Gauguin in the late 19th

century and he said shoutedly “Nude paintings can be done in the country in summer, because apparently, nudity is the first and the last word of the art (Corbin et al., 2011, s. 69)”. This reproach clearly shows the idea about the perception of the body in the art should be independent from all kinds of dogma and this is the place of the body in the artist’s mind. In order to understand this situation, the outlook on nudity in painting, the changing, transforming and liberatory features of the body from late 19th century to today need to be analyzed. Therefore, to research the way of perception of nudity in painting and its existence in daily life during its transformation process from late 19th century to today is necessary as a part of Painting History.

Keywords: Nude, Body, Daily life, Modernism, Painting.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ali Özhan GÜNEŞ

ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik eğitimim sürecinde bu araştırma projesi tezinin yazımında sundukları desteklerin yanı sıra eğitimci kişilikleri bağlamında, kendilerini gözlemlediğim ve kendilerinden tecrübe edinmeye çalıştığım, Anadolu Üniversitesi'ndeki eğitim ve öğretim sürecimin ilk gününden bugüne büyük bir özveriyle üzerimde emek harcayan çok değerli iki hocam Sayın Prof. Leyla Varlık Şentürk ve Sayın Prof. Rıdvan Coşkun'a tüm saygımla teşekkürü borç bilirim.

Değerli jüri üyeleri; Sayın Dr. Öğr. Üyesi Murat Ateşli hocama, nice sergilerde beraber olmak temennisiyle Sayın Doç. Zuhal Baysar Boerescu hocama ve Yüksek Lisans eğitim sürecimde sanat eserleri okumalarında ilk tohumu ekerek, üzerimde iz bırakan Sayın Prof. Zeki Umay hocama, Sanatta Yeterlik tezim konusundaki değerlendirmeleri, eleştiri ve önerileri için şükranlarımı sunarım.

Sevgili ailem ve hayat arkadaşım Şeyma Başaran, sabrınız ve desteğiniz için sizlere minnettarım.

Ali Özhan GÜNEŞ,

01/12/2022

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL YERLEŞTİRME.....	3
1.1. Günaha Dayanan Çıplaklık.....	3
1.2. Gündelik Yaşam Bağlamında Yeryüzü Cenneti	20
1.3. Çıplak-Nü.....	44
1.4. Massaccio'dan Sonra Klasizm Ölçüsünde Beden Resmi.....	53

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN RESİM SANATINDA GÜNDELİK YAŞAMDA ÇIPLAK.....	61
2.1. Uzanan Çıplak.....	66
2.2. Çocuk Çıplak.....	72
2.3. Yıkılan Çıplak	89
2.4. Açık Hava Sahnelerinde Çıplak.....	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA GÜNDELİK YAŞAMDA ÇIPLAK.....	113
3.1. Postmodernizmin Eklektik ve Çoğulcu Yapısı.....	113
3.2. Çağdaş Sanatın Nesnesi: Beden	119

3.3. Çağdaş Resim Sanatında Gündelik Yaşamda Çıplak	121
--	------------

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GÜNDELİK YAŞAM DİZİSİ.....	134
4.1. Yeni Panoptikon: Sosyal Medya	134
4.2. Görülme Arzusu, Daha Fazla İzle Beni! Ve Cenneti Dikizlerken	139
4.3. Araştırma Kapsamında Üretilen Çalışmalar	156
SONUÇ	164
KAYNAKÇA.....	167



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Masolino da Panicale, Adem ile Havva'nın Ayartılması, 208x88 cm, Fresk detayı, 1425-1428, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa.....	4
Görsel 1.2. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmina Kilisesi, Floransa, İtalya...	6
Görsel 1.3. Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş, 280 cmx570 cm, Fresk, 1509-1510, Sistine Şapeli, Vatikan.....	7
Görsel 1.4. Sistine Şapeli'nin tavanı, Apostol Sarayı, Vatikan	8
Görsel 1.5. Jan van Eyck, Gent Sunak Resmi, (her pano) 146,2 cmx 51.4 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1432, St Bavo Katedrali, Ghent, Belçika.....	9
Görsel 1.6. Leonese Eboraria Atölyesi, Fildişi sandık üzeri gümüş levha, 1059, San İsidoro Müzesi, Leon.....	11
Görsel 1.7. detay. Kutsal Emanet Kutusu üzerindeki ilk levha	12
Görsel 1.8. Vanessa Beecraf, “VB43.090.TE (Triptych I)”, 1: (127 cmx 129.5 cm); 2: (127 x 134.6 cm); 3: (127 x 144.5 cm), Dijital baskı, 2000, Özel Koleksiyon.....	14
Görsel 1.9. Vanessa Beecraf, “VB55”, 50.8 cmx 61 cm, Dijital baskı, 2005, Özel Koleksiyon	14
Görsel 1.10. Vanessa Beecroft, “VB47”, 50,7 cmx76.4 cm, detay, Dijital baskı, 2001, Peggy Guggenheim Koleksiyonu.....	15
Görsel 1.11. Masaccio da Panicale, Fresk detayı, 1925-28, 208 cmx88 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa	16
Görsel 1.12. Jan Brueghel the Elder ve Peter Paul Rubens, İnsanın Düşüşü ile Cennet Bahçesi, Panel üzerine yağlıboya, 1615, 74,3cm x 114,7 cm, Mauritshuis Müzesi, Lahey, Hollanda	26
Görsel 1.13. Detay	26
Görsel 1.14. Detay	26
Görsel 1.15. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1500, Panel üzerine yağlıboya, 220 cmx 390 cm, Del Prado Müzesi, Madrid, İspanya	28
Görsel 1.16. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Dış panel.....	29
Görsel 1.17. Detay	29

Görsel 1.18. Theodor de Bry, İspanyol Vali ve Cumana Kralının Karısı, 1594.....	32
Görsel 1.19. Diane Arbus, Emekli Adam ve Karısı Bir Sabah Evde Çıplaklar Kampında NJ, 1963, Jelatin gümüş baskı, 39,9 cmx37,9 cm, Özel Koleksiyon	35
Görsel 1.20. Büyük ev Önünde Mehinaku Kadınları	36
Görsel 1.21. Mehinaku çizimi, Mehinaku Erkeği ve Kadını Evlilik Dışı Cinsel Birleşme İçin Buluşuyorlar	37
Görsel 1.22. Spencer Tunick, Mexico City 7 (Zocalo, MUCA/UNAM), 2007, Pigment baskı, 95,25 cmx76,2 cm, Özel Koleksiyon	41
Görsel 1.23. Spencer Tunick, Arrow to Washington, NYC, 1995, Jelatin gümüş baskı, 121,92 cmx152,4 cm, Özel Koleksiyon.....	42
Görsel 1.24. Spancer Tunick, Dusseldorf 4 (Museum Kunst Palast), 2006, Pigment baskı, 76,2 cmx95,25 cm, Özel Koleksiyon	43
Görsel 1.25. Raphaelle Peale, Denizden Yükselen Venüs -Bir Aldatmaca, yaklaşık 1822, Tuval üzerine yağlıboya, 73,98 cmx61,28, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas.....	46
Görsel 1.26. Charles Willson Peale, Müzesindeki sanatçı, 1822, Tuval üzerine yağlıboya, 263,5 cmx202,9 cm, Joseph Harrison Koleksiyonu	47
Görsel 1.27. Francois Ferriere, Venüs ve Aşk Tanrısı, Yaklaşık 1790, Tuval üzerine yağlıboya, 53.5 cmx73.5 cm, Jocelyn Feilding Fine Art Ltd., Londra, İngiltere.....	48
Görsel 1.28. James Barry, Venus Anadyomene (Venus Rising from The Sea), 1772, Tuval üzerine yağlıboya, 75 cmx55 cm, Ulster Museum, Birleşik Krallık.....	49
Görsel 1.29. Valentine Green, Venus Anadyoene (James Barry'den Sonra), 1772, Mezzotint, 61,1 cmx39 cm, Ackland Art Museum, Chapel Hill, ABD	50
Görsel 1.30. Helmut Newton fotoğrafı, 1981	51
Görsel 1.31. Jacques Louis David, Bara'nın Ölümü, 1794, Tuval üzerine yağlıboya, 120 cmx 157 cm, Musee Calvet, Avignon, Fransa	54
Görsel 1.32. Alexandre Canabel, Venüsün Doğumu, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 130 cmx225 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa	55

Görsel 1.33. Nicolas Poussin, Midas ve Bacchus, 17. Yüzyıl ilk çeyreği, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 98 cmx 134,5 cm, Nymphenburg Sarayı, Münih, Almanya	55
Görsel 1.34. Peter Paul Rubens, Leucippus'un Kızlarına Tecavüz, 1617-1618, Tuval üzerine yağlıboya, 224 cmx209 cm, Alte Pinakothek, Münih, Almanya	56
Görsel 1.35. Jean-Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, Tuval üzerine yağlıboya, 88.9 cmx162.56 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa	56
Görsel 1.36. Francisco Goya, Çıplak Maya, 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 98 cmx191 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	57
Görsel 1.37. Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir?, 1956, Kağıt üzerine kolay, 25 cmx26 cm, Kunsthalle, Tübingen	59
Görsel 2.1. Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510, Tuval üzerine yağlıboya, 108.5 cmx175 cm, Eski Ustalar Galerisi, Dresden, Almanya	67
Görsel 2.2. Tiziano Vecellio, Urbino'lu Venus, 1538, Tuval üzerine yağlıboya, 119.2 cmx165.5 cm, Delle Rovere Ailesi Koleksiyonu, Urbino, İtalya	67
Görsel 2.3. Edouard Manet, Olympia, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 130.5 cmx190 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa	68
Görsel 2.4. Francisco Goya, Çıplak Maya, 1797-1800, Tuval üzerine yağlıboya, 97 cmx190 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	68
Görsel 2.5. Mel Ramos, Manet'nin Olympia'sı, 1973, Tuval üzerine yağlıboya, 121.9 cmx177.8 cm, Özel Koleksiyon, New York, ABD.....	70
Görsel 2.6. Larry Rivers, Olympia'yı Siyah Maskeyle Seviyorum, Karışık malzeme konstrüksiyon, Ulusal Modern Müze, Paris, Fransa	70
Görsel 2.7. Henry Gervex, Rolla, 1878, Tuval üzerine yağlıboya, 175 cmx220 cm, Musee des Beaux, New York, ABD	71
Görsel 2.8. Auguste Renoir, Çiçek Sulayan Kız, 1870, Tuval üzerine yağlıboya, 100.3 cmx73.2 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD	73
Görsel 2.9. Marry Cassatt, Mavi Koltuktaki Küçük Kız, 1878, Tuval üzerine yağlıboya, 29.8 cmx89.5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD	74
Görsel 2.10. William Sergeant Kendall, Çapraz Işıklar, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 101.6 cmx76.2 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan.....	76

Görsel 2.11. Balthus (Balthazar Klossowski), Ayna Önündeki Çıplak, 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 190.5 cmx163.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, ABD.....	77
Görsel 2.12. William Sergeant Kendall, Narcissa, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 129.5 cmx76.2 cm, Taylor Graham Gallery, New York, ABD	78
Görsel 2.13. Auguste Renoir, Genç Oğlan ve Kedi, 1868-1869, Tuval üzerine yağlıboya, 124 cmx67 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa	79
Görsel 2.14. Henry Scott Tuke, Yakut, Altın ve Bakırtaşı Rengi, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 116.8 cmx158.8 cm, Guildhall Sanat Galerisi, Londra, İngiltere.....	81
Görsel 2.15. Joaquin Sorolla, Plajdaki Çocuklar, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, 118 cmx185 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	83
Görsel 2.16. William Stott, Bir Yaz Günü, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 132.9 cmx189.3 cm, Manchester Sanat Galerisi, Londra, İngiltere	83
Görsel 2.17. Thomas Eakins, Yüzme, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 69.5 cmx92.4 cm, Amon Carter Müzesi, Teksas, ABD	86
Görsel 2.18. Yüzme resmi için ön çalışma Fotoğrafları, 1883	86
Görsel 2.19. Yüzme resmi için ön çalışma fotoğrafı (sağ), 1883	87
Görsel 2.20. Gustave Caillebotte, Banyodaki Adam, 1884, Tuval üzerine yağlıboya, 144.8 cmx114.3 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts, ABD	91
Görsel 2.21. Paul Cadmus, Banyo, 1951, Panel üzerine yağlıboya, 35.6 cmx40.6 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD	92
Görsel 2.22. John Singer Sargent, İki Asker (Thomies Bathing), 1918, Kağıt üzerine suluboya, 38.9 cmx 52.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	93
Görsel 2.23. Pierre-Auguste Renoir, Yıkanan Genç Kız, 1892, Tuval üzerine yağlıboya, 81.3 cmx 64.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	95
Görsel 2.24. Pierre-Auguste Renoir, Tors Çalışması;Güneşte Çıplak, 1876, Tuval üzerine yağlıboya, 81 cmx 64.9 cm, Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Teksas	96
Görsel 2.25. Edgar Degas, Banyodan Sonra, Kurulanan Kadın, 1890-1895, Kağıt üzerine pastel, 103.5 cmx 98.5 cm, Ulusal Galeri, Londra.....	98

Görsel 2.26. Edgar Degas, Bacağını Yıkayan Kadın, 1883, Kağıt üzerine pastel, 19.7 cmx 41cm, Orsay Müzesi, Paris.....	98
Görsel 2.27. Anders Leonard Zorn, Neşeli, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 100 cmx 64cm, ?,?	100
Görsel 2.28. Anders Leonard Zorn, Yansıma, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 120.5 cmx 84.5cm, Özel Koleksiyon	101
Görsel 2.29. Edouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1862-1863, Tuval üzeri yağlıboya, 208 cmx 264 cm, Orsay Müzesi, Paris	102
Görsel 2.30. Tiziano Vecelli, Pastoral Konser, 1510, Tuval üzerine yağlıboya, 110 cmx 138 cm, Louvre Müzesi, Fransa	103
Görsel 2.31. Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı, 1510-1520, 29.1 cmx 43.1 cm, Gravür, Metropolitan Sanat Müzesi, ABD.....	104
Görsel 2.32. Paul Cezanne, Büyük Yıkılanlar, 1894-1906, 132,5 cmx 219 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, ABD	106
Görsel 2.33. Paul Cezanne, Büyük Yıkılanlar, 1894-1906, 127,2 cmx 196,1 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Sanat Müzesi, Londra	106
Görsel 2.34. Paul Cezanne, Büyük Yıkılanlar, 1900-1906, 251 cmx 211 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....	107
Görsel 2.35. Nicolas Poussin, Flora Krallığı, 1631, 131 cmx 181 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Gemaldegalerie, Almanya	108
Görsel 2.36. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz?Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?, 1897-98, 139,1 cmx 374,6 cm, Jut üzerine yağlıboya, Boston Güzel Sanatlar Müzesi.....	109
Görsel 2.37. Andre Derain, Büyük Yıkılanlar, 1908, 178 cmx 225 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Jonas Netter Koleksiyonu	111
Görsel 2.38. Henri Matisse, Pembe Çıplak, 1909, 33 cmx 40 cm, Tuval üzerine yağlıboya, ?	111
Görsel 3.1. Robert Rauschenberg, Tracer, 1963, 213.7 cmx 152.4 cm, Tuval üzerine yağlıboya, the Nelson – Atkins Sanat Müzesi, ABD	116
Görsel 3.2. Carolee Schneemann, Meat Joy, 1964	120
Görsel 3.3. Anonim, Uyuyan Pan, MÖ 200, 215 cm, Mermer,?	122

Görsel 3.4. Lucian Freud, Sıçanlı Çıplak Adam, 1977-78, 91.5 cmx 91.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Perth, State sanat Koleksiyonu, Batı Avustralya Sanat Galerisi.....	123
Görsel 3.5. Lucian Freud, Bacağı Yukarıda Duran Çıplak, 1992, 182.9 cmx 229 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Hirshorn Müzesi, Washington DC	124
Görsel 3.6. Alice Neel, John Perrault, 1972, 96.5 cmx 161.3 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Whitney Sanat Müzesi, New York.....	125
Görsel 3.7. Mel Ramos, Touche Boucher, 1973, 142.2 cmx 177.8 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, ?.....	125
Görsel 3.8. Tom Wesselmann, Great American Nude #4, 1973, 121.9 cmx 122.1 cm, Yağlı boya, emaye, kara kalem, Özel Koleksiyon, New York	126
Görsel 3.9. Jenny Saville, Plan, 1993, 274 cmx 213.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, ?	127
Görsel 3.10. Alice Neel, Oto-Portre, 1980, 137 cmx 101.6 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Portre Galerisi, Washington DC	128
Görsel 3.11. Sylvia Sleigh, Türk Hamamı, 1973, 193 cmx 259 cm, Tuval üzerine yağlıboya, The David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago	129
Görsel 3.12. Dana Schutz, Uzanan Çıplak, 2002, 122 cmx 152 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, ?	130
Görsel 3.13. Eric Fischl, Sleepwalker, 1979, 175 cmx 267 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, ?	131
Görsel 3.14. Eric Fischl, Late America, 2016, 175 cmx 267 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, ?	132
Görsel 3.15. Eric Fischl, Daddy's Girl, 1984, 198 cmx 274 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon,?	133
Görsel 4.1. Arnhem Hapishanesi, Hollanda.....	136
Görsel 4.2. Jennicam ekran görüntüsü.....	137
Görsel 4.3. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2010, 116 cmx 89 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, ?	141
Görsel 4.4. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2010, 135 cmx 160 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	142
Görsel 4.5. Ali Özhan Güneş, Çiftler, 2010, 180 cmx 220 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon	143

Görsel 4.6. Ali Özhan Güneş, Çiftler, 2010, 180 cmx 220 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon	144
Görsel 4.7. Robert Longo, Domuz Kılıcı, 1983, 248 cmx 588 cmx 51 cm, Ahşap, Rölyef, Kağıt, ve alüminyum üzerine karışık materyal, Tate Galerisi, Londra	146
Görsel 4.8. Ali Özhan Güneş, Çiftler, 2010, 180 cmx 220 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon	146
Görsel 4.9. Ali Özhan Güneş, Mutlu Çocuklar, 2012, 116 cmx 146 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	147
Görsel 4.10. Eric Fischl, Oyuncaklı Kız, 1987, 178 cmx 127 cm, Tuval üzerine yağlıboya, ?, ?	148
Görsel 4.11. Ali Özhan Güneş, Çiftler, 2012, 89 cmx 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	149
Görsel 4.12. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2012, 180 cmx 140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyonu, ?	150
Görsel 4.13. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2012, 116 cmx 267 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	151
Görsel 4.14. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2012, 89 cmx 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	152
Görsel 4.15. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2013, 180 cmx 220 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	153
Görsel 4.16. Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni, 1866, 46 cmx 55 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Orsay Müzesi, Paris	153
Görsel 4.17. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2013, 180 cmx 220 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	154
Görsel 4.18. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2013, 89 cmx 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	155
Görsel 4.19. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2013, 89 cmx 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	155
Görsel 4.20. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2013, 89 cmx 116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul	156
Görsel 4.21. Ali Özhan Güneş, Çiftler, 2016, 220 cmx 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon	157

Görsel 4.22. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2015, 100 cmx 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Serhan Çevik Koleksiyonu, New York.....	158
Görsel 4.23. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2015, 100 cmx 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Serhan Çevik Koleksiyonu, New York.....	158
Görsel 4.24. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2018, 92 cmx 73 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özer Saraçoğlu Koleksiyonu, Antalya.....	159
Görsel 4.25. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2018, 110 cmx 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özer Saraçoğlu Koleksiyonu, Antalya.....	160
Görsel 4.26. Ali Özhan Güneş, Gündelik Yaşam Dizisi, 2020, 92 cmx 73 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon.....	161
Görsel 4.27. Ali Özhan Güneş, Cenneti Dikizlerken, 2020, 170 cmx 110 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Memet Subaşı Koleksiyonu, Ankara.....	162
Görsel 4.28. Ali Özhan Güneş, Currin'in Madonnası, 2020, 116 cmx 89 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon	163
Görsel 4.29. Ali Özhan Güneş, Lucas'ın Venüsü, 2020, 100 cmx 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Şahsi Koleksiyon	163

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz. : Bakınız
s. : Sayfa



GİRİŞ

Resim Sanatında Modernizm'den Günümüze Gündelik Yaşamda Çıplak isimli sanatta yeterlik tez projesinin konusu, çıplak insan resimlerinin, özellikle sınıf ve cinsiyet farklılıklarını çevreleyen güç alanları etrafında gündelik yaşam içerisinde nasıl işlev gösterdiğini ve bu alanda çıplaklığın bir görüntü olarak sunumunu araştırmaktır.

Sanatın vazgeçemediği tek form, şüphesiz insan bedenidir. Bedenin sanata konu edilmesi, betimlemenin tarihi kadar eskiye uzanır; primitif sanatın kalabalık bir koloniye gösteren avcı bedenlerinden, ilk günaha, kanunlaştırılan ideal beden formunun söz konusu olduğu Antik Yunan Sanatının çıplağından, mitolojiyi bir kenara atan özgür modernlere kadar, sanat, hayatın değişimine eş insanı anlama çabasının gereği olarak bedeni konu almıştır. Toplumsal gelişmeler ve değişimlerle birlikte bedenin aldığı yer sanat üzerinden gösterilmeye çalışmıştır. Özellikle çıplak bedenin bir görüngü olarak modern ve çağdaş resim sanat ekseninde oldukça farklı yaklaşımlarla ele alındığı ve beden kavramının sürekli farklı halleriyle anlamlandırıldığı görülmektedir. Bu nedenle sanatta yeterlik tez proje başlığı *Resim Sanatında Modernizm'den Günümüze Gündelik Yaşam Sahnesinde Çıplak* olarak seçilmiştir.

Bir görüngü olarak beden ve beden kavramının varlık alanı olarak gündelik yaşamın modern ve çağdaş sanat tarihinin gelişimi içerisinde ele alınması bu araştırmanın odak noktasını oluşturur. Modern sanatın, *model* bedeninden, çağdaş sanatın kavramsal yönelimler amacıyla kullandığı bedene kadar olan sanatsal üretim sürecinde, beden, düşüncenin yaratı formu olmuştur. Düşüncenin beden tasarımı sanatsal üretime yansıyan imgesi olmaktadır. 19. yüzyıl boyunca *model* sanatsal uygulamada ve imgelemde önemli bir rol oynayan figür haline gelmiş, sanatsal yaratı üzerine düşünceler çıplak kadın çevresinde toplanmıştır. *Model* ve ressam arasındaki işbirlikçi çalışma, Paris'e yığılan onlarca sanatçının pratiği halini almıştır. 1980'den itibaren beden sosyolojisinin gelişmesi, bedenin ve temsiline sanatta disiplinler arası bir yöntemle incelenmesini beraberinde getirmiştir. Sanat tarihi boyunca sanat üretimlerinde sıkça kullanılan insan bedeninin hem üslup hem anlatım olarak gösterdiği değişim resimlerde açıkta gözlenebilmektedir. Tüm bu ilişkinin altında yatan gerçekler ve neden-sonuç ilişkileri, sanatçı – beden – sanat arasındaki bağın gündelik yaşamdaki sahneler üzerinden değerlendirilmesi gibi ana konular, alt başlıklarıyla çoğalarak çalışmanın kapsamının oluşturmaktadır.

Bu araştırma ile 19. yüzyıldan günümüze resim sanatında, çıplak bedeninin gündelik yaşam içerisinde öne çıkan temsil niteliklerinin ve bunların anlam boyutlarının değerlendirilmesi yapılarak, çıplak insan bedeni temsilinin sanat ortamında kültürel bir değer olarak görülmesinde etkin rol oynayan kültürel sistemler ve teolojik geleneğin, sanatta çıplak bedenin temsilindeki rolü incelenmiş olup, Modern resim sanatı içerisinde gündelik yaşam ve bedenin değerlendirilmesinin araştırılması, özgünlük arayışlarının yarattığı çıplak bedenle ilgili yeni anlamlar ve üslup özelliklerinin saptanması amaçlanarak, günümüz çağdaş resim sanatında çıplak bedenin yer aldığı konuma ulaşılması hedeflenmiştir.

Sanatın üretimi ve tüketimi görme yoluyla toplumsal pratikler aracılığıyla yaratılır. Yani sanatın yapılışı toplumsal bir pratiktir. Dolayısıyla resimlerin de anlamı değişim içerisindeki toplumsal pratikler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda çıplaklık her ne nedenle ele alınırsa alınsın ve ne türden dengeleri gözetmeye çalışırsa çalışsın, her şekliyle toplumsal pratiklerde yasaklanan şeyi akla getirmektedir. İster erkek nü, isterse de kadın nü açısından, antik Yunan'dan günümüze kadar bu özelliği ile eksilmeden ilgi veya kaygı uyandırmaya devam eden nü resim türünün ömrünün tükenemeden uzun süreli olmasının nedeni önemli ölçüde bu özelliğine bağlı olduğu söylenebilir (Leppert, 2020, s. 13).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL YERLEŞTİRME

Sanat tarihinin 18. Yüzyıla kadar bize aktardığı örnekler üzerinden resim sanatının “toplum için sanat” görüşünden hareket ettiğini, bu nedenle farklı alan ve pratikler üzerine kurgulandığını, bunların çoğunlukla toplumsal, dinsel, siyasal gibi dış dünyaya ait etmenlerle beslendiğini ve bunların görsel anlatım nesnesine dönüşmüş formları olduğunu görürüz. Böylelikle bahsi geçen resimler, bu konulara dair kaleme alınmış metinlerde yer alan tasvirlerin zihinsel süreçlerinin dışına çıkarak dramatize edilmiş sahnelere dönüşmekle kalmamış, aynı zamanda onayan (doğrulamakta) ya da reddeden içeriğiyle yapmış olduğu durum tespitleri ile günümüze kadar süre gelen birer belge olma niteliğine sahip olmuştur. İnsanı ve yaşantısını dile getiren tüm bu söylemlerde tasvir edilen bireyin/bireylerin betimlemelerinin yer aldığı resimler, öznel hedeflere sahip, anlatım biçimleriyle ve farklı işlevleriyle kamusal ya da öznel alanlarda salt mevcut durum veya gerçekliği yansıtan tanıklar olarak kalmaz, yanı sıra yaşam pratiklerine örnek teşkil eden yansımaları barındırır.

1.1. Günaha Dayanan Çıplaklık

Çıplaklık kavramı; hemen hemen her toplumda kültürel oluşumların etmenleri ve yaşantıya dair kıstaslar göz önüne alındığında sadece coğrafik ya da sosyolojik olarak değil aynı zamanda teolojik olarak da irdelenmelidir. Araştırma kapsamında ele alınan “çıplaklık”, resim sanatında imge olarak öne çıkan soyunmuş bedenlerin din kavramı çerçevesinde yapılan tanımlamaları, gösterimi ve sanatçı tarafından yüklenmiş anlamları üzerinden içeriksel bağlamda değerlendirmiştir. Bu nedenle yapılan tanımlamalar ve yorumlar, inanç sistemleri göz önüne alındığında günah/yasak yargıları üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu noktadan hareketle, Doğu ya da Batı medeniyetlerini ayırmadan, her dinde çıplaklığın olumsuz/dışlanan ifadelerle yer bulduğu söylenebilir. Örneğin; Adem ile Havva dünyaya düşmezden önce çıplak olarak sunulmaz. Müslümanların kutsal kitabı Kuran’ı Kerim, Taha Suresinin 118 ve 121 ayetlerinde anlatır ki; “Burada sana acıkmak da çıplak kalmak da yok”, "Nihayet ikisi de o ağaçtan yediler. Bunun üzerine mahrem yerleri kendilerine göründü, üstlerini cennet yaprağıyla örtmeye çalıştılar. Böylece Adem rabbine karşı gelmiş ve yolunu şaşırmıştı (http-1)”. Anlaşılmaktadır ki; bildiğimiz türden bir örtü nesnesiyle giyinik olmasalar da kutsal bir

örtünmeyle giydirilmişlerdir. Ancak yasak olana duyulan arzu sonucu yapılan ihanet, onların bedenlerinin olması gereken görünümünden (yasağa karşı işlenen suçun karşılığı ceza ile) mahrum bırakılarak, utanç duyacakları farklı bir görünüme bürünmesine sebep olmuştu. Batı dünyasının Hristiyan inancına ait yaratılış anlatısında ifade edilen gözlerinin açıldıktan sonra fark ettikleri çıplaklıklarının nedeni günah değildir; Adem ile Havva'nın dünyaya düşüşten önce üzerlerinde ışıktan bir elbisenin varlığının yoksunluğudur. Ancak bu yoksunluğun sebebi olarak günah geçmektedir. Günah, o, olağanüstü elbiseden yoksun bırakmıştır (Bkz. Görsel 1.1).



Görsel 1.1. *Masolino da Panicale, Adem ile Havva'nın Ayartılması, 208 cm x 88 cm, Fresk detayı, 1425-1428, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa (<http-2>)*

Yaratılış kitabında “Ve ikisi de çıplaktı, adam ve karısı ve utanç duymuyorlardı. Ve ikisinin de gözleri açıktı ve çıplak olduklarını biliyorlardı; incir yapraklarını birbirine diktiler ve kendilerine önlük yaptılar (Akt. Leppert, 2020, s. 33)”. Günahın bedenlerinde ki kutsal giysiyi çıkarmasıyla, yeryüzünde çıplaklıklarını incir yaprağıyla örtmüşlerdir.

Agamben' e göre ilk çıplak kalma hali olan bu an ancak ikinci kez incir yapraklarını hayvan derisi ile değiştirirken yaşanmıştır. Burada yalnızca iki kez çıplak kalındığının vurgulanmasından dolayı çıplaklığın ne denli olumsuz bir durum olarak okunması gerektiği anlaşılmaktadır (Agamben, 2017, s. 73). Günahtan önce Adem ile Havva'nın bilinen anlamda giysileri yoktu ancak bedenleri Tanrı tarafından bahşedilen bir tür rahmet ışıyla örtük olduğundan çıplak da değillerdi. Örtünme durumu ışıla tanımlandığından, ışığın yokluğuyla ortaya çıkan yeni durum, ışıktan arınmışlığın ya da soyunmanın, dolayısıyla çıplaklık bilgisine ulaşmada ip ucu olduğu görülür. Ayrıca yukarıda belirtilen ifadeden de anlaşılacağı üzere çıplak oldukları bilgisine ulaşmaları görme eylemine bağlıdır. Bu bağlamda giyinik olmama hali bilinç dışılık/dikkat çekmeyen bir durumken, çıplaklık farkına varıldığında bilişsel olarak anlam kazanan bir duruma dönüşür. Böylece yasak olan davranış sergilendiğinde çıplaklığın algılanması görme eylemiyle birlikte yaşanan farkındalık sonucu hissedilen bir duygu durumu olarak ruhsal bir eyleme bağlanmıştır. Peterson'un bu durum hakkındaki ifadesi oldukça açıklayıcıdır:

İlk insanlar, bedenlerinin çıplaklığının bilincine varmalarından önce bedenleri "çıplaklaştırılmış" olsa gerek. İnsan bedeninin bu, "çıplak bedenselliğin" görünür olmasına izin veren "keşfi," günah sonucunda artık "açılmış" olan gözler için görünür olan, cinselliğinin tüm işaretleriyle birlikte beden bu merhametsizce çıplaklaştırılması ancak, şimdi "keşfedilmiş" olanın düşüşten önce "kapatılmış" olduğu, şimdi örtüsüz ve giysisiz olanın önceden örtülü ve giysili olduğu varsayılarak anlaşılabilir (Akt. Agamben, 2017, s. 75-76).

Düşüşün ardında ki metafiziksel değişimin var olduğu mekanda çıplaklık giysilerden yoksunluğu varsayar ancak düşüşten önce bununla örtüşmez çünkü çıplaklığın algılanması gözlerin açılması olarak tanımlanan eyleme dayalı olarak gerçekleşir. Çıplaklık; görme eylemi anında farkına varılan şeydir, giysi yoksunluğu ise dikkat çekmediği haliyle duran bir şeydir. “Ancak bu ‘metafizik dönüşüm’ de soyunmaktan, inayet giysisinin kaybından ibarettir (Agamben, 2017, s. 75)”. Bu bağlamda Masolino'nun Brancacci Şapeli'ndeki freskler arasında yer alan Adem ile Havva (görselin sağ üst sütündeki ilk fresk) sahnesine bakıldığında gösterilmek istenen Adem ile Havva'nın cennette düşüşten önceki ayartılma anıdır (Bkz. Görsel 1.2).



Görsel 1.2. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmina Kilisesi, Floransa, İtalya ([http-3](http://3))

Şapelin fresklerinin boyanması siparişi Masolino de Panicale' ye verilmiştir. Masolino, kendisinden 17 yaş küçük ve henüz 21 yaşında olan arkadaşı Masaccio da Panicale ile birlikte çalışmaya başlamış, ancak kralın ressamı olarak Macaristan'a çağrılmasıyla birlikte şapelin fresklerinin tamamlanması görevi komisyon tarafından Masaccio'ya verilmiştir. Masaccio'nun erken yaştaki ölümüyle (27 yaşında) şapelin fresklerini Flippino Lippi tamamlanmıştır. Sahne, aynı zamanda cennetten kovulma ve Tanrı ile dostluğun bittiği ilk anı temsil eder. İzleyici, Adem ile Havva'nın kendinden emin ve son derece doğal duruşlarına eşlik eden, elmayı ısırmadan hemen önceki meraklı ve biraz da şüpheli bakışlarına şahit tutulur. Adem ile Havva'nın ayartılması, Havva'nın *-bilgelik-* ağacın etrafında sarı kolumun yanındaki yılan tarafından cennet bahçesinde ölümsüzlük vaadiyle gerçekleştiğini anlatan bir kompozisyonda gösterilmektedir. Adem ile Havva cennet bahçesinde çıplak olarak görülse de kutsal anlatılarda cennete dair bir tür rahmet giysisine sahip olduğu bahsedilmektedir. Tanrısal rahmetin giysi gibi bir şey olması, o türden bir giysinin soyunabilecek olduğu, diğer bir söylemle; başlangıçta çıplak olarak kurulmuş olan bedene bir ilave giysi olduğu öne sürülebilir. Böylelikle giysinin çıkarılması bedeni yeniden çıplaklığa yani başlangıca getirdiği söylenebilir; insan doğası zaten hep çıplak olarak var oldurulmuştur. Bu tespitler ekseninde *Adem ile Havva'nın Ayartılması* freskine bakıldığında, düşüşten önce günahın var ettiği incir yapraklarının yokluğu görülmektedir. Buradan hareketle apaçık bedensel çıplaklığın, başlangıcı işaret

ettiğini söylemek yanlış olmaz. Cennete dair çıplaklık, neredeyse bir yüzyıl ilerisine tarihlenen Sistine Şapeli'nde, Michelangelo tarafından yapılan freskte de görülmektedir (Bkz. Görsel 1.3).



Görsel 1.3. Michelangelo, *İlk Günah ve Cennetten Kovulu* □ 280 cm x 570 cm, Fresk, 1509-1510, Sistine Şapeli, Vatikan (<http-4>)

Günümüzde de Papalık seçimlerinde ev sahipliği yapan Sistine Şapeli'nin Batı dünyasındaki şöhreti önemli ölçüde iç mekanı süsleyen fresklerden; Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni tarafından yapılan *Sistine Şapeli Tavanı* ve *Son Hüküm*'den gelmektedir (Bkz. Görsel 1.4). Fresk, 1509-1510 tarihleri arasında tamamlanmış olup, *İlk Günah ve Cennetten Kovulu* sahnesi, Havva'nın yaratılışının anlatıldığı merkezi sahnenin hemen sağında konumlanmaktadır. İki bölümde ele alındığını görülen kompozisyonun sol tarafında çiftin ayartılması resmedilirken sağ tarafta cennet bahçesinden kovuluşu gösterilmektedir. Soldaki sahnede Adem ile Havva'nın cennet bahçesinde oldukları görülmekte ve buradaki sahne; ilk günahın işlenmesi anını göstermektedir. Peterson'un "inayetin bir giysi ve doğanın çıplaklık olduğu düşüncesi (Agamben, 2017, s. 79)", resmin günah sonrasını gösteren sağ tarafındaki sahnede çıplaklık, -utanç sonucu- her ikisinde de bedenlerini görme eylemine dayanır, Adem ve Havva'yı insan yapan ve çıplaklığı var eden – en azından incir yapraklarıyla örtünmeye kadar ki an da- bir temsile dönüşür. Bu noktadan ele alındığında XVI. Yüzyıla ait freskte inayet giysisiyle giyinik olsa dahi bu bedenlerin, Masolino'un Adem ile Havva tasvirindeki gibi bir -rahmet örtüsünden yoksun- başlangıç çıplaklığı olarak kabul edilebilir.



Görsel 1.4. *Sistine Şapeli'nin tavanı , Apostol Sarayı , Vatikan (http-5)*

Bir diğer örnek; Belçika, Ghent kentindeki St Bavo Katedrali'nde bulunan sunağın (Ghent, 1432) sağ ve sol tarafında yer alan panellerde Jan van Eyck'e atfedilen Adem ve Havva figürleri, ellerinde tuttıkları incir yapraklarıyla görülmektedir (Bkz. Görsel 1.5). İneyet giysisinden yoksunlukla çıplaklıklarının farkına varmış olmaları düşünülürse - kutsal anlatılara göre- günahın ortaya çıktığı varsayılabilir. Ancak Michelangelo'nun *Cennetten Kovuluş* sahnesinin aksine günah işledikleri için bir utanç içinde oldukları söylenemez. Jan van Eyck'in, hüznü ve aşağı doğru bakışlar ile ifadelerle yüklediği anlamların, belli bir yargıya varma konusunda etkili olup olmadığı düşündürücüdür. Bu sahne günahla ilişkilendirilen düşüş tasvirleriyle karşılaştırıldığında, temayla ilgili birçok motifin ve bağlantının göz ardı edildiğini düşündürür. Cennet bahçesi, yılan ve bilgi ağacından herhangi bir ip ucu bulunmamaktadır. Bu türden yalın bir çıplaklığın ifade edilmiş olması, incir yapraklarıyla olsa bile, çıplaklığın örtünmesi gereken türden bir zorunluluğu işaret ediyor olmasıyla, bedensel çıplaklığın apaçık ortada olduğu ileri sürülebilir. Başlangıçta rahmet giysisi altındaki çıplak bedenleri, günah işlendikten sonra, farkındalığı ile beliren örtünme refleksine rağmen hala çıplak durmaktadırlar.



Görsel 1.5. Jan van Eyck, *Gent Sunak Resmi*, (her pano) 146,2 cm x 51.4 cm, Pano üzerine yağlı boya, 1432, St Bavo Katedrali, Ghent, Belçika ([http-6](http://6))

Genel olarak Çıplaklık, Batı dünyasında Yahudi-Hıristiyan dinlerin ilk öğretilerinden itibaren tarihsel süreç içerisinde utanç duygusuyla ilişkili olmakla birlikte kültürel değerler açısından da en mahrem hal olarak değerlendirilir. Adem ile Havva'nın düşüşünde varoluşu etkileyen metafizik değişimin, kamuya açık bir alan yarattığı düşünüldüğünde, coğrafyaya göre değişebilen tabuyu (ahlak) tehdit eden bir çekim noktası haline gelir. Öyle ki “eski Romalılar bile, nü tasviri konusunda Yunan heykel sanatı zevkini miras almış olmalarına rağmen Yunanlıların spordaki pratiği ile ilişkili çıplaklığı, en azından resmi durumlarda eleştirmişlerdir (Leppert, 2020, s. 34)”. Duerr, savaştı çıplaklığı, Dor¹ kökenli olarak görmekte ve spordaki atletik çıplaklığa örnek

¹ “Erkeklerin yarışlara çıplak katılmaları, Yunan kültürüne özgü eski bir olgu değildir. Platona göre bu çıplaklık Girit kökenlidir. Thukydides’e göre Lakedaimonlulardan, yani her iki durumda da Dor boylarından kaynaklanır -Dorlar gibi davranmak- deyiimi açılıp saçılmak anlamına gelen yaygın bir ifadedir” (Duerr, 1999, s. 15).

sunmaktadır. Atletik çıplaklık Yunan’da çok yaygın olsa da erkekler için dahi her türden çıplaklık yine de olumsuzlanmaktadır:

(...) hatta Heradotos, Sardes tiranı Kandaules’in yatak odasında soyunmakta olan karısının koruması Gyges’e seyrettirmesine dair o ünlü röntgenci öyküsüne dayanarak şöyle der: ‘Zira Lydialılarda, hemen bütün barbarlarda olduğu gibi, çıplak görünmek büyük ayıp sayılır, hatta erkekler için bile’ (Akt. Duerr, 1999, s. 17-18).

İtalyan Rönesans’ında bile erkek nü ile endişeler belirgindir. Papa Clement (1592-1605), Sistine Şapeli fresklerinin tümünün çıplak oldukları için ortadan kaldırılmasını neredeyse başaracaktır. Özellikle Kardinal Carafa, Michelangelo’yu çıplak figürlerin resmedilmesinden dolayı -ahlak ve edep yoksunu- günahkarlık ile suçlamıştır. Nitekim bu karar Clement ve sonraki Papalarında fresklerde çıplak gördükleri yerlere örtüler çizdirmesiyle sonuçlanmıştır. Böylelikle bedenın iktidar denen bir yapı tarafından yönetilip, yönlendirilebileceği görülmektedir. 17. Yüzyılda çıplaklığın tehditkar görünümü 19. Yüzyıl Fransız devrimiyle özgürleşmeyi ifade eden yeni bir beden anlayışı ortaya çıkacaktır. Günaha başkaldırarak kamusal alanda çıplaklık kültür devriminin en önemli işareti olarak görülecektir (Sennett, 2010, s. 244).

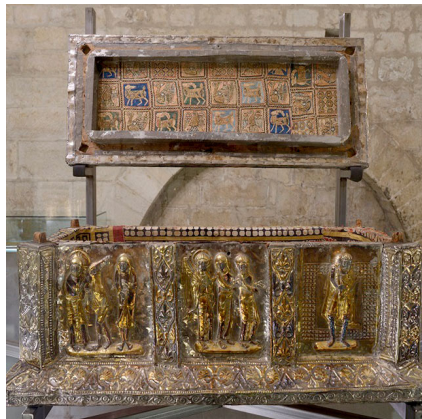
Peterson’ a ithafen söylenebilir ki; İnsan doğasının -günah işleme eylemiyle- bozulması bedenın çıplaklığının algılanması ve keşfine götürmektedir. Dünyaya düşüşten önce Tanrı için var olan insanın giysi yokluğunda dahi çıplak olmaması halı; Tanrı inayetinin bedeni bir giysi gibi sarmalamasıyla açıklanabilir. İnsan sadece yaratıcı yüceliğın kutsal inayeti altında bulunmaz; Tanrı’nın yüceliğiyle de örtünmüş, giyindirilmiştir. Günah ile bu yücelik ışığından yoksunlaşır. Bir başka *doğa* içerisinde artık yücelikten eksik, saf bir beden haline gelir; Tanrı’nın rahmetinin her türlü soyluluğundan yoksun bir beden olarak. “Çünkü bedenın nihai saygınlığı artık kaybedilmiş olan tanrısal yüceliğe dayanır (Agamben, 2017, s. 75)”. Tüm rahmet Tanrı’nın hükümdarlığı altında olduğuna göre varlıklar alemi O’nun bahşedişleriyle kuşatılmış demektir. Düşüşten önce Adem ile Havva çıplaklıklarını görene kadar fark etmedikleri rahmetten payına düşeni almıştır. Bu tarz bir mutlak egemenliği, her türden güç ve bilgiye sahip iktidar olarak görmek mümkündür. Çünkü düşüşten sonraki varoluşta tüm rahmetten mahrum bırakılan insan nesnesi var olmaktadır.

Bu noktada, teolojik olarak çıplaklıkla giyinme arasındaki ilişkiye dair bir çelişki de görülmektedir; *doğa* ile rahmet arasındaki bağ. İnsan, “tanrısal yüceliğın doğaüstü elbisesiyle giyindirilmek için giysilerin yokluğuyla yaratıldı (Agamben, 2017, s. 76)”. Tanrı’nın rahmetiyle cennetteki insana bir tür giysi bahşetmesi, insanın tanrısal yücelikle

tamamlanması gereken bir *doğasının* olduğunu göstermektedir. Yani giysilerden yoksun yaratılmak insanın kendine özgü bir *doğaya* sahip olması anlamına gelmektedir. O halde çıplaklık problemi insan *doğasının* Tanrı'nın rahmetiyle ilişkisindeki problemi olarak görülebilmektedir. Bu problem, rahmet ve inayetin kaybedilmesine olan günahı, basitçe bir giysi yoksunluğuna, örtüsüz kalmaya dayandırılabilir. Bununla birlikte Peterson, Tanrı'nın rahmetini giysi, insan doğasını ise çıplaklıkla ilişkilendirir ve şöyle açıklık getirir;

(...) sadece halk değil, insanın kendi de giysilerden yapılmıştır çünkü insan onlar olmaksızın yorumlanamaz. İnsan doğası, kendi hedefi uyarınca, aslında inayete tabidir ve sadece onunla gerçekleşir. Bunun için Adem'e doğaüstü adalet, masumiyet ve ölümsüzlük giydirilmiştir, çünkü sadece bu giysi ona saygınlığını verir ve onun -Tanrı'nın inayet ve izzet bahşederek takdir ettiği şey halinde- görünmesini sağlar. Bu sadece cennet giysisini değil, aynı zamanda, adalet, masumiyet ve ölümsüzlüğünde onu tamamlamak için, bilhassa giysi olarak verilmiş olması gerektiğini de anlaşılır kılar. Ve nihayet şu son hakikate varıyoruz: giysilerin bedeni örttüğü gibi, doğaüstü inayet de Adem'de Tanrı yüceliğinin terk ettiği ve kendi haline bırakılmış bir doğayı örter (Akt. Agamben, 2017, s. 79-80).

İspanya Leon' da, San İsidoro Collegiata Kilisesinde bulunan, XI. Yüzyıla ait kutsal emanet kutusunun üzerinde gümüş levha üzerine kabartma olarak canlandırılan sahne; Adem ile Havva'nın cennetten kovulmalarından hemen önceki örtülü oldukları anı göstermektedir (Görsel 1.6 orta levha). Kutsal kitaplarda çıplaklıklarının farkına varır varmaz örtünme çabası ve utancını elleriyle tuttukları incir yaprağıyla örttükleri söylenmektedir. Sağ panelde, bir tür cübbeye sarınmış kızgın ve üzgün yaratıcının sorgulayan el jesti dikkat çekmektedir. Günahkarlar ise özür dileyen jestleriyle mahcup durmaktadırlar (sol levha).



Görsel 1.6. Leonese Eboraria Atölyesi, Fildişi sandı k üzeri gümüş levha, 1059, San İsidoro Müzesi, Leon ([http-7](http://7))



Görsel 1.7. *detay. Kutsal Emanet Kutusu üzerindeki ilk levha (Duerr, 1999)*

Kutsal emanet kutusu üzerindeki sol panelde Adem giyinik ve yüzünde hüzünlü bir tavır ile gösterilmiş ancak Havva açık bacakları Tanrı'nın zorlamasıyla giyinme çabası içinde olduğu anda canlandırılmıştır (Bkz. Görsel 1.7 detay). Adem ile Havva'ya düşüşten sonra yaratıcı tarafından hazırlanan hayvan derisinden elbiseler verilmiştir; Tevrat 3.31'de "Rab Adam ve eşine deri giysiler yaptı ve onları giydirdi" der (http-8). Bunun anlamı çıplaklığın görülmeye başlandığı anda onu örten incir yapraklarından sonra ikinci kez örtünmeye deri giysilerle izin verildiği arada diğer bir kez var olan çıplaklık anıdır. Mutlak ki burada anlaşılan çıplaklığa sadece olumsuzluk atfedilmesidir. Bu tutum Havva'nın çıplak kalma tercihinin nedeninin sorgulatmaktadır. Antik bir geleneğe göre kürk, bir ölüm sembolüdür. Latince çevreleyen zar veya doku tabakası olan tu-ni-ca, *tunica pelliceae*' dan gelmektedir ve günaha ilişkin bir diğer anlamı da taşımaktadır (http-9).

Bu yüzden vaftizden sonra deri tuniğin çıkarılıp beyaz bezden bir giysinin giyilmesi gerekir "İsa'nın giysilerini giymeye hazırlanırken, deri tuniklerimizi çıkardığımızda," diye yazar Girolamo, "içinde ölümle hiç ilgisi olmayan bembeyaz bezden giysimizi giyeceğiz, öyle ki vaftiz edildikten sonra belimize hakikati sarabilelim" (Akt. Agamben, 2017, s. 78).

Çıplaklık, batı kültüründe böylesi ağır bir teolojik miras etrafında şekillenmişse eğer bakışa ve görme eylemine, giysilerin yokluğunda görünen gölgesinden başka bir şey olmamaktadır. Böylelikle çıplaklık sadece mahrumiyet şeklinde tanımlanabilir. Yine batı kültüründe çıplaklık ile giyinikliği sıkı sıkıya birbirine bağlayan teolojik bağın sonuçlarından biri de çıplaklığın bir tür hal değil de bir olay sonrası ortaya çıkmakta olmasıdır. Öyle ki bu, giyindirmenin belirsiz varsayımı ya da soyunmanın -beklenmedik armağan ya da kaybın- ani sonucu olarak görülebilir. Bu biçimde çıplaklık, varlık ve biçiminden ziyade zaman ve tarihe bağlı olmakta olduğu kabul edilebilir. Pratikte

çıplaklık, soyunma ve örtüsüz kalmadır, ancak asla istikrarlı bir biçim hali, yani bir sahiplik halinde görülememektedir (Agamben, 2017, s. 82). Gümüş levhada ki Havva tasvirinde, Havva'nın tanrısal zorlamaya direnmekte olduğu jestlerinde görülür; bacakların bükülüşiyle, memnuniyetsiz buruşuk yüzünün yanı sıra giysiyi çaresizce tutan sağ elin hareketiyle karşı koyuş, kuşku götürmez biçimde levhadaki tasvirde kanıtlanmaktadır (Ortada ki levha). Öyle ki ne kutuyu sipariş verenler ne de ustasının Havva'nın beden jestlerine özel bir anlam vermeye çalıştığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Buna karşın burada yapılan ikincil dereceden bakış, Adem ile Havva'nın cennetteki son anı olduğu ve deri ile giyindirilip metafiziksel mekan geçişinden -kovulmadan- önce, çıplak olabildikleri son anları olduğu düşünülürse anlam kazanmaktadır. Eğer ki doğruysa -kesin olarak bu bilgiye sahip değiliz- giyindirilmeye maruz bırakılan ve direnen Havva figürü, Vanessa Beecraft' ın naif çıplakları, Havva'nın dişiliğinin olağanüstü sembolü; kadın "cennetsel çıplaklığın kararlı muhafızı" olarak görülmelidir (Agamben, 2017, s. 79).

1993'ten günümüze kadar, bir grup kadını seçerek tarzları üzerinden kimlikler tanımlayarak, yönettiği performansları ile tanınan Beecroft, 2005' te Berlin Neve National Galerie'de şeffaf külotlu çorap giyindirdiği yüz çıplak kadının yer aldığı bir performans sergiledi. Yüz çıplak kadın, müzenin zemin katındaki salona gruplar halinde giren izleyicilerin bakışları altında hareketsiz ve sıradan bir şekilde ayakta durmaktaydılar (Bkz. Görsel 1.8, 1.9). Meraklı izleyiciler tedirginlikle orada izlenmek için bulunan çıplak bedenleri, gözlerinin ucuyla aralarına sızıp gezinerek süzmeye başlarlar. Saf tutmuş bedenler arasında dolaşırken çıplak vücutlardan rahatsız olarak uzaklaşırlar. Bu rahatsızlık canlı çıplak heykeller ve izleyici ile izleyenin utanç ve beklentileri arasında tehditkar bir karşılaşma olarak görülebilmektedir. Çıplakları süzen giyinik bedenler, düşüşten hemen önceki günahın varlığını bilircesine görme eylemine son veren bakışlarıyla bir kaçış gerçekleştirir. "Bu sahne karşı konulmaz bir biçimde sadomazohist iktidar ritüelini" çağrıştırmaktadır (Agamben, 2017, s. 71).



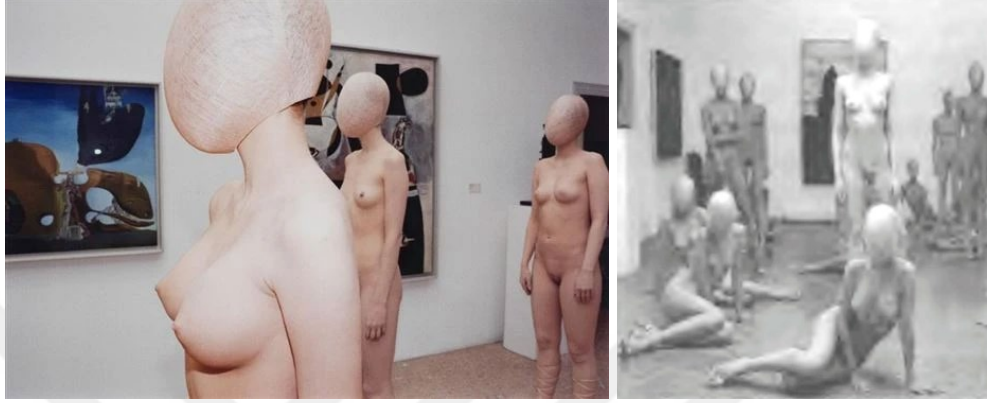
Görsel 1.8. *Vanessa Beecroft, “VB43.090.TE (Triptych I)”*, 1: (127 cm x 129.5 cm); 2: (127 x 134.6 cm); 3: (127 x 144.5 cm), Dijital baskı, 2000, Özel Koleksiyon (<http-10>)



Görsel 1.9. *Vanessa Beecroft, “VB55”*, 50.8 cm x 61 cm, Dijital baskı, 2005, Özel Koleksiyon (<http-11>)

Ebu Gureyb hapishanesinde işkence edilmiş yığın halde, başları çuvalı mahkumları gösteren birçok fotoğrafta, mahkumların, çıplak bedenleri karşısında Amerikan askerleri giyinik biçimde durmaktadır. Beecroft'un performanslarında mahkum-asker ilişkisi; işkencenin acılarından ziyade mahkumların çıplaklıklarının utancı ve kederinin işkencesi ile askerlerin alaycı eziciliği tersine çevrilir gibi görünmektedir (Bkz. Görsel 1.10, 1.11). Çünkü genç ve çıplak bedenlerin korunmasız seyircilere her an fırlattıkları umursamaz bakışlar altında sundukları tehditkar bedensellik, izleyici için tekinsiz bir hal yaratmaktadır. Agamben, bu karşılaşmayı şöyle örneklendirir:

Hepsi, bir kıyamet günü temsilindelermiş gibi, bekleyiş içinde görünüyordu. Fakat, daha dikkatle bakınca, burada da roller tersine çevrilmişti: çoraplı kızlar, ikonografi geleneğinin hep uzun giysilerle örtülü olarak canlandırıldığı acımasız ve asık suratlı meleklerdi. Ziyaretçilerse en sofu teolojik geleneğin bile çıplaklıklarını tümünden canlandırmaya izin verdiği, haklarındaki hükmü bekleyen dirilenleri temsil ediyorlardı (Agamben, 2017, s. 72).



Görsel 1.10. *Vanessa Beecroft, “VB47”, 50,7 cm x 76.4 cm, detay, Dijital baskı , 2001, Peggy Guggenheim Koleksiyonu (<http-12>)*

İktidar türlerinin her coğrafyada, dönemde ve alanda bedene olan müdahalesi gündelik yaşamda olduğu kadar sanatta da görülmektedir. Bedenin değişim serüveni iktidar etkisinde olduğu kadar, iktidar hegemonyasına karşı biçimlenen bir güce de dayanır; özgürlük. Ancak özgürlükle iktidar arasında ikilik bir ilişki vardır; iktidar özgürlükten beslenir. Foucault için iktidar, özgürlükler olmadan ilerlemesi mümkün olmayan ve özgürlükleri üreten özneler ihtiyacı duyan bir yapıdır. Bir iktidar ilişkisi söz konusuysa, yani diğerinin üzerinde bir uygulama pratiği gerçekleşiyorsa diğeri olan bedeni, özne olarak kabul etmeliyiz. “İktidar yalnızca özgür özneler üzerinde ve yalnızca onlar özgür oldukları sürece uygulanır (Foucault, 2014, s. 75)”. İktidar, bir durum olmanın yanı sıra bir pratik nesnesidir (Connell, 1998, s. 152). Kendini bir eylem ve ilişki alanında var edip dile getirebilir. Yani başkalarının eylemleri üzerinde somut bir etki yaratabilir. Bu bağlamda iktidar, başkalarının eylemine yön veren ya da eylem alanını yapılandırmaya ve sınırlandırmaya yönelik girişimlerde bulunur. İktidar, “bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki maddiliğini” eylemleri üzerinde var olarak gösterir (Foucault, 2015, s. 39). Böylelikle her pratik fiili bir eylem niteliği barındırmaktadır. Yani sıra iktidarların doğrudan bedenin eylemi üzerinde bir etkide de bulunması zorunlu değildir. Çünkü bireylerin eylem alanı ve davranışlarını gerçekleştirebilmesi için tasarlanan koşullar, bedeni uzlaşmaya maruz bırakır. Bu ilişki birey ile iktidar ilişkisinin

bir biçimi olarak görülebilmektedir. Örnek teşkil etmesi önemlidir ki; Massaccio'dan sonra tasvir edilen düşüş öncesi resimlere bakıldığında görülen bir tür incir yaprağı sansürüdür. Oysa ki buraya kadar bilinmekte olduğu; düşüşten önce bir inayet giysisinin varlığıdır. 1986-1988 yılları arasında restore edilip temizlenirken eklenen incir yaprakları kaldırılmıştır. Kutsal kitaplarda incir yaprağı geçmekteyken tasvirin tekrardan çıplaklıkla sunulması sebebinin ele alınması, çıplaklığın utanç ile ilişkisinin anlaşılmasını açık kılacaktır (Bkz. Görsel 1.11).



Görsel 1.11. *Masaccio da Panicale, Fresk detayı , 1925-28, 208 cm x 88 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa (<http-13>)*

Cennet Bahçesinden Kovulma, şapelin üst kısmındaki sol tarafın ilk freskidir. Freskin karşı tarafında bulunan Masolino'nun düşüşten önceki ayartılmayı tasvir eden dekoratif imajı ile (Bkz. Görsel 2), hem dokunaklı realizmi hem de konu bağlamında birbirine ters düşmektedir. Şapelin freskleri 1481-1482 yıllarındaki ilk restorasyonu Filippino Lippi tarafından yapılarak Masaccio'nun ölümünden sonra tamamlanmıştır. Diğer bir restorasyonla -yaklaşık 1670- çıplak durumların gizlenmesi için fresklere müdahale edilmiş olup, 20. Yüzyıl sonlarında ise eklenen boyamalar temizlenmiştir. Kompozisyon, Adem ve Havva'nın üzüntülü yüzleri dramatik beden ifadeleriyle cennet

bahçesinden kovuluşu göstermektedir. Masaccio'nun Orta Çağ'ın resim geleneğinden koparak Adem ile Havva'yı ağlayıp sızlayan, sefil insani durumlarını, kovulan günahkarlar olarak, gerçekçi bir tarzda resmetmiştir. Bu resim, erken Rönesans insan bedeni tasvirinin can alıcı dönüm noktalarından birisi olarak görülmektedir. Adem ile Havva, karanlık olmasa da kasvetli bir atmosferde çaresizlik içinde meleğin sert tavrı altında ve kılıcın tehdidiyle cennet kapısından çıkmaya zorlanmaktadır. Adem, elleriyle çaresizlik ve suçlulukla yüzünü kapatırken Havva, çıplak bedenini örtmeye çalışarak sancılı yüz ifadesiyle haykırdığı söylenebilir. Bu resimdeki Adem ile Havva figürlerinde pişmanlık, acı ve utanç, günahın getirdiği yıkım görüntüsü de düşünülürse Masaccio'nun, izleyicinin duygularını tahrik ettiği ve kabarttığı söylenebilir. Baxandall'ın bu resimdeki beden ve ellerin jestlerinden önerdiği üzere; bu jestlerin özel bağlamları, onların anlamlarını anlamakta büyük öneme sahiptir. Bu anlamları tespit ederken özen gösterilmelidir. Çünkü her toplumda insanların kendi kişilik ve sosyal durumlarına göre bir mimik repertuarı yani toplumsal beden dili bulunmaktadır. Bu dilin varlığı kabul edilse dahi geride kalan kaynaklar onun tekrardan inşa edilmesi için yetersiz kaldığı göz önünde bulundurularak; düşüşün ya da kovulmanın İncil'deki sunuşu, kovulma anındaki Adem ile Havva'nın hissettiği duygular hakkında çok az net belirtiler aktarmaktadır². Bu nedenle Masaccio'nun bedenlerin jestlerini kurgularken kendi hayaline başvurduğu ya da düşüşten önceki duygusal durumlarını referans aldığı söylenebilmektedir (Clifton, 1999, s. 642). Resim geleneğinde Cennetten kovulma ya da yeryüzüne düşüş sahnelerinin kurgulandığı kompozisyonlarda genel olarak Adem'in yüzünde korku imgesi işlenmektedir. Ancak bu durum Masaccio'nun resmiyle uyumlu gözükmemektedir. Çünkü Masaccio'nun Adem'inin yüzünü elleriyle kapatması, Adem'de keder ifadesinin varlığına işaret etmektedir. Fakat Masaccio'nun Adem ile Havva'nın kendi çıplaklıklarından utandığı izlenimi vermeye çalışmakta olduğu düşüncesi daha ağır basmaktadır. Bu nedenle her ikisinin de mimiklerinin utancı göstermekte olduğu kabul edilir. Ancak daha da ince bir eleştiriyle bakılırsa bu mimikler, utancın, kalıcı ve cinsiyet odaklı özellikleri nedeniyle Adem ve Havva'da farklılık ortaya koyduğu gözlemlenebilir. Örneğin Adem rasyonel bir kişilik olarak utanç yaşıyor ve yüzünü saklıyor. Diğer yandan Havva özel bölgelerini kapatarak cinsel bir kişilik olarak görülmekte olduğundan dolayı cinsel bir utanç duygusunu taşıdığından söz edilebilir (Clifton, 1999, s. 642-644).

² Aslında İncil'de Adem ile Havva'nın duygularının anlatıldığı sadece bir yer var; Yaratılış 3: 8,9,10.

Freske, boyandıktan bir süre sonra Adem'in cinsel organını kapatmak üzere bir tür yaprak *süs*ü eklenmiştir. Havva'nın zaten elleriyle kendini kapatmasına rağmen, görsel denge göz önünde bulundurularak Adem'e eklenen yaprak *süs*üne uygun bir ekleme, Havva'nın mahrem bölgelerine de yapılmıştır. Asıl kapatmaya, Adem'in mahrem yerlerinin sebep olduğu söylenebilir. Daha önce de bahsedildiği gibi fresk, restore edilerek yaprak *süs*leri kaldırılmıştır. Kaldırılan *süs*lerin ardından şapelin duvarlarında Massaccio'nun orijinalinde boyadığı belirgin çıplaklık ortaya çıkar. *Süs*lerin neden kaldırıldığı sorusu, bakışı utanca yöneltmektedir. Leppert, "bilhassa bizim utancımızdır" diyerek şöyle bir açıklık getirmektedir; "Adem'in çıplaklığı, kendi açısından, onun kızı ve oğlu sayılan bizler için olduğundan daha az utanç yaratıyordu (Leppert, 2020, s. 35)". Çünkü Adem'in dramatik tasviri üzerinden bakılırsa, Adem, derin bir acı ve utanç ile yüzünü kapatma çabasındadır. Havva'nın yüzündeki acı ve perişanlıkta ise kendi çıplaklığının bilincinde olduğu görüldüğü vakit Adem'in bu hareketiyle yanlış yerini kapatmaya çalıştığı fark edilir; "çünkü yüzünün aksine cinsel organı son derece net şekilde görülmektedir (Leppert, 2020, s. 35)".

Adem'in cinsel organının teşhiri onu utandırmamaktadır; daha çok, cinsel organı anatomide belirgin şekilde -onur-utanç temelinde- kadın ve erkek arasındaki ısrarlı ayrımı çizmeye hizmet etmektedir. Dördüncü yüzyılda yaşamış Saint Augustine'e göre cinsel organlar "şehvetin özel mülküymüş gibi bir hale gelmişlerdir" (Akt. Leppert, 2020, s. 37). Bu nedenle, bedenın utanılacak kısımları, bilhassa penis görünür halde iken insanın kötülük kapasitesine işaret etmektedir. Bu bağlamda, David Freedberg, bu utanç aletini sanatın hududuna sokmaktadır;

İncir yapraklarının getirdiği teminat...sanatsal ve ideal eserin bu şekilde aslında çok da ideal olmayabileceği korkusunu dışa vurur; bu teminat, gerçekten görülmesi halinde neyin cinselliğin en büyük kanıtı olacağını ortaya koymuş olur. Güzelin gerçek yıkıcılığı da burada yatar: can verici ve dolayısıyla tehlikeli bakışı üzerine çeker (Akt. Leppert, 2020. s. 37-38).

İzleyici, ressamın vurguladığı bedenın bu kısmını şüphesiz gözden kaçırmamaktadır; bu noktada, ironik şekilde sonradan eklenen yaprak desenleri Adem'in cinsel organının açıklığından utanmamakta olduğu tezini zayıflatmaktadır. Bu nedenle sonradan eklenen yaprak desenleri önceki paragraflar da *süs* ifadesiyle olumsuzlanmıştır.

Buraya kadar ele alınan utanç meselesinin, bir taraftan da yozlaşmakta olduğu görülen, bugünün mahremiyeti ile alakalı eleştiriyi de taşıdığı söylenebilir. Çıplaklık, bugünün gündelik yaşamı içerisinde rahatça konumlanabilen, sergilenebilen -ve hatta self teşhiri de barındıran- bir tür metaya dönüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda *Cennet*

Bahçesinden Kovulma sahnesine baktığımızda Adem'in günah işledikten -yasak elmayı yemesinden- sonra beliren çıplaklığının tensel bir günah olarak görülmesi mümkündür. Çünkü cennetten kovulmanın çift için yarattığı duyguların açık göstergesi Yaratılış anlatısında bahsedilmektedir; “Derken, günün serinliğinde bahçede yürüyen Rab Tanrı'nın sesini duydular. O'ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler. Rab Tanrı Adem'e ‘Neredesin?’ diye seslendi, Adem, ‘Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim’ dedi (http-14)”. Adem Tanrı'nın sesini duymasına rağmen saklanmaktadır. Resme dönüldüğünde, Adem'in yüzünde korku ve dehşet ifadesi görülmekte ve bu türden güçlü bir imgenin izleyiciyi yönelttiği odak, Adem'in çıplak olan cinsel organı değildir. James Clifton, bu resimdeki figürlerin jestleri ile ilgili yaptığı okumasında; iki farklı türden utancın ortaya çıktığını vurgulayarak; “Havva'da ki cinseldir, Adem'in ki ise entelektüel veya ruhanidir” der (Clifton, 1999, s. 642). Bu resimde Adem ile Havva'nın deneyimini halka açık olarak düşünmesek de aslında birbirlerinden ve Tanrı'dan önce görünüşlerinin bilincindedirler. Ancak Adem'in kederinin nedeni Tanrı'nın kendilerini çıplak olarak görmesi utancıdır. Böylelikle utanç duygusu için esas olanın; kamusal ya da halka açık bir karaktere sahip olması olduğu söylenebilir.

Adem ile Havva'nın deneyimleri halka açık olarak düşünülme de, aslında onlar birbirlerinden ve Tanrı'dan önce kendi görünüşlerinin bilincindeydiler. Havva'nın yüz ifadesi ve izleyicinin Adem'in örttüğünü hayal etmesi gerektiği yüz ifadesi, en iyi şekilde kederin göstergesi olarak düşünülebilir. Adem'in kol hareketleri her ne kadar da Havva'nın ki gibi utanç anlamına gelse de kendi başına bir keder jesti olarak görülmez. Ancak bu türden bir ifadenin yani yüzde oluşan utanç mimiklerinin kamuoyundan -elleri aracılığıyla- gizlenmesi açıkça keder ile ilişkilendirilir. Utanç ifadesinde olduğu gibi, yoğun bir keder ifadesini örtmek veya izleyiciyi kederi keşfetmeye sürüklemek adına, Masaccio'nun freskteki jestleri, cinsiyete özgü kavramlara göre kurguladığı söylenebilir. Örneğin, kamusal ve özel alan kavramları on beşinci yüzyılda erkek ve kadın ile ilişkilendirilmiştir. Leon Battista Alberti'nin on beşinci yüzyılın ortasında sadece erkekler üzerinden yaptığı tanımlamasında onurun kamusal alan içerisinde kuvvet olarak yükseldiğini öne sürer; “‘özel şeref’ in tamamlayıcıları kamusal alanda kurulur: şöhrat, özel barışın ortasında değil, kamusal eylemde doğar. Zafer, meydanlarda yükselir; itibar, birçok onurlu kişinin sesi ve yargısıyla ve halkın ortasında beslenir (Akt. Clifton, 1999, s. 650)”. Kadınları ise evde kalması gereken birey olarak tanımlar. O'na göre kadın, “evin

dışında kalmayan, ne aşağı, ne yukarı, ne burada, ne orada konuşmayan, ne boş adamlara ne de diğer boş şeylere bakmadan; daha ziyade, kapalı kaldı ve gizli dürüst bir yere yerleşti (Akt. Clifton, 1999, s. 650)”. Fakat bazı kadınların süslenmeye olan eğilimi, on beşinci yüzyılın sonlarında hümanist kadın Laura Cereta’yı şu türden bir haykırışa yöneltir; “Ey yitik alçakgönüllülüğün gözü pek ahlaksızlığı! Ey seksimizin şehvetliliğe eğilen zayıflığı! (Akt. Clifton, 1999, s. 645)”. Masaccio’nun da Havva imgesini, benzer şekilde yalnızca çıplaklık-utanç ve buna bağlı olarak cinsellik ile ilişkisini sürdürmekte olduğu söylenebilir. Çünkü Havva’nın göğüslerini ve cinsel organını örten jestlerinde Masaccio’nun, böylece O’nun cinselliğini günahın ve utancın yeri olarak tanımlamakta olduğu öne sürülebilir.

Bu bilgiler etrafında, Masaccio’nun Adem’inde, vücudunun teşhir edilmesine aldırış etmeyen, yüzünün halka açık bir şekilde görülmesinden kaçınan onursuzluğu üzerinden keder betimlenirken, Havva, cinselliğiyle betimlenmiştir; vücudunu merkeze alan utanç verici hareketleri imgeleyen jestleriyle herkesin önünde ağlamaktadır. Halka açık olma hali, kamusalılığı açığa çıkarmasından dolayı sonraki altbölümde gündelik yaşam kavramının tanımıyla birlikte öncelikle teolojik kaynaklardan elde edilen bilgilerin ve cennet bahçesi tasvirli resimler üzerinden okumalarla açıklanacak, kamusal ve özel alan kavramları araştırmanın sınırlılıkları içerisinde ele alınacaktır.

1.2. Gündelik Yaşam Bağlamında Yeryüzü Cenneti

Sanat tarihinde yer alan resimlerde -şark minyatürleri de dahil- gündelik yaşam; yeme-içme, cinsellik, ekin biçme, ütü yapma, dans etme gibi birçok anlık sahne ile yer almıştır. Gündelik yaşam pratikleri denilen bu haller gündelik yaşamın tanımı niteliği de taşımaktadır. Yani gündelik yaşam, -mekan ögesi dahil edilse de- günlük sürecin eylem parçaları tarafından var olan bir bütün olarak görülmüştür. Oysa ki gündelik yaşam, günlük sürecin yanı sıra mekanlar bütünü de temsil etmektedir. Mekan kavramının geniş bir anlatıma sahip olmasından dolayı, mekanın, gündelik yaşam içerisinde var olduğu yok sayılamaz. Örneğin tarih öncesi av sahnelerini betimleyen mağara resimleri elbette ki günlük yaşamı anlatmaktadır. Çizimlerde görülen salt bedenlerden ibaret olsa da mekandan yoksun olduğu söylenemez çünkü mekana dair doneler yer almasa bile, mekan, zihinde tezahür etmektedir. Bununla birlikte gündelik yaşam mekan ögesini içinde barındırsa da içerdiği mekan kavramı, özel ve kamusal olarak ayrılmaktadır.

Gündelik yaşam, modern öncesi toplumlarda sanat, kültür, edebiyat, felsefe gibi alanlarda inceleme bağlamında değeri göz ardı edilmiş ise de son yüzyılda toplumun reflekslerini içinde barındırmasını malzeme eden sanat aracılığı ile yeni bir tür estetiğe olanak sağlamıştır³. Gündelik yaşam, kendi doğasında süregiden bir döngü içerisinde var olmaktadır. Gündelik yaşam, biçimsel açıdan ya da sunduğu konfor açısından yönlendirilse veya sınırlandırılrsa da bireyin içinde bulunduğu an itibarıyla müdahale edilemeyen özgür irade ile yaşanmaktadır. O nedenle gündelik yaşam, bireyin içinde yaşadığı, kimi zaman önemsiz, basit ve farkına varılmayabilen -sanat aracılığı ile kutsanmış olan- rutin eylemleri kapsayan zamanlardır. Lefebvre için gündelik yaşam, bir bakıma tekrara dayanan ritimlerin yönetildiği bir döngüdür; "...içinde bir yanda temel, döngüsel ritimler vardır; diğer yandan nicelleştirilmiş zamanın dayattığı tekdüze tekrarlamalar. Döngüler, tekrarlarla kesiştiği sırada bile onları harekete geçirir (Lefebvre, 2013, s. 40)".

Gündelik yaşam, bireysel pratiğin yanı sıra toplum içerisinde bireysel kodlardan meydana gelerek, toplumun kültürel kodlarını da oluşturmaktadır. Böylelikle gündelik olan toplumsal yapıyı, toplumsal olanın ise küreselliği ve kültürü yarattığını söylemek yanlış olmaz. Gündelik yaşam, içerisindeki döngünün küresel krizler haricinde, günlük yaşam içerisinde ideolojiden uzak mücadele ve alışkanlık çerçevesinde pratikleşip görenek haline gelmektedir. Modernite ile birlikte değişen tüketim şeklinin günlük yaşama yansması, gündelik yaşamında dönüşmesine sebep olmuştur. Kültürel form bu değişimlerin etkisine maruz kalmış ve modernite ile birlikte gündelik yaşamın dönüşümü sanat mecrasında sorunsal haline gelmiştir. II. Dünya savaşından sonra ulus devletler, iletişim aygıtlarıyla birlikte gündelik yaşama olan ilgisini arttırmış, modern şehircilik, metropol, kalabalıklar ve insan devrimi sanatçıları gündelik yaşama yöneltmiş ve bu tür metropollere -özellikle Paris- ressam, heykeltıraş ve şairlerin yerleşmesini sağlamıştır. Sanatçıların hayal gücünü "bu kalabalıkların...evlerden sokaklara taşan ve modern kente kamusal karakterini kazandıran kentin kargaşası" olmuştur (Baudelaire, 2014. s. 10).

³ İlişkisel estetik: Fransız sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud tarafından güzel sanatlar pratiğinde öne sürülen bir eğilim ve yaklaşımdır; bağımsız ve öznel bir yaklaşım yerine, tüm insan ilişkilerini ve sosyal bağlamını teorik ve pratik hareket noktası olarak alan bir dizi sanatsal pratiktir. Bourriaud'a göre ilişkisel sanat, "bağımsız ve özel bir alandan ziyade, tüm insan ilişkilerini ve sosyal bağlamlarını teorik ve pratik hareket noktası olarak alan bir dizi sanatsal pratiği kapsamaktadır. Sanat yapısı, ortak bir etkinlikte bir araya gelen izleyicinin sosyal bir ortam yaratmasına olanak sağlamaktadır. Böylelikle ilişkisel sanat, orijinal eser bozulmadan bırakılırken sanat algısı, kişisel pratikte düşünce çatallaanmasıyla birlikte yaratılmakta ve tamamlanmaktadır. Bkz: (Bourriaud, 2018, s. 113-116).

Modern öncesinde ise gündelik yaşam, sanat mecrasında konu olsa da “düşük yaşamı gösteren resimler; mitolojik resimlerin karşıtı olarak” soyluluktan uzak, kaba resimler olarak görülmüştür (Berger, 2010, s. 103). Modernite’de bu durum yüceliğini ilan ederek; “gündelik yaşam popüler kültür pratikleri tarafından oluşturulur” (Fiske, 2012, s. 64). Çünkü Paris’in gündelik yaşamı bir dönemi ortaya çıkarmıştır; Bohemya. Bohemler; ressamlar, yazarlar ve heykeltıraşlar, Balzac’tan Modigliani’ye, Utrillo’dan Matisse kadar “hemen hemen hepsinin en azından gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet -yani bir bakıma bizzat kendileri” yani yazgıları olmuştur (Baudelaire, 2014, s. 15). Modern dönemde, sanat yapıtı, gelenek-görenek ve sınıf sorunsalının ötesinde biricikliğini korumaktadır. Ancak modern sanat Baudelaire’nin tabiriyle ayak takımının elinde doğmuştur; “soysuz-sopsuz sefiller, haydutlar, burjuvaziden türeme düşkünler ... (Baudelaire, 2014, s. 15)”. Bir başka deyişle günlük yaşam pratiğinde, sınırda yaşayan, kent aylaklığının kaldırımlarından beslenen anarşistler tarafından yüzyılın dili yaratılmıştır. Şüphesiz bu dilin başat rolüne, Paris sokaklarında yaşanan gündeliğin neden olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Gündelik yaşam rutin biçimde kendi akışı içerisinde devamlılığını sağlıyor olsa da sanatçılar, gündelik yaşam içerisinde ki krizlere ve toplumsal çatlaklara sızarak deneyim ve sezgilerini -özellikle modern dönemde- kendi yazgıları haline getirerek sanatsal üretimlerini avangard dil üzerine kurmuşlardır. 1960 sonrası avangard kavramı, gündelik yaşamın akışını ve doğasını kesintiye uğratacak şekilde, yani bir bakıma gündelik yaşamı devrimleştirme, yenileme ve yapı-bozumuna uğratma çabası ile yeninin arandığı bir takım estetik anlayışlara neden olmuştur. Öyle ki gündelik yaşam, “sanat ve estetik deneyimin, kültürel üretimin demokratikleştirilmesinin çıkarına ve bunun bir parçası olarak yeniden keşfedileceği yer ve yerler olarak inşa edilmiş ve savunulmuştur (Robert, 2013, s. 14)”. Bu sürecin başlangıcına, Adem ile Havva’nın düşüşüne dönmek gerekirse, bir başka yasak çiğneme üzerinden gündelik yaşam tanımının ele alınması gerekmektedir.

Adem ve Havva başlangıçta çıplak olarak yaratılmış ancak cennette inayet giysisi ile çıplaklıkları örtünmüştür. Çıplaklık, inayet giysisi (*doğa*) ve günah (utanç) dualitesinin meselesi olmuştur. Yani başlangıçta rahmetle örtünmüş olan çıplak beden -iktidar tarafından konulmuş, tembih edilmiş- yasak çiğnendikten sonra ortaya çıkan günahla birlikte başlangıçtaki çıplaklıktan bir başka *doğaya* giderek cennetten yeryüzüne düşüş gerçekleşmiştir. Bu bağlamda yasağın çiğnenmesi, görme eylemiyle ortaya çıkan çıplaklık ve utancın, çiftin, Tanrı’nın onlara seslenmesine rağmen saklanmasına sebebiyet

verdiğine önceki altbölümde değinilmiştir. Böylelikle çıplaklığın, gündelik yaşamın kamu alanında var olduğu vakit Adem için utancın keder duygusuna dönüştüğüne ulaşılmıştır. Bu noktada kamuyu temsil eden Adem ile Havva çifti midir? Cennette Adem ile Havva özgür iken yasak çiğnendiği için Tanrı'nın Adem'e seslenmesine rağmen Adem' in saklanması, çıplak olduğu için ortaya çıkmaması ve utanması, cenneti, çiftin özel alanı değil de kamusal alan olarak görülmesini sağlamaktadır. Çünkü Adem'e keder veren utancın sebebinin çıplaklık değil de Adem ve Havva'nın dışında Tanrı'nın varlık olarak o alanda yer almasıdır.

Kamusal alan kavramı ilk olarak Aristoteles tarafından özel alan ile ayrımı yapılarak ele alınmıştır. Aristo'ya göre birey, yazgısında iki var oluş düzenine aittir; kendine ait olan yani özel alan ve kamuya ait olan; kamusal alan. Aristoteles'in vurguladığı ayrım, temelini *Polis*'e dayandırmaktadır. *Polis*, vatandaşların ortak amaçlarına hizmet eden, topluluktan daha fazlasını ifade eden, iyi bir yaşamın varoluşunu gerçekleştirmeyi var eden bir ideal olarak görülmektedir. *Polis*'in dayandığı felsefeye bakıldığında ise Aristoteles'in *Tekhne Politike*' sinden (Politika Sanatı) ortaya çıkmaktadır. Politika bütün ile ilgilidir; bütün, ortak faydanın meydana gelmesine olanak sağlamaktadır. Bu noktada *polis*in, politik bir birliği amaç edinmekte olduğu söylenebilir. *Polis* kavramı, "Yunan dünyasının özgül bir deneyimidir (Ağaoğulları, 2014, s. 22)". Hünsan, *polis* kavramını kendi bağlamında kullanılabilmesi için coğrafyasının ve bulunduğu kültürel form içerisinde bakılması gerektiğini vurgulamaktadır. O'na göre Yunanlılar, *polisi* yerleşim yeri ve topluluk anlamında kullanmıştır. Bir bakıma kent kavramının karşılığı olarak görülebilse de tam olarak *polise* karşılık gelmemektedir. Çünkü topluluk kırsal yerleşimlerde de varlığını göstermektedir. (Demir, 2020, s. 3-22). Aristo'nun kamusal alanı, "*polis* içinde insanın kendini gerçekleştirmesini sağlayarak onu bir yurttaş yapan, dayanışma temelinde katılımı teşvik eden" bir *doğa* olduğu ifade edilebilmektedir (Bahçeci, 2018, s. 114).

Bütün, *doğası* gereği ortak yarar ve menfaate olanak sağlayan birliği temsil ettiğinden dolayı "*polis*'de politik olana aktif katılım, insanın *doğası* gereği bir zorunluluk olarak görülmektedir (Demir, 2020, s. 3)". Aristo'ya göre *doğa* (phsis) kelimesinin farklı anlamları ifade ettiği görülür;

- 1) Büyüyen şeylerin meydana gelişi,
- 2) Büyüyen şeyin kendisinden çıktığı ilk öge,
- 3) Her doğal varlıkta, bu doğal varlığın özü gereği sahip olduğu ilk hareketin ilkesi,

- 4) Doğa, aynı zamanda, herhangi bir yapma nesnenin kendisinden yapıldığı veya kendisinden çıktığı ilk madde anlamına gelir...doğal şeylerin öğelerinin de – bu öğeler olarak ister Ateş, ister Toprak, ister Hava, ister Su başka herhangi bir benzeri ilke, ister bu öğelerden birkaçı veya nihayet ister onların tümü kabul edilsin –bu anlamda onların doğaları oldukları söylenir,
- 5) Doğa, ayrıca doğal şeylerin tözü anlamına gelir,
- 6) “Doğa” kelimesi, bu sonuncu anlamdan hareketle bir anlam genişlemesine uğramış ve genel olarak her türlü töz, bir “doğa” olarak adlandırılmıştır. Çünkü bir şeyin doğası, bir tür tözdür (Akt. Demir, 2020, s. 3).

Yani Aristo’nun ifadelerinde ki *doğa*, “ilk ve temel anlamda ... varlıkların tözüdür (Akt. Demir, 2020, s. 4)”. Yanı sıra Aristoteles *Fizik* çalışmasındaki tanımlaması ile doğayı “kendisinde araçsız olarak özü gereği bulunduğu, ilineksel olarak bulunmadığı şeyde, bu şeyin hareket ve sükunetinin bir ilkesi veya nedeni olan şey” olarak tanımlar (Akt. Demir, 2020, s. 4). Varlık nedeni *doğa* olanları “hayvanlar, bunların kısımları, bitkiler ve ... toprak, ateş hava ve su” olarak örneklendirmektedir (Akt. Demir, 2020, s. 4).

Aristoteles, polisi doğal varlıklardan saymaktadır. ‘Polis, üreme ve kendini koruma içgüdüsü temelinde kurulmuş ve belirli bir dereceye kadar işbölümüne dayanan önceki topluluklardan –aile ve köy– siyasal oluşu bakımından ayrılmaktadır’. Ayrıca öteki topluluklar nihai olarak polisi amaç edinmektedirler. Çünkü polis doğal bir varlıktır. Dolayısıyla insan poliste doğası gereği yaşamak zorundadır. Aristoteles, insanın poliste yaşamasının zorunluluğunu, başka deyişle bunun onun doğasının bir gereği olduğunu “insan doğası gereği siyasal bir canlıdır” şeklinde ifade etmektedir (Demir, 2020, s. 5).

Tam da bu noktada teolojik açıdan kurabileceğimiz bir bağlantı anlam kazanmaktadır; cennet tasvirleri. Tevrat’ın Yaratılış bölümü 2. kısımda geçen metinlerde cennetin yaratılışı anlatılmaktadır.

8. Rab tanrı doğuda Aden’de bir bahçe dikti. Yarattığı ademi oraya koydu. 9. Bahçede iyi meyve veren türlü türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyi kötüyü bilme ağacı vardı. 10. Aden’den bir ırmak doğuyor, bahçeyi sulayıp ordan dört kola ayrılıyordu. 11. İlk ırmağın adı Pişon’dur. Altın kaynakları olan Havila sınırları boyunca akar. 12. Orada iyi altın, reçine ve oniks bulunur. 13. İkinci ırmağın adı Gihon’dur, Kuş sınırları boyunca akar. 14. Üçüncü ırmağın adı Dicle’dir, Asur’un doğusundan akar. Dördüncü ırmak ise Fırat’tır (http-15).

Tevrat’daki cennet tasviri Mezopotamya bölgesine işaret ederek bir coğrafyayı, meyvelerin, ağaçların, suların bulunduğu yani dünyanın diliyle, dünyevi ifadeler kullanılarak anlatılmaktadır. Cennet kavramının bulunduğu ancak tasvirine yer

verilmediği İncil'den başka, Cennet tasvirlerini çok detaylı ele alan bir diğer kutsal kitap: Kur'an'ı Kerim'dir. Kehf suresinin 31. Ayetinde⁴;

İşte onlar için altlarından ırmaklar akan Adn cennetleri vardır. Orada altın bileziklerle süslenirler, ince ve kalın ipekten yeşil elbiseler giyerler, tahtlar üzerine yaslanarak otururlar.

Bu nimetler ne güzel mükafat; o cennet ne güzel bir barınaktır! (http-16)

Bu tasvirler Aristo'nun *polisini* işaret etmekte olup, bütünü ve katılımı amaç edinen yaşamı içerisinde barındırmaktadır. Sanat tarihinde cennet tasvirlerine bakıldığında bu ifadeler dünyevi imgelerle betimlenmiş olduğu görülmekte ve yanı sıra Schipper'in ifadesiyle "cennet bahçesi tasviri ... gerçek bitkiler ve hayvanlarla değil, aynı zamanda pegasus ya da ejderha gibi fantastik hayvanlarla da genişletilmiştir (Schipper, 2012, s. 91)".

On yedinci yüzyılda, Bruegel'in manzara ve hayvanları, Rubens'in ise Adem ile Havva nülerini resmettiği bu resim, solda Bruegel'in sağda ise Rubens'in imzasını taşımaktadır (Bkz. Görsel 1.12). Burada anlatılan olay, Havva'nın elmayı yıldıktan alıp, o anda yasak meyveyi yiyecek olan Adem'e verdiği anı göstermektedir; bu da Adem ile Havva'nın cennetten kovulduğu, insanın düşüşünü sağlayan günah anıdır. Bruegel'in cennet bahçesini resmetmek için manzara ve ortasında, develerden kuşlara kadar birçok hayvanın resim detayları için büyük çaba harcadığı görülmektedir. Deve ve atlar, maymunlar ve kedilerle ilgili bu titiz *doğa* çalışmasında sembolik imaların da yer aldığı gözden kaçmaz; Adem'in arkasındaki maymun elmadan ısırık almaktadır (Bkz. Görsel 1.13).

⁴ Ayrıca Bkz: Bakara-25, Ali İmran-15, Tevbe-72, Hud-23, Rad-23, Hacc-23, Lokman-8,9, Fatir-33, Saffet-41-49, Sad-51-53, Duhan-52-55, Vakia-18-37.

Maymunlar, insanlara benzedikleri, ancak iyi ya da kötüyü ayırt edecek iradeye sahip olmadıkları için on yedinci yüzyılın batı dünyasında çoğunlukla kötülüğü ve günahkarlığı simgelemek için kullanılan imge olarak yer edinmiştir; adeta bu sahnede maymun, Adem'in yakın eyleminin habercisi olarak konumlanmıştır. Adem'in başının üzerinde koyu yeşil kontrastlık içerisinde aydınlatılmış üzüm salkımı, insanlığın günahlarını ortadan kaldıran ve böylelikle düşüşü tersine çeviren çarmıha gerilmeye imada bulunmakta olduğunun söylenmesi yanlış gelmemektedir, çünkü Batı teolojisinde üzüm ve şarap Mesih İsa'nın kanı ile eşdeğer görülmektedir (Bkz. Görsel 1.14). Bu türden ince göndermeler abartılı görülebilir, ancak on yedinci yüzyıl ressamlarının bakışı, bu göndermeleri anlaşılır kılmaktadır. Böyle bir resim, imzasını taşıdığı iki ustanın, öncelikle şaşırtıcı boyama tekniğinin yanı sıra izleyicisini etkilemesinin arkasında bu türden bir entelektüel inceliği barındırmakta olduğuna ne kadar şaşmamak gerekirse gündelik yaşamın bir tasarısına ait olduğunu da o kadar görmek gerekmektedir (http-18).

İlk günah ya da cennetten düşüş konulu resimlerin, metafiziksel form açısından zihinsel tasarımı zorlayan bir örneğine bakmak gerektiğinde, akla gelen ilk isim Hieronymus Bosch'tur. *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Bosch'un en karmaşık ve esrarengiz eseri niteliği taşıyabileceğinin yanı sıra genel teması itibarıyla insanlığın kaderini (dünyevi zevkleri) tasvir etmektedir (Bkz. Görsel 1.15). Triptik çalışmanın orta panelinde, bu konsept, açık bir biçimde görselleşmektedir. Eserin anlamını ve önemini analiz etmek için her panelin içeriğine bakmak gerekmektedir. Orta panelin iki tarafındaki yüzeylere bakıldığında, suların yeryüzünden ayrıldığı ve dünyanın yaratıldığı günü ve *yeryüzü cennetinin* (Aden) yaratılması resmedilmiştir.



Görsel 1.15. *Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1500, Panel üzerine yağlı boya, 220 cm x 390 cm, Del Prado Müzesi, Madrid, İspanya (http-19)*

Tablo ilk olarak 1517’de İtalyan tarihçi Antonio de Beatis tarafından Brüksel’de Nassau kontunun sarayında olduğu yönünde yorumlanmıştır⁵. Bu nedenle, sipariş edilmiş bir çalışma olarak kabul edilebilir. Avrupa’da dini gerilemenin damgasını vurduğu Hollanda’da dini locaların kaldırılmasının ardından kapitalizmin ilk kez yeşerdiği bir dönemde, eserin bedensel ve dünyevi düşkünlüğe karşı bir eleştiri niteliği taşıdığı ağır bassa da, bu kanı, kritikten öte kesinleşmemiştir. Bu bağlamda çalışmanın asıl anlamı konusunda düşünsel birliğin sağlandığı görülmemektedir. Adem ve Havva ile başlayan ve bir tür cehennem ile biten bu triptik eserin Bosch tarafından neden bu şekilde hayal edildiği üzere fikir birliği bulunmamaktadır (http-20).

Triptik çalışmayı oluşturan paneller, kapalı konumda olduğunda, monokrom olarak boyanmış dış paneller, yarı suyla dolu bir dünya görüntüsünde bir küreyi oluşturmaktadır (Bkz. Görsel 1.16). Bu resim ise Nuh tufanının tasviri ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Kapalı panelin sol üst köşesinde elinde açık duran bir kitap ile Tanrı figürü bulunur (Bkz. Görsel 1.17). Her iki panelin üst kısmında bulunan yazıda, Mezmur⁶ 33:9 ve 148:5’ten metin bulunmaktadır: “Çünkü o söyleyince, her şey var oldu; O buyurunca, her şey belirdi, Rab’bin adına övgüler sunsunlar; çünkü O buyruk verince, var oldular (http-21)”. Bu dış paneller, tüm resimsel döngünün başlangıcı değil de sonu olarak düşünülürse, bu görüntü Tanrı tarafından dünyayı kötülüğün sarmasından sonra onu temizlemek için gönderilen tufanın bir tasviri kabul edilebilir. Kötülüğe giden bu yol, panellerin içinde adeta haritalanmıştır. Bu nedenle dış paneller, belki de arınmaya ve zihin temizliğine yönelik kışkırtmayı amaçlamaktadır.

⁵ 1967’de Gombrich ve Steppe tarafından yapılan araştırmada, Dünyevi Zevkler Bahçesi’nin Nassau ailesiyle ilişkisini tespit etmiştir; Kardinal Luis’de Aragon’a yaptığı geziye eşlik eden antonio de Beatis’in triptiği 30 Temmuz 1517’de Brüksel’de Nassau sarayında olduğunu belirtir. Bkz: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

⁶ Zebur diye bilinen, İsraililerin dua ve ilahi kitabıdır.



Görsel 1.16. Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Dış panel (<http-22>)



Görsel 1.17. *Detay*

Kapalı paneldeki monokrom boyama ile tezatlık oluşturan, parlak renklerle boyanan açık panellerdeki üç sahneye bakıldığında; cennet, dünyevi zevkler bahçesi ve cehennem görülmektedir. İlk panel kompozisyonunda cennette Tanrı'nın, Havva'yı adeta

Adem'e sunması ya da tanıtması görülmektedir.⁷ Bu cennet bahçesinde Adem, Havva ve Tanrı'dan başka filden zürafaya, pegasustan ineğe ve bilinen ve bilinmeyen pekçok hayvan yer almaktadır. Böylesi bir ortamda kadının erkeğe tanıtılması, yalnızca Tanrı'nın yaratıcılığını değil, yanı sıra bu panelin insanın üreme amacına bir teşvike dair vurguyu amaçladığı da söylenebilir. Bu durum, Tanrı'nın yaratımları arasında Adem ile Havva, O'nun en cüretkar başarisı niteliğindedir; sahne, varlık adına diğer tüm cinsleri yarattıktan sonra rahmetinin tanınabileceği dünyaya en kıymetli imzasını bırakma gereğinin yorumu olarak görülebilir.

Üçlünün orta panelinde bulunan merkezi sahne ise çok sayıda çıplak figür içermektedir. Hem siyah hem de beyaz olan kadın ve erkekler, resmin öne çıkan konusuna, şehvet günahına atıfta bulunan güçlü bir erotizm ile çiftler ve gruplar halinde görülmektedir. Ön planda hakim olan belirgin karmaşıklığın aksine, kompozisyon, bakışı, orta plandaki çıplak kadınlarla dolu havuza ve arka plana çekmektedir. Arka planda Tevrat'da adı geçen Aden ırmağının dört kolu bulunmaktadır. Bu merkezi panelde, Bosch'un Tanrı'nın özgür irade verdiği insanın yaratılmasında adeta ilahi bir hata varlığının olup olmamasıyla ilgili bir varsayım meselesi olarak değerlendirilebilecek karmaşıklık bulunmaktadır. Adem ve Havva'nın çocukları olan Bosch'un insanları, gerçeküstü bir *yeryüzü cennetinde*, sanki büyük ve hareketli bir mekanizmada yaşanan doğal döngünün, çılgın, duygusal ve kaprisli bir tezahürü olarak resmin her köşesinde ortaya çıkmaktadır. Resim, izleyicisi açısından, Bosch'un, bazıları aşk faaliyetlerinde bulunan çıplak figürlere vurgusu göz önüne alındığında bu sahne, özellikle cehennemi tasvir eden üçüncü panel ile bağlantılı olarak bakıldığında, çoğunlukla günaha karşı bir uyarı olarak yorumlanmaktadır. Bosch'un tuhaf yaratıklarının da yer aldığı keyifli, yoğun ve bir o kadar da saçma manzarada ademoğullarının tam olarak ne yaptığı konusunda ortak bir fikir meselesine varılmış olmasa da bu bölümle ilişkisi: gündelik yaşamın bir parçası, gündelik yaşam imgelerine yakın sahnelerin ve çıplaklığın varlığı nedeniyle adeta bir *yeryüzü cenneti* yaratımı olarak dikkat çekmektedir.

Adem ile Havva ruhsal değil; hayvani bedenle yaratılmış ancak bedenleri adeta bir türden giysi gibi rahmet ile örtülmüştür. Dolayısıyla hastalık ve ölümü bilmedikleri gibi, mahrem uzuvların kontrol edilemez şehvet ve uyarılarını da bilmemektedirler. "Libido Augustinus'ta günahın sonucunu tanımlayan teknik terimdir (Agamben, 2017, s. 85)".

⁷ Adem ile Havva tasvirleri görülen resimlerde daha önce böyle bir konunun yer almaması bu paneli ayrıca önemli kılmaktadır.

Pavlus, bir metninde libidoyu beden (ten) ve arzularının ruha karşı isyanı ve beden ile irade arasında önlenemez bir ayrışma ya da zıtlasma olarak tanımlamıştır. Augustinus, Pavlus'un temelinde buna şöyle açıklık getirmiştir:

Günahtan önce, aslında, Kutsal Yazının dediği gibi 'insan ve karısı her ikisi de çıplaktı ve utanç duymuyorlardı' ve kendi çıplaklıklarını görmediklerinden değil, çıplaklıkları henüz hayasızlık değildi, çünkü libido uzuvlarını iradeye karşı huzursuz etmiyordu ... Gözleri açıktı, fakat inayet giysisinin altında onlara neyin teslim edildiğini tanımak için değildi, çünkü uzuvlarının iradeye karşı isyanını bilmiyorlardı. İtaatsizliklerine uygun bir ceza olarak inayet ellerinden alınınca bedenlerinin içgüdülerinde çıplaklıklarını yakışıksız hale getiren yeni bir iffetsizlik ortaya çıktı, durumlarının farkına vardılar ve üzüldüler (Agamben, 2017, s. 85).

Adem, Tanrı'nın lütfuyla yaratıldığı ve örtündüğü ilk andan beri *doğası* olan çıplaklığı, Tanrı'yı terk ettiği için bozulmuş bir *doğa* olarak ortaya çıkar. Çünkü lütfun kaybıyla Adem, kendi başına kalarak tümüyle kendi *doğasına* bırakılır. Yani ortaya rahmetin sarıp sarmaladığı ilk *doğadan* başka bir ilk *doğa* açığa çıkar; bu *doğa*, günahın ortaya çıkardığı başka bir çıplaklıktır. Böylece bedenın çıplaklığında cennette serbestçe teşhir edilebilen kısımlar, saklanması gereken şeyler olmuştur. Örtünmeye giden ve insanın ayrılmaz bir parçası haline gelen, uzuvları kapatma zorunluluğu buradan gelmektedir. Böylelikle örtünme Tanrı'ya karşı gelişin bedel olarak ortaya çıkmıştır (Agamben, 2017, s. 88-89).

Yanı sıra Duerr, Kristof Kolomb'un *yeryüzü cennetini* aramak için çıktığı keşiflerinden söz ederken, Orinoco⁸ nehri yakınındaki yerlilerle ilk karşılaştığında, buradaki halkın utanmadan çıplak dolaşmasını, Kolomb'un himayesinde bulunanların çoğu tarafından cinsel ilişkiye davet olarak anlaşıldığını vurgulamaktadır. Meyve getiren yerli bir kadının çıplak vücuduna bakakaldıklarını gösteren tasvir, yerli insanların cennete özgü *doğa* içinde yaşadıklarının kanıtı olarak gösterir (Bkz. Görsel 1.18). Bu bağlamda, Walter Hammond'un 1640 tarihinde yayımlanan bir kitabında, Madagaskarlıların çıplaklığını, "hem erkek hem de kadınların çıplak olması nedeniyle Adem'in masum çıplaklığından" farklı görmemektedir (Akt. Duerr, 1999, s. 264). Buradan yola çıkarak denilebilir ki, günah nedir bilmeyen ve giysiye ihtiyaçlarının bulunmadığı gerçeği, mükemmel insana çok yaklaşıldığı gerekçesiyle önemsemiş olduğunu göstermektedir (Duerr, 1999, s. 263-264). Hammound'un, ilk *doğaya* işaret etmekte olduğu söylenebilmektedir.

⁸ Güney Amerika'da bulunan bir nehir.



Görsel 1.18. *Theodor de Bry, İspanyol Vali ve Cumana Kralı'nın Karısı*, 1594 (Duerr, 1999)

Adem ile Havva'nın çıplak oldukları bilgisine görme eylemiyle ulaştıkları üzere; yasak olanın işlendiği zaman hissedilen utanç ve günah bilgisi mahrem bölgelerin görülmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda görme, diğer duyulara karşı, anlam ve bilgiye ulaşmadaki üstünlüğünü sağlamaktadır. “Görmeye dayalı bu üstünlük gerçekliği, kesinliği, tasarımılamayı, düşünmeyi, yorumlamayı, bilgiyi, egemenliği, gücü ve iktidarı içerir (Dolgun, 2008, s. 30)”. Berger, görmenin önemiyle ilgili şöyle bir saptamada bulunur: “görme konuşmadan önce gelmiştir ... Ne var ki başka bir anlamda görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerlerimizi görerek buluruz (Berger, 1995, s. 7)”. Heidegger ise, “Bir şeyi düşünmenin, ancak onun bize gözüktüğü ölçüde mümkün olabildiğini” söyler (Akt. Akay, 1995, s. 121). Böylelikle düşünmekte oluşan şey, bireylere, onu hayal edebilecek oranda görmeleriyle tahayyül etmektedir. Foucault da görme eyleminin üstünlüğünü söyleme kıyasla şöyle ifade etmektedir:

Biz istediğimiz kadar gördüğümüzü söyleyelim... görülen şey söylenen şeyin içinde değildir, istediğimiz kadar tasvirlerle ve meteforlarla, imgelerin yardımı ile bazı şeyleri göstermeye uğraşalım, söylediğimiz yer gözlerimizin önünde açılan...yer değildir; sadece belli sözdiziminin birbirinin ardında sıralanıp, anlamlarını açıkladıkları yerdir (Akt. Akay, 1995, s. 19).

Yani görülen şey, anlam inşa eden şey olarak belirlemektedir. Görme eylemi, bireyin çevresinde olan her şeyi, bu inşa sayesinde bilmesine olanak vermektedir. Ellul, görme eyleminin insanı, evrenin merkezine konumlandığını ifade ederek şöyle açıklar:

Gerçekliğin tamamı bana kendisini, azar azar açar. Görme'siz ben, birdenbire, gerçekliği kavrama ve kendimi uzayda konumlandırma ihtimalinin kendisinden mahrum kalırım. Görme'm, bana göre bir evren inşa eder. Bakma, bana, çevremi saran dünya ile ilgili bilgi sağlar. Görme beni, dünyanın merkezi haline getirir; çünkü beni, kendisinden yola çıkarak her şeyi gördüğüm bir noktaya yerleştirir ve nesneleri kendi konumuma göre görmemem yol açar (Ellul, 1998, s. 22).

Böylece görme yoluyla evren, bireyin kendi evrenine dönüştürülmüş olmaktadır. Birey, görmenin sunduğu bilgi ile evrenin bilinmezlerine sahip olarak kendisini merkeze yerleştirmektedir; gerçeklik, görmeden arda kalan imgeleri birbirine bağlayarak, bütünü kavranmasını sağlamaktadır (Dolgun, 2008, s. 32). Bu tahlilde Duerr'e dönerek kimi kabilelerin gündelik yaşamlarında çıplak olmalarına rağmen cinsel bölgelere bakma eylemini yasaklamaları anlam kazanmaktadır.

Budunbilimciler⁹, Kwoma kabilesini kadınlarının fotoğraflarını çekmek istediklerinde güçlüklerle karşılaşmış ve kadınlar fotoğraflarının çekilmesine izin vermemişlerdir. Öyle ki çıplak dolaşan genç kız veya kadınların mahrem bölgelerine bakarken yakalanan erkek çocuklar dahi azarlanarak dayak ile cezalandırılmaktadır. Yetişkin bir erkek, genç bir kızın veya kadının cinsel organına bakarsa, bu, yaklaşma iması olarak görülerek kızın akrabaları tarafından tehdit olarak kabul edilmektedir. Daha da ötesi, bir erkeğin kadının cinsel organı bir tarafa vücuduna karşı baştan aşağı süzen türden bir bakışı bile cezalandırılmaktadır. Bu nedenle Kwoma' lar da erkekler, özellikle etrafında kadınlar olduğu vakit bakışlarını yere doğru yöneltir ve başlarını eğmektedirler (Duerr, 1999, s. 119-120). Bu tavır ile alakalı ortaya çıkan beden formu, Massacio'nun Adem'ini işaret etmekte ve onun yüzünü saklama mimiklerine eş sayılabilmektedir. Bunun yanı sıra görmeyi iktidar gözü ile ilişkilendiren Bentham, "her şeyi bilme yönündeki iddiası, toplumsal etkileşimin tüm alanlarını tek bir gözetim arenası içine yığmış ve görünmeyen bir 'göz' ün daima üzerlerinde olduğu kişileri nesnelleştirmiştir (Lyon, 1997, s. 303)". Yani özne olan birey, nesnelleştirilmektedir. Bununla ilintili olarak Kwoma kadınları,

(...) fotoğrafçının ruhlarını çalacağı yada fotoğrafların büyüyle manipüle edilebileceği kaygılar yüzünden değil, fotoğrafın vulvalarını 'yakaladığı' ve böylece herhangi bir erkeğin sonradan 'kendi şeyini' istediği gibi ... seyredebileceğini bildiklerinden fotoğraflarının çekilmesine izin vermemişlerdir (Duerr, 1999, s. 120).

⁹ İnsanların ırklara ayrılışını, bunların nereden çıktığını, oluşumunu, yeryüzüne yayılışını, aralarındaki bağlantıları ve onların niteliklerini inceleyip karşılaştıran, sınıflayan bilim, etnoloji. Bkz. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Etnoloji>

Tarihin farklı dönemlerinde, masum ve saflık ile alakalı, düşüşten önceki rahmet varlığını, çıplak dolaşarak kanıtlamak isteyen insanlar olmuştur. Yirminci yüzyılın başlarında Almanya’da çıkıp (nudizm), Avrupa’nın geri kalanına yayılan yeni bir toplumsal ideal olarak insan *doğasıyla* uyumlu çıplaklığı vaaz eden birçok hareket, pornografinin ve fuhuşun müstehcen çıplaklığı karşısına, cennete var olan, Adem ile Havva’ya rahmet (ışıktan giysi) olarak sunulan çıplaklığın konmasıyla ilintili olarak doğmuştur (Agamben, 2017, s. 83). Bu nedenle ilk günah öncesine dönmek ve yeryüzü cennetini yaratmak isteyen akımlar oluşmuştur.

“İnsanlar doğru dürüst eğitilmiş olsalardı, hiç kimse insan vücudunun çıplak herhangi bir uzvundan cinsel olarak uyarılmazdı¹⁰ (Akt. Duerr, 1999, s. 132)”. Çıplaklığın, şehvet ürünü olmadığını ileri süren bu sav, sonrasında nüdistlerin temel görüşü olmuştur (Bkz. Görsel 1.19). Ligue Vivre’de insanın ilk *doğasını* işaret ederek, “aslında çıplaklık cinsellikten yoksundur, çıplaklık ruhu merak ve düş gücünün ürünü olan tüm erotik düşüncelerinden kurtarır” der (Akt. Duerr, 1999, s. 132). Fakat Ungewitter, “insan çıplak bir toplulukta giysili insanlar arasında olduğundan daha edepli davranmalıdır; ...bakışlarına çok dikkat etmelidir” diyerek, nüdistlerin cinsel dürtülerine hakim olması noktasında yoğun bir çaba harcadıklarını ifade etmektedir (Akt. Duerr, 1999, s. 134).

1923’te Alman bir nüdist “saf ve iffetli çıplaklığın kaba cinsel dürtüleri öldürebileceğini” söylemiştir; öyle ki bazı nüdistler ileri ölçüde bir anti-erotik görüşe sahiptirler (Akt. Duerr, 1999, s. 132). Örneğin cinsel birleşmenin aşk ve hazdan ziyade sadece üremeye hizmet etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Böylece çıplaklığı, gözün erotizme karşı terbiyesi ile tamamıyla duyarsız bir hale getirmeyi amaçlamışlardır. Hatta 1920’ler de çıplak sözcüğünden dahi rahatsız olarak, belki de ilk *doğaya* işaret ettiğinden dolayı iffet ışın giysisi, doğal giysi, yalın beden ya da Tanrı giysisi gibi ifadelerin kullanılması nüdistler tarafından kabul görmüştür (Duerr, 1999, s. 329).

Bugün dahi birçok Amerikan nüdistleri bakışlarını karşısındakinin mahrem bölgelerine yöneltilmemek için göz temasını kaçırmazlar ya da göğe bakarak bakışlarını aşağılara düşürmezler (Duerr, 1999, s. 134). Bakışı, kendisine, bedenin çekici bölgelerine yöneltebilecek hareketlerde hoş karşılanmamaktadır. Göğüslerin ve penisin hoplayıp zıplayarak dikkat çekmemesi için spor faaliyetlerinin mümkün olduğunca az tutulması

¹⁰ Washington Woman’s Club tarafından çıkarılan Alpha dergisinde 1878’de yayınlayan bir yazıda geçmektedir.

yerlilerde de benzer bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. “Bir kadının kalçalarını sallayarak ya da göğüslerini hoplatarak yürümesi, cinsel birleşmeye davet olarak” algılanmaktadır (Duerr, 1999, s. 135). Öte yandan cinsel organlar asla bir örtü nesnesiyle örtünmemelidir, çünkü o zaman çıplaklık erotizmin nesnesi olarak görülmektedir (Duerr, 1999, s. 134).

Çıplaklık halinde görme eyleminden sakınılması, mahremiyeti ve bu nedenle özel alanı açığa çıkarmaktadır. Norbert Elias, gündelik yaşamın özel alana ve kamusal alana ayrılmasının, çıplaklığın ancak yeniçağın ilk çeyreğinde ayıp olarak algılanmasıyla başladığı ve toplumsal yaşamın özel alana taşınmasının, uygarlaşma sürecinin, geç kaldığı bir oluşum olduğunu iddia etmektedir. Richard Sennett ise, insanların birbirleriyle olan yakınlığının ve aile içerisinde özel yaşam alanının önemli bir değer kazanmasının ancak kapitalizmin ve laikliğin etkisiyle on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan kökten bir değişimin ürünü olduğunu ileri sürmektedir (Duerr, 1999, s. 146-147).



Görsel 1.19. Diane Arbus, *Emekli Adam ve Karısı Bir Sabah Evde Çıplaklar Kampı* nda NJ, 1963, Jelatin gümüş baskı, 39,9 cm x 37,9 cm, Özel Koleksiyon (<http-23>)

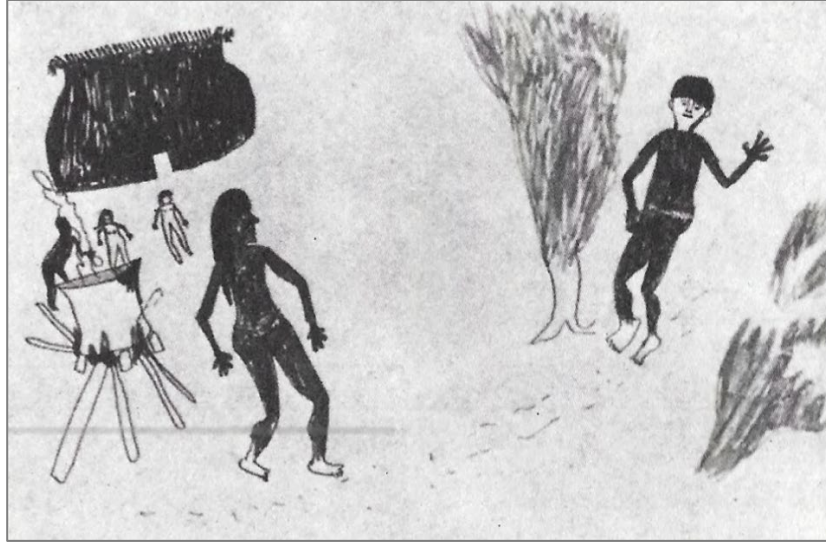
Jürgen Habermas, kamu ve özel alan ayrımında kamuyu devlete ilişkilendirerek, özel alanı devlet bünyesinin dışında tutmaktadır; “Devlet memurları kamusal şahıslardır; yaptıkları işler kamusaldır ve devlet bina ve kurumları da kamusal olarak adlandırılır. Diğer yanda özel şahıslar ... özel işler ve özel alanlar vardır (Habermas, 2010, s. 70)”.

Yani özel alan: kişisel olandır; kamunun birlikteliğinin ve ona hizmet eden yapının haricinde ve dışında durulan yerdir. Yani sıra kamusal ve özel alan arasında bir çatışma doğmaktadır. Çünkü “özel alan ile kamusal alanın kaynakları, ölçütleri ve amacı farklı, ayrı ve birbirinden uzlaşmaz durumdadır. Bunları birbiri ile uyumlu hale getirmeye çalışmak ... birinin diğerini yutması ile sonuçlanan” bir gerçekliği ortaya çıkarmaktadır (Özkan, 2017, s. 60). Örneğin, Odalara ayrılmayan ya da bölme duvarları bulunmayan büyük evlerde hep birlikte yaşayan Mehinaku yerlileri için mahremiyet, çok değerli ve az bulunan bir şeydir (Bkz. Görsel 1.20). Şüphesiz böyle bir evde özel alan yaratmak olanaksız hale gelebilmektedir. Bu büyük ve ortak kullanılan evler aile içerisindeki kaynana ve kayınbaba, torun yada evlilikle aile içerisine katılmış kişilerin yaşadıkları bölgelerde bulunmamaktadır. Bu durum ile bazı aile bireylerinin büyük evlerde yalnızca kendi alanlarında hareket edebildikleri sonucuna ulaşılmaktadır (Duerr, 1999, s. 147-149).



Görsel 1.20. *Büyük ev Önünde Mehinaku Kadınları (Duerr, 1999)*

Büyük evde yaşayan hane halkından biri diğerinin alanına atlamasa da mekan, gözlere ve kulaklara açık vaziyettedir. Dolayısıyla ev içerisinde mahremiyet bulunmamaktadır. Bu nedenle Mehinaku toplumu için bireylerinin bilmemesi gereken her şeyin yaşandığı köyün dışında bulunan gizli patika, kuytu, yıkanma alanları ve kayalıklardan oluşan ikinci bir köy bulunmaktadır (Bkz. Görsel 1.21).



Görsel 1.21. *Mehinaku çizimi, Mehinaku Erkeği ve Kadını Evlilik Dışı Cinsel Birleşme İçin Buluşuyorlar (Duerr, 1999)*

Burası bazı evli çiftlerin mahremiyetlerini doyasıya yaşadıkları ya da evlilik dışı ilişkilerin yaşandığı özel alana dönüşen kamusal bir kırsal bölgedir; köydeki özel alan eksikliğinden ve kamusal alan baskısından ya da kamusalığa dayanamayan kimi çiftler burada aylarca yaşamaktadır. Bu durumun yanı sıra evin içerisinde özel alana duyulan ihtiyaç, beraberinde hane halkının özel alanını, evin içini dışarıya yani kamuya karşı mahrem kılma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Bu özel ve kamusal alanın herhangi bir türden beraberliği yada birbirine karışması uzlaşmazlığı ortaya çıkarmakta ve utanca neden olmaktadır (Duerr, 1999, s. 149-150).

Antik Yunan'daki *oikos* ve *polis* arasındaki yani ev ya da aile ocağı ile kamusal alan ayrımından yola çıkan Hannah Arendt, *polis* yaşamını kamusal alanın kavramsallaşmasında odak noktaya koyarak, özel alanı siyasi etkinliklerin dışındaki etkinliklerin alanı olarak kabul etmektedir (Arendt, 1994:48). “Kamusal alanda herkes yurttaştır, yani eşittir. Böylelikle, kamusal olanı politik alan ve yaşam alanından ayıran olgu katılımdır (Bahçeci, 2018, s. 115)”. Arendt, kamusal alanı ‘alenileşme mekanı’ ve ‘ortaklaşa sahip olunan dünya’ ifadeleriyle iki anlamda kullanmaktadır (Arendt, 1994, s. 78). Kamusal alan, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulur ve siyasi etkinliklerin gerçekleştiği yer olarak görülmektedir. Kamusal alanı Arendt, bu alanı oluşturan pratiklerin karşılıklı etkileşim bağı doğrultusunda ele alarak, siyasi alan ile eşitlemektedir (Arendt, 1994, s. 241). Bu bağlamda Özkan, Arendt’in kamusal alana bakışını “bireylerin eylem ve konuşma aracılığıyla etkileşime girdiği, kendi kimliklerini dışa vurduğu, siyasi

faaliyetlerin yürütüldüğü bir alana karşılık geldiğini” vurgulamaktadır (Özkan, 2017, s. 60).

Habermas’ta Arendt ile benzer biçimde kamusal alanı, insanların birbirleriyle karşılaşma alanı olarak görmektedir. Habermas için kamusal alan, herkese açık olma özelliğini başat konumda tutmalıdır; bireylerin katılımı ve etkileşimi kamusal alanı somutlaştırmaktadır. Kamusal alan, tüm vatandaşlara açık, vatandaşların birbirleriyle türlü iletişimi sayesinde oluşmaktadır. Kamusal alan içerisinde bireyler özel alanlarındaki gibi davranmamaktadır. Ancak devletin anayasal düzeninin yasal yaptırımlarına uygun olarak birbirlerine katılım sağlayabilmektedirler. Böylelikle kamusal alan, bireyin özel yaşam alanında bireysel olarak gerçekleştirdiği davranış ve fikirlerini kamusal alanda diğer vatandaşlarla etkileşim ve paylaşımında yani katılımı ortaya çıkarmaktadır (Habermas, 1995, s. 62)

Sennet ise kamusal alanı, maddi bir alan olarak kent ile gövdeleştirecek meydan, cadde gibi alanlar üzerine kurgulamıştır. Bu alanlarda yaşanan kamusal alan ise kentin ruhunu biçimlendirmektedir. Kamusal alanlar, sosyal olarak kenti dönüştürdüğü gibi fiziki olarak da kenti biçimlendirmektedir. Bu nedenle yurttaşlık hislerinin ve anılarının var olduğu alanlar olarak, kamusal alanlar, kentin kalbini oluşturmaktadır. Böylelikle kamusal alan kavramı fiziki bir kent mekanından ziyade sosyolojik bir anlam kazanmaktadır; her kent kamusal bir oluşumu temsil etmektedir (Kedik, 2011, s. 232).

“Kent var olabilmesi için; yaşam kalitesi, sosyalleşme, hareket etme, kolektif, kültürel, politik ve sosyal yaşam gibi unsurların varlığı gereklidir. Kamusal alanlar kentlerdeki hareketlilik, kullanım (festival, konser, spor, ticari kullanım vb.), sosyalleşme ve kimlik alanlarıdır (Gökgür, 2008, s. 16)”. Bu çerçevede kamusal alanı, özel alanın dışındaki tüm alanlar olmasından ziyade toplumun her bireyinin eşit bir şekilde özgürce faydalanıp diğer bireylerle sosyalleşebileceği; iletişim kurabileceği, eylem ve söylemlerle katılım sağlayabileceği ve tüm ortak yaşam alanlarından özgürce faydalanabileceği, kamusal alanı oluşturan mekanlar olarak algılamak mümkün olmaktadır (Kedik, 2011, s. 23). Kent mekanlarının kamusal kimliklerine bakışı yöneltten yaklaşımların çoğu, kamusal alanın temeli on sekizinci yüzyıldaki Avrupa kentlerinin kuruluşuna dayandırılmaktadır. Kamusal alan, kent alanlarında oluşturan kulüp, kitapevi, kafe ve salonlar gibi mekanlar oluşturur; bireylerin bir araya gelerek, toplumun sınıfsal ayrımından bağımsız ve giderek modern kent yaşamının ortak noktası haline gelen, katılım ve üretim yapılan bu yerler, kentin gündelik yaşamında çoklu işlevler görerek,

kentin, kamusalının inşasında önemli rol üstlenmiştir (Aytaç, 2007, s. 208). Sennet bu süreci şöyle ifade etmektedir:

(...) Kamusal ve özel arasında çizilen çizgi, öz olarak örneğini kozmopolit, kamusal davranışta bulan medeni talepleri; örneğini ailede bulan doğanın talepleri karşısında dengeleyen bir çizgiydi. Onlara göre bu talepler birbirleriyle çelişiyor, onlar da bütünlüklü bir bakış açısıyla birbirinden yana seçim yapmayı reddedip her ikisini de dengede tutuyorlardır. Yabancılar karşı duygusal anlamda tatmin edici bir tutum sergilerken aradaki mesafeyi de korumak, 18. Yüzyıl ortalarında insan denen hayvanı toplumsal bir varlığa dönüştürmenin amacı olarak görülüyordu. Buna karşılık aile ve derin dostluklar kurma yetenekleri insani yaratımlar olmaktan çok doğal potansiyeller olarak görülüyordu. İnsan kendini kamusal alanda oluştururken, özel alanda, öncelikle aile yaşantısı içinde *doğasını* gerçekleştiriyordu (Sennet, 2010, s. 33).

Modernizm’le birlikte, özünde mimari özelliğe sahip olan kamusal alanın tanımı da ekseninden kaymıştır. Sosyal alanda öteki kavramı, iletişim ve katılımı krizler meydana çıkmıştır; ilişkileri parçalanmaya ve kopmaya dönüştüren yeni bir tür sosyal gerçeklik ortaya çıkmıştır. Modernizm ile birlikte beliren meta kavramıyla her şeyin alınıp satıla bilinirliğinin kolaylaşması kamusal alan üzerinde ki etkisini göstererek tüketime bağlı gelişen gösteri kültürü, kamusal alanı, kozmopolit ortamda sözel iletişim yerine bedensel varoluşların, farklı türden düşünce ve kültürden insanların istedikleri gibi davranabilecekleri bireysel alanlara dönüştürmüştür. Böylelikle metropol toplumu kalabalıklaştıkça insani ilişkilerin, bireyler arası katılımların azalmasını ortaya çıkarmıştır (Özden, 2006, s. 7).

“19. Yüzyıl ortalarından itibaren işlevsel şehircilikle birlikte geleneksel kamusal alan yerini, hareketten türemiş bir kamusal alana bırakmış ve kamusal alanın işlevi ulaşımına bağlı olarak yalnızca hareket etme işlevine indirgenmiştir (Gökgür, 2008, s. 13)”. “Böylece kamusal alan 19. yüzyıldan itibaren gerçek anlamını giderek yitirirken kent plancıları da toplumsal bir hedef olarak önlerine, ‘karşılıksız dayanışma’ ve ‘dolaysız ilişkiler’ in yaşanabileceği topluluk mekanları inşa etmeyi koymaya başlamıştır (Bahçeci, 2018, s. 121)”. Bu noktada kamusal alanda başat konumda duran toplumsallık sarsılmış; birlikte yaşamının sınırları belirlenmiş görülmektedir. Kamusal alanların bu şekilde biçimlenmesini, “(...) özel alanın kamusal alana dayatıldığı başkalarınca kişiliğin okunmasına karşı tek savunmanın duygulardan feragat etmek olduğu ve mahremleşme yolundaki toplumda, kişinin kamu içindeki davranışının köklü bir biçimde değişmesi” desteklemiştir (Akt. Bahçeci, 2018, s. 123). Böylelikle, kişi, kamu içerisine dahil olmanın

tek yolunu, kamusal alanda sessiz kalmak olduğu kararına vardığı bir gerçeklik ortaya çıkmaktadır (Sennet, 2010, s. 46).

Kamusal alanda katılım ve dayanışmanın zayıflaması, insani ilişkileri de deforme ederek bireyi yalnız kalma hakkının arkasına sığınmasına neden olmaktadır. Kamusal alanda kaybedilen hoşgörü yerini hoşgörüsüz insan görünümüne bırakmış ve insani ilişkilerin yerini diyalog ve girişkenliğin yer almadığı, zevk ve tercihlerini gizleyen mahrem bir topluma bırakmaktadır. Kamusal davranış iletişimsiz gözleme, toplum içinde pasif katılıma ve bir tür röntgencilik eylemine dönüşmektedir (Bahçeci, 2018, s. 124). Bu noktada, web sitesi üzerinden form doldurarak bir enstalasyona gönüllü olarak katılım sağlayan yüzlerce insanı, sokaklar, parklar, kent meydanları, anıtsal kent yapıları önleri gibi kamusal alanlarda çıplak şekilde bir araya getiren performans sanatçısı Spencer Tunick'in (1967, New York) işlerine doğru yönelmek yerinde olacaktır.

Tunick, 1992'de kamusal alanlarda çıplak insanları belgelemeye başlamış ve ilk dönemlerinde New York' ta ki küçük grupları organize ettiği performansları ile Kaprow ve altmışların diğer interaktif sanat performanslarına benzeyen yerleştirmeler gibi çok hızlı bir şekilde yapmıştır. Çıplaklık ve kamusal alanın birleşimi genellikle yasak olduğundan ve anormal bir uygulama olarak görüldüğünden, otoriteyle yüzleşmekten kaçınmak için bu performanslar “genellikle sabah erken gerilla baskınları gibi gerçekleştirilmiştir (Akt. Moreno, 2009, s. 1)”. Tunick, 1997' de Times Meydanı'ndaki bir yerleştirmede yüz elli kişiyi bir araya toplamasıyla dikkatleri üzerine çekmeye başarmıştır.

Tunick'in çalışmaları, kamusal alanda çıplaklık ve sanat mecrasının yan yana gelmesiyle tartışmalara yol açsa da giderek müze mekanlarının talebiyle performansları müze mekanlarına dahil edilmiştir (Bkz. Görsel 1.22). Tunick'in çalışmaları, kamusal alanda çıplak bedenlerin kentin gövdelerini oluşturan mimari yapılara modellenen, çarpıcı, dikkat çekici, dönüştürücü ve sansasyonel deneyime atıfta bulunan binlerce çıplak gönüllünün katılımıyla oluşmaktadır (Young, 2005, s. 4). Tunick'in çalışmaları beden sanatı, performans, mekana özgü heykel, geçici yerleştirmeler, kentsel müdahale ve hatta politik aktivizm gibi kavramları aynı anda bünyesinde barındırdığı için, çıplak bireylerin bulunduğu performansları tanımlamak zordur. Ancak Tunick, çalışmalarını sıklıkla “mekana özgü geçici yerleştirmeler” diye tanımlayarak, et mimarisi yaratmaya çalıştığını ifade etmektedir (Moreno, 2009, s. 2).

Gilman ise, Tunick'in sanatsal projelerinin mahrem ve kamusal alanı iç içe getirdiğini iddia etmektedir, bu nedenle daha önce ele alınan özel ve kamusal alanın birbirini yutma refleksi ve uzlaşmazlığı, bu çıplak performansların birçok ülkede tartışmalara yol açmasına neden olduğu söylenebilir (Moreno, 2009, s. 2). Yine de yüzlerce hatta kimi projelerde binlerce gönüllü çıplak beden yerleştirmelere katılmakta ve birbirlerine bir şekilde temas halinde olmalarına rağmen iletişimin olmadığı ve bu anlamda yabancılığın ve sessizliğin yer aldığı görüntüler, eleştirmenlere göre erotizmden çok daha etkileyici biçimde dikkat çekmektedir.



Görsel 1.22. *Spencer Tunick, Mexico City 7 (Zocalo, MUCA/UNAM), 2007, Pigment baskı , 95,25 cm x 76,2 cm, Özel Koleksiyon (<http-24>)*

Tunick verdiği bir söyleşide: “Ben yüzlerce çıplak insanı çekerken canlı heykellerle şekil veriyorum. Kimse, kimseye dokunmuyor, cinsel hiçbir şey yok... Benim için poz vermek egonuzun elden gitmesi demektir” ifadeleriyle bireyler arası iletişimsizliği vurgulamaktadır (Akt. Tatar, 2020, s. 64). Vine’a göre ise, insan vücudunun

yumuşaklığının, kentsel mekanın pürüzsüzlüğüyle iç içeliği şiirsel bir birleşim ortaya koymaktadır (Moreno, 2009, s. 2). Bu nedenle 2001'den itibaren çıplak bedenlerin kent ile birleşiminin yarattığı estetiğe ve sansasyonuna dikkat çeken müze ve sanat kurumları Tunick'i alanlarına almaya başlamasıyla yerleştirmeler, sokaklardan müze alanına kaymıştır (Bkz. Görsel 1.23). Tunick'in yerleştirmeleri genellikle müzelerin cephe önlerinde gerçekleştirilerek ve dahası müze içlerine yerleştirilecek şekilde düzenlenmeye başlanmıştır. Böylece yapılan müdahale, mahremiyetin malzemesi çıplaklığı, kurumun fiziksel ve kavramsal alanıyla yan yana getirmeyi amaçlamaktadır.

Pek çok eleştirmen Tunick'in yerleştirmelerini ve fotoğraflarını sanatsal ve sosyolojik bir perspektiften yorumlamaya çalışmış olsa da sokaklardan müze alanlarına geçişin yarattığı etkileri göz ardı etmektedir. Oysa ki Tunick'in toplu çıplaklarının oluşturduğu yerleştirmelere katılan halktan katılımcıların deneyimleri müze alanını dönüştürmektedir. Bu bağlamda eleştirmenler tarafından Tunick ve müze kurumları arasındaki ittifakın hem müzenin kamusal alan olarak algılanmasına hem de müze estetiğinin yerleştirmeler sonucunda dönüştüğüne yönelik eleştiriler ileri sürülmüştür (Moreno, 2009, s. 3).



Görsel 1.23. *Spencer Tunick, Arrow to Washington, NYC, 1995, Jelatin gümüş baskı, 121,92 cm x 152,4 cm, Özel Koleksiyon (<http-25>)*

Buna göre, bu yerleştirmeler, yerleştirmenin bir parçası olarak müze mimarisini de içeren formda müze cephesini içerecek biçimde düzenlenmektedir. Ayrıca bu kamusal mekan kurulumu gerçekleştirildikten sonra, müze içerisinde daha küçük ve müze mekanına özel yerleştirmeler; bir zamanlar kamusal alanlarda yasadışı ifade olarak görülen kamusal alanda çıplaklık böylece sanatsal üretimin yetkili bir yönü haline gelmesi, müzelerin kanatları altında doğrulanmaktadır (Bkz. Görsel 1.24).



Görsel 1.24. *Spencer Tunick, Dusseldorf 4 (Museum Kunst Palast), 2006, Pigment baskı , 76,2 cm x 95,25 cm, Özel Koleksiyon (<http-26>)*

Tunick'in özel alanın dinamiği olan mahremiyet ile kamusal alanı meydanlarda yan yana koymasından daha da sıkça müze alanı içerisinde yer alması gerçeği, bu türden devasa çıplak yerleştirmeler müze kavramına nasıl müdahale etmiştir?, beraberinde müze alanı Tunick'in sanat eserini mi dönüştürür?, ve yanı sıra yoksa bu yerleştirmeler müze alanına mı dönüşmüştür? sorularını gündeme getirmektedir (Moreno, 2009, s. 5). Hilde Hein, müzeyi "hem kamusal hem de özel bir kurum" olarak tanımlamaktadır (Hein, 2006, s. 23). Yanı sıra, "bir müzeyi ziyaret eden kimse, her biri benzersiz bir şekilde özel bir deneyim yaşayan ve tanımadıkları kişilerle birlikte bir kamusal alana girer" (Hein, 2006, s. 23). Hein'in bakışı, Tunick'in sanat eserleri müze bağlamında uygulandığı vakit yerleştirme anı için kamusal ve özel alanlar, bireysel ya da toplu olarak katılımcının deneyimiyle birleştirilmektedir.

Tunick'in yerleştirmeleri, sanat mecrasının alanı müze ile gündelik yaşam arasındaki sınırı birleştirip yok etmesi gibi, katılım gücünü yitirmiş toplumun sessizliğini de bu türden performanslarla sunduğu katılım ile yıkmaktadır. Kamusal alanından kopuk bireysel tercihlerin ve yönelimlerin, farklı ırk ve bedenlerin rol aldığı yerleştirmeler mekanları yaşayan kamusal alanlara dönüştürmektedir. Özel alana mahkûm kalmış, diğerkleri ile ilişkilere kapanmış bu dönüşüm, çıplaklığın, kamusal alana taşınmasıyla elde ettiği özerkliğini açığa vurmaktadır. Böylelikle çıplaklık, sanatın seyirlik nesnesinden ziyade sanatın bir eleştiri aracına dönüşmesine etki etmiştir.

Resim sanatında çıplak ve nü kavramlarını ayırırken Berger, ayna nesnesi üzerinden yaptığı girizgahla çıplaklığın seyirlik bir şey olarak görülme meselesini kadın çıplaklığı üzerinden ifade etmiştir: “Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme *Kendine Hayranlık* deniyordu (Berger, 1995, s. 53)”. Sonraki alt bölümde kavramsal olarak çıplak ve nü ayırımına dair söylemler araştırmaya dahil edilmiştir.

1.3. Çıplak-Nü

Kenneth Clark, çıplak (soyunuk, naked) ve nü (resimde çıplak, nude) üzerine yaptığı araştırmasında, bu iki kavram arasındaki sınırlarını belirlemek üzere birtakım ilkeler önermektedir: kıyafetsiz olma halinin bu iki kategoriden ilki olan çıplaklığı ifade ederken nüyü bir sanatsal sunum ve temsil kategorisine dahil etmek gerektiğini savunur (Leppert, 2020:19). Berger ise buna bir ölçüde itirazda bulunmaktadır. Berger' e göre nüyü görme biçimi yalnızca resimle olmayacağı gibi sanat biçimi açısından da bakmak yeterli gelmemektedir. Yani nünün fotoğrafları, pozları gibi hareketleri de yer almaktadır ve önemli olanın bunları bir sanat geleneğinin töreleştirilmesiyle ilgili olmasıdır. Çıplak olmak insanın kendisi olmakken, nü, seyredilen ve başkalarına çıplak olarak görülmektir. Bu nedenle çıplak özneyken, nü, insanın nesne olarak görülmesi ve nesne olarak kullanılması demektir; “nü'lük seyredilmek üzere ortaya konmuştur” (Berger, 1995, s. 56-57). Ancak Clark, nünün fonksiyonuna, kullanımına dair herhangi bir özel araştırmaya gitmemiş yanı sıra kimin izlediği sorusunu ele almayarak, izleyicilik eylemini göz ardı etmiştir (Leppert, 2020, s. 19-20)

Clark'a göre çıplaklık, çoğu insana kıyafetsizken hissettiği, “bir tür utanç uyandırdığını” ima ederken, nü, estetiğın temsili olarak işlevini gören belirleyici bir unsurdur (Akt. Leppert, 2009, s.19). Clark'ın estetik açıdan ortaya koymuş olduğu bu

iddiaya bağılılığı kitap isminin alt başlığında görülmektedir: *İdeal Biçim Alanında Bir Çalışma*. “Nü, aydın gelenekte hiçbir rahatsız edicilik taşımaz. Çıplaklığın zihninizde uyandırdığı *imge*, dertop olmuş savunmasız bir beden *imgesi*, rahat, kendinden emin ve hoşnut bir beden *imgesidir*: Yeniden biçimlendirilen bedendir bu (Akt. Leppert, 2009, s. 284)”. Clark, *Nü, İdeal Biçim Alanında Bir Çalışma* isimli araştırmasında bu ayrımı şu şekilde tanımlar:

İnsan figürüne uygulandığı şekliyle *çıplak* ve *nü* birbiriyle kısmen aynıdır ama bir şekliyle farklı çağrışımları vardır. Çıplak, savunmasızlık ve normal kıyafetin olmayışı çağrışımını yapmaya yatkındır; nü ise olumlu veya estetik anlamda, özellikle de sanatsal bağlamlarda anlaşılan bir çıplaklık için kullanılmaya yatkındır (Akt. Leppert, 2020, s.19).

Eckhart bir anlatısında, *imge* ile çıplaklık arasındaki bağı, *imgeyi*, çıplak öz ile özleştirerek, bilginin saf ve hakiki mecrasına dönüştürecek tarzda ele almaktadır: “İmge, metafiziğin kabul ettiği gibi, çıplak özü kendi bütünlüğünde aktaran basit ve biçimsel bir yayılımdır ... Kendinde ve kendiliğinden şişip titremeye başlayan bir şey olarak kavranabilen bir hayattır; ne var ki dışarıya yayılımıyla birlikte düşünülmez (Akt. Agamben, 2017, s. 101)”. Agamben, Eckhart’ın sözleri üzerine “İmge, çıplak varlığı ifade ettiğine göre zihindeki nesne ile gerçek şey arasında mükemmel bir ortamdır ... İnsan vücudunun çıplaklığı onun *imgesidir* – yani onu bilinir kılan ...” diye ifade etmektedir (Agamben, 2017, s. 101). *İmgelerin* insan zihnine uyguladığı etkinin sebebi de bu olmalıdır. David Summers için *imgeler*,

(...) içinde bulunduğumuz anın dönüşümünü içerir. İmgelerin azaltılamaz ve tercüme edilemez önemi, bu durumda nihayetinde dünyanın bizim için her daim erişilebilir olmasıyla çok ender arzuladığımız şekilde erişilebilir olması arasındaki kaçınılmaz çelişkide yatar. Olmayana duyulan arzu şimdiyi sürekli olarak dönüştürür (Akt. Leppert, 2020, s. 30).

Raphaelle Peale’nin *Denizden Yükselen Venüs -Bir Aldatmaca* isimli tablosu da bu bağlamla ilişkilidir; bu resim, asılı kumaş parçasının kenarlarından gözüken kollarına, saçlarına ve ayağına bakıldığında yüzü izleyiciye dönük bir kadın nü resmi gibi görülmektedir (Bkz. Görsel 1.25). Tabloya hakim durumdaki kumaş parçası izleyicinin görmek istediği nüyü kapadığından, aslında resim, izleyicisi için varsayımsal olarak açıktır. Bununla birlikte kumaş, nünün kendisinden ziyade izleyiciyi heyecanlandıran nüyü saklayan nesne konumundadır. İzleyicinin görmeyi arzuladığı bir görüntüyü örterek seyirciyi deli eden bu perde görevindeki kumaş, *imgede* mevcut olanın dönüşümünü sağlamaktadır. Böylece perdenin aslında tatmin edilemeyecek bir arzuyu beslemekte olduğu söylenebilir. Kumaş, imgenin bir aldatmaca olduğunu anlayan izleyiciyle inceden

inceye de olsa, izleyicinin görmesine izin vermediği kadına bakan ressamın ayrıcalıklı seyrini hatırlatarak, alay etmektedir. Peale, kumaşı nüye göre daha gerçekçi tarzda boyamıştır. “Kadın olduğu haliyle boy gösterir” (Leppert, 2009, s. 55).



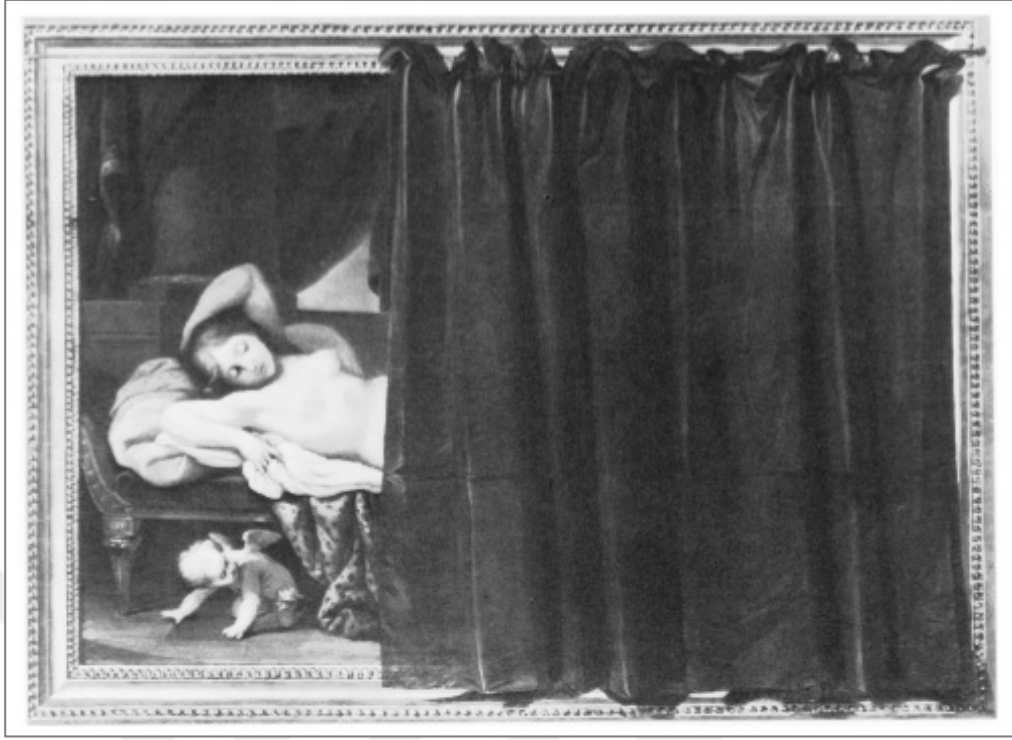
Görsel 1.25. *Raphaëlle Peale, Denizden Yükselen Venüs -Bir Aldatmaca, yaklaşık 1822, Tuval üzerine yağlı boya, 73,98 cm x 61,28, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas ([http-27](http://27))*

Resim, izleyeni kandırmaya, gerçek bir resmi gizleyen bir resim olarak gösterilmeye çalışmakta gibidir; resim kendisini, olmayan bir resim -örtün giysi- olarak görmek yönünde izleyeni aldatmaya çalışmaktadır (Leppert, 2020, s. 30-32). Belki de Peale, tüm izleyicileri tatmin edecek kadar ikna edici bir nü resmi boyamanın imkansızlığına alaycı bir şekilde dikkat çekmek istemiştir (Lessing, 2009, s. 247). Roger B. Stein’ e göre bu resim, Peale’nin babası Charles Willson Peale’nin Müzesindeki Sanatçı eserinden sonra, onun üzerine imalı boyanmış “iğneleyici ve nükteli örtük bir parodidir (Leppert, 2009, s. 55)” (Bkz. Görsel 1.26).



Görsel 1.26. *Charles Willson Peale, Müzesindeki sanatçı*, 1822, Tuval üzerine yağlı boya, 263,5 cm x 202,9 cm, Joseph Harrison Koleksiyonu (<http-28>)

Lauren K. Lessing’ e göre de *Denizden Yükselen Venüs -Bir Aldatmaca*, Raphaëlle’nin babasıyla olan sorunlu ilişkisi ile alakalı görülmektedir. Çünkü Charles Willson Peale, en büyük oğluna karşı hayal kırıklığını aile üyelerine yazdığı mektuplarda dile getirmiştir; hareketsiz nesneleri boyamasından şikayet ederek, portre çizmeyi bırakıp natürmortları tercih etmesinin profesyonel sanatçı statüsünü düşürdüğünü yazmaktadır (Lessing, 2009, s. 248). Böylelikle Raphaëlle’nin resmi, tartışmalı bir ilişkisinin olduğu babasına yönelik -örtülü bir- bir baskı olarak ta görülebilir. Çünkü Charles Willson Peale, genç yaşta kendisi de nü resmi yapmıştır, ancak yine de 1805’te mimar Benjamin Henry Latrobe’ye yazdığı mektupta şunları yazmaktadır: “Bu tür konular sanatçıların yeteneklerini göstermek için iyi olabilir, ama bence halka açık sergi için pek uygun değil -saçma olan hiçbir sanattan hoşlanmam (Lessing, 2009, s. 248)”. 1811’de Thomas Jefferson’a yazdığı mektupta ise “çıplak resimlerin gözden çıkarılmasını” emrettiği iddia edilmektedir (Lessing, 2009, s. 247). İki yıl sonra C. W. Peale, “kadınlarımızın alçakgönüllülüğünü korumak istiyorsak, bu tür resimlerin hepsini gözden uzak tutmalıyız” diye yazmıştır (Lessing, 2009, s. 248) (Bkz. Görsel 1.27).



Görsel 1.27. *Francois Ferriere, Venüs ve Aşk Tanrısı, Yaklaşık 1790, Tuval üzerine yağlı boya, 53.5 cm x 73.5 cm, Jocelyn Feilding Fine Art Ltd., Londra, İngiltere (<http-29>)*

Bu nedenle Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs -bir Aldatmaca-*'daki kendi oto sansürünün farkında olmalıdır. Çünkü resmin kendisi daha önceki kompozisyonunu örtmek için boyanmış bir tür peçe olarak görülebilmelidir (Lessing, 2009, s. 247-248). Raphaelle'nin örttüğü nünün orijinali, ondan elli yıl önce James Barry tarafından *Venus Anadyomene* ismiyle boyanmıştır (Bkz. Görsel 1.28). Barry'nin resminin kimi ayrıntıları Peale'nin kumaşının kenarlarında belirlemektedir; Venüs'ün uzun sarı saçlarını tutan yukarıya kaldırılmış kolu ile eli ve çiçeklerin arasındaki çıplak ayakları. Peale'nin resmi birkaç adet, on sekizinci yüzyıl gravürü aracılığıyla bilinmektedir (Bkz. Görsel 1.29). 1822' de Peale'nin Baltimore Müzesinde sergilenen resmini gören izleyicilerin çoğunun, Amerikalı ressam John Vanderlyn, İsveçli Adolf Ulrik Wertmüller ve Peale'nin kardeşi Rembrandt'ın Amerikan süreli yayınlarında nü resmi yapmakla suçlandığını bildikleri düşünülürse, aslında, Peale'nin, Barry'nin resmini neden örttüğü başka bir bakış açısıyla anlaşılabilir. Öyle ki, 1819'da Barry'nin venüsü de İrlanda Cork'taki bir sergide sansürlenmiştir. Yanı sıra o yıllarda 1811'den beri Pennsylvania Akademisi, çıplak heykel koleksiyonunu bir kumaş bölmenin arkasında sergilemektedir (Lessing, 2009, s. 245). Bu bağlamda Peale'nin Venüs'ü tüm bunlara karşı duyulan türlü alaylardan ibarettir demek yanlış olmamaktadır.



Görsel 1.28. *James Barry, Venus Anadyomene (Venus Rising from The Sea), 1772, Tuval üzerine yağlı boya, 75 cm x 55 cm, Ulster Museum, Birleşik Krallık ([http-30](http://30))*



Görsel 1.29. Valentine Green, *Venus Anadyoene* (James Barry'den Sonra), 1772, Mezzotint, 61,1 cm x 39 cm, Ackland Art Museum, Chapel Hill, ABD (<http-31>)

Bu bilgilerin etrafında basit bir kumaş üzerinden varılan nokta, bu örtünün, izleyicinin şaşkın bakışı arkasında türlü meselelerin konusu haline gelebilmesidir. Bu imgeden geriye kalan şey şudur: Ressam, izleyicinin asılı kumaş parçasına bakmaktan duyduğu hazzı sağlayabiliyorsa eğer ve bunun sonucunda göz aldanması izleyeni daha da karmaşık bir alana yani cinsiyete götürebiliyorsa, bu imge, nünün kendisine yönelttiği hazzı yutabilmektedir.

1981 yılında Helmut Newton, *Vouge* Kasım sayısında ve daha sonrasında *They are Coming* ismiyle ünlenecek olan, yan yana ikili bir görsel yayınlanmıştır (Bkz. Görsel 1.30).



Görsel 1.30. *Helmut Newton fotoğrafı , 1981 (Agamben, 2017)*

Derginin sol sayfasında ayaklarının haricinde tamamıyla çıplak dört kadın görülmektedir. Bu ilk fotoğrafın sağ tarafında ise, aynı hareketlerdeki modellerin giydirilmiş fotoğrafı yer almaktadır. Burada iki kanatlı basılmış fotoğrafın ikili etkisinin görünüşteki farklılığına rağmen izleyicinin bakışında imge olarak eşit konumda durmaktadır. Fotoğrafçının teolojik bir atfının olduğu bilinmemekle birlikte burada, fotoğrafların kesinlikle çıplaklık ve giysi dualitesi üzerinden bir hatırlatmayı sorunsal hale getirilebileceği düşünülmektedir. Çünkü 1983 yılında *Big Nudes* dergisinde bu sefer Newton, aynı görseli yer değiştirerek bu defa giysili kadınların sol tarafta yer aldığı; tıpkı cennette Tanrı'nın rahmet giysisiyle giydirilmesini imlercesine, giyinik bedenler, çıplak bedenlerden önce yer almaktadır. Ancak bu sıralamada dahi etki değişmemektedir, çünkü bedenlerin seyirciye dönük açık gözleri ve utançları görülmemektedir (Agamben, 2017, s. 97). Her iki fotoğrafta da modellerin izleyiciye -bakışa- karşı duyduğu ilgisizlik fotoğraflar arasında ki eşitliği ve ilişkiyi daha da arttırmaktadır. Her iki fotoğrafta da donuk ifadesizliğe bürünen yüzler, Masaccio'nun freskindeki yüzlerde yer alan acı, utanç ve kaygı hatırlandığında o yüzler olmaktan çıkmaktadır. Benzer ifadelerle Beecroft'un performanslarında yer alan yüzlerde buradakilerle ilişkili gözükmemektedir. Çünkü her iki çalışmada da giysinin teolojik olasılığı görevini üstlenen tanrısal rahmet giysisi ve düşüşten sonraki ikinci *doğanın* her ikisi de ortadan kaldırılmış gözükmemektedir. Böylece soyunmanın ortaya çıkarabileceği bir çıplaklığın kalmadığı önerilebilmektedir. Utanç duygusuyla ilişkili çıplaklık, burada başat konumundan düşmüş görülmektedir (Agamben, 2017, s. 96-98). Dolayısıyla “her imge, tarihsel, sosyal ve kültürel olarak

spesifik, birbiriyle (...) çelişkili görme biçimlerini vücuda getirir (Leppert, 2020, s. 16)". Burada "amaçlanan görüntü erkekler içindir ve bir erkek sanatçının kontrolündedir (Leppert, 2009, s. 56)".

John Berger, sanat bağlamında bakışı, cinsiyet farkı temelinde iki eylem üzerinden, bakma ve bakılmayla ilişkilendirmektedir. Erkek, bakışını dışa doğru yöneltirken, kadın bakışı daima bir içe dönüklükle kendisine doğrudur; birisi gözetler diğeri ise gözlemlenir. Birisi başkalarını izlemektedirken diğeri kendisini izlemektedir. Berger, bakıştaki bu kutupluluğa şöyle açıklık getirmektedir (Leppert, 2020, s. 20):

Erkekler eyler, kadınlar ise boy gösterir. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar ise bakılmalarını seyreder. Bu durum yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki çoğu ilişkiyi belirlemekle kalmaz, aynı zamanda kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının gözetleyici tarafı erkek, gözetlenen tarafı ise kadındır. Dolayısıyla kadın kendisini nesneleştirir; ve en başta da görsel bir nesne haline, bir görüntüye dönüştürür (Berger, 1995, s. 47).

Berger için nü, resmi yapılan çıplak kadın anlamına gelmektedir.¹¹ Berger daha da ötesinde kadının nü resminin, kadının bizzat kendisini temsil etmediğini vurgulayarak, nünün ressamının hislerine ve isteklerine duyulan boyun eğişin bir göstergesi olduğunu belirtmektedir. Böylelikle Berger'e göre çıplaklık insanın kendisi olmasıdır. Ancak nü olmak kendini bizzatı algılamak değil de başkaları tarafından izlenmek demektir (Leppert, 2009, s. 286). Çıplaklık, kendisini bedeninin sahibi olan yine kendisi olana açılmaktadır. Nü ise başkasının bakışına sergilenmektedir. Berger, kadın nülerinin genellikle ya giyinik erkek modeller içerdiğini ya da nü tabloda erkek model bulunmasa dahi, nüyü izleyen, giyinik halde duran izleyiciyi ya da eser sahibini anımsatarak cinsiyetler arasında ki güç farkının da altını çizmektedir. Kadının gözleyen ve gözetlenen kişiliklerinin, gözleyen tarafını, erkeklere nasıl görüldüğü açısından bakışıyla açıklarken, gözetlenen tarafını ise kendisi olarak başkası tarafından beğenilme duygusuyla tanımlamaktadır. Buna göre Berger, nüyü iktidar gücü etrafında politik açıdan bir bakışla değerlendirmekte olduğu söylenebilmektedir (Berger, 1995, s. 46-47). Bunu Berger açık bir şekilde şöyle ifade etmektedir:

(...) Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibi görünmelidir. Resimdeki vücutların nüleşmesi onun içindir. Ama o, tanım gereği bir yabancısıdır -giysileri üstünde olan birisidir (Berger, 1995, s. 56).

¹¹ Leppert' e göre bu durum on dokuzuncu yüzyıldan itibaren söz konusuysa öncesinde nü resimlerindeki cinsiyet dağılımı dengeli bir düzeydedir Bkz: (Leppert, 2020, s. 21).

Son kertede, Berger için nü kadınla ilintilidir; “kadın imgedir ve erkek de o imgeye gönderilen bakışın sahibidir. Kadın pasiftir çünkü faaliyet içinde değildir; erkek ise aktiftir, çünkü faaliyet içindedir (Leppert, 2020, s. 22)”.

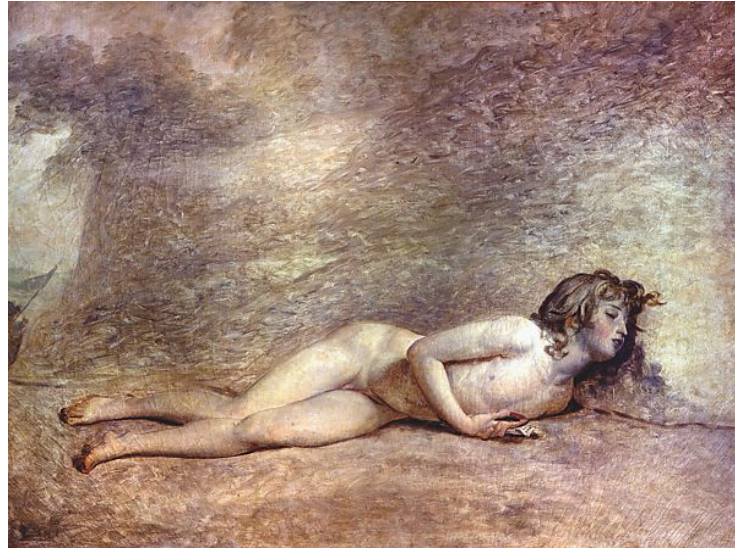
Sonuç olarak çıplaklık, -araştırmanın buraya kadar ki çıplaklık etrafında yapılan okumalarla- ilk bakışla, teolojik kaynakların ilk öğretilerine kadar ve kültürel formların ilkelik seviyesinde dahi utanç ile ilişkilendirilmektedir. Çıplaklığın büyük oranda mahremiyet gerektiren bir hal olarak değerlendirildiği görülmektedir. Kamuya açık alanda yer aldığına ise çekim noktası oluşturan, aşılması zor bir eşik olarak tabuya dönüşmektedir. Ancak çıplaklık durumu, her din ve kültürde “bakmamak” üzere öğrenilmiş bir tabu olsa da resmi yapılmış bir çıplak, nü olarak bilhassa bakılması için ressamı tarafından seyirliğe sunulmaktadır. Giysiden yoksun birinin başkasına çıplak olarak kazara bile görülmemesi gibi göz kaymasının dahi olamayacağını aksine sanatta nü, yalnızca görülmek üzere var edilmektedir. Yani nü, göz kaymasından öte, izlenmeye davet edilen bakışın kendisi olarak ortaya çıkmaktadır. Resmi boyanmış bir çıplak beden, tabloda çıplak olarak yer alması için neden ne olursa olsun, çıplaklık her daim öncelikli yerini korumaktadır. Yani çıplaklık, nü resminde her türden imgenin ve hatta bedeninin kendisinin de önüne geçebilmektedir. Böylelikle sanattaki çıplaklık, gerekçesi ne olursa olsun ya da resimde nasıl bir konuda sunuluyor ve hangi konunun arkasına -kuramsal bir çerçeveye- yaslanıyor olursa olsun, her türlü kültürel ve dinsel yasaklara meydan okuduğu söylenebilmektedir. İmge, nü olarak etkisini, dili ne türden olursa olsun, izleyicinin, o bedene sunulduğu şekilde duyduğu izleme arzusundan dolayı yüceltebilmektedir (Leppert, 2020, s. 34-35).

Batı dünyası resim sanatında nü oldukça fazla sayıda ele alınmış ve uzunca hikayesi olan bir türdür. Araştırmanın ikinci ve üçüncü bölümünde yirminci yüzyıl ve kimi günümüz sanatçıları üzerinden, nü olarak çıplak, araştırmanın sınırları çerçevesinde salt gündelik yaşam içerisindeki eserler ve sanatçıları üzerinden incelenecektir. Bir sonraki alt bölümde ise moderniteye kadar klasizm çerçevesinde beden resmi, başat örnekler etrafında, salt yirminci yüzyıla giden süreci bağlamında araştırmaya dahil edilecektir.

1.4. Massaccio’dan Sonra Klasizm Ölçüsünde Beden Resmi

İtalya’da Rönesans’ın zirveye ulaştığı günden Avrupa’da Neoklasizm’in sahneye çıktığı güne kadar, klasik kavramı geniş bir terim olmasına karşın, net bir anlayışı; tasvir sanatını ifade etmektedir. Klasik resim anlayışı, çizilenin gerçeğe uygun kopyasıyla, bu

gerçekliği güzelliğe dönüştüren taklidi birbirinden ayırmaya dayanan bir (yansıtma) kuramın içinden çıkmaktadır. Masaccio'nun Adem ile Havva'sı, trajik haldeyken bile insan bedenini kahramanlaştırmış gerek ifade gücü gerekse anatomik ayrıntıları ile klasik resim anlayışının kapılarını aralamıştır. Raffaello' dan David' e, Tiziano'dan, Michelangelo'dan Goya'ya dek sanatsal pratikleri kabul gösteren bir işleyiş vardır; üretim anlayışlarının farklı olması temeldeki klasizm ölçüsündeki yapıyı etkilememektedir. Klasik resim anlayışlarını etkileyen temel sanatsal eğilimlerden biri beden resmidir. İnsan nesnesi tasvirleri için belirleyici unsur olan desenle rengin betimlemede hem birbirlerine hizmet eden bir birlikteliğin hem de bir tür karşıtlığın içerisinde karşı karşıya getirilmesi klasik resimde sunulan gerçekliği yaratmaktadır (Bkz. Görsel 1.31, 1.32). On altıncı yüzyılda İtalya'da Michelangelo ve Tiziano (Floransa ve Venedik ekolleri) arasındaki çatışmayla başlayan farklı görüşler, on yedinci yüzyıl sonu Fransa da Poussin'cilerle Rubens'ciler arasında renkler savaşına dönüşmektedir ¹²(Bkz. Görsel 1.33, 1.34). Renklerin belirginliği, formu ve deseni baskımlarken, on sekizinci yüzyıl sonunda özellikle David çizgisindeki neoklasik anlayış, desenin renklere göre üstün olduğunu tekrar gündeme getirmektedir (Corbin vd. 2008, s. 335-336) (Bkz. Görsel 1.35).



Görsel 1.31. Jacques Louis David, *Bara'nın Ölümü*, 1794, Tuval üzerine yağlı boya, 120 cm x 157 cm, Musee Calvet, Avignon, Fransa (<http://32>)

¹² Poussin'in resmin mekanı ve desene verdiği önemle ön plana çıkan kurguları, çağdaşı Rubens'in resimlerindeki hareketli görünümle karşıtlık oluşturarak dönemin sanatçılarının "Rubensciler" ve "Poussinciler" olarak iki gruba ayrılmasına neden olmuştur Bkz: (Şentürk, 2016, s. 198).



Görsel 1.32. *Alexandre Cabanel, Venüsün Doğumu, 1863, Tuval üzerine yağlı boya, 130 cm x 225 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa (<http-33>)*



Görsel 1.33. *Nicolas Poussin, Midas ve Bacchus, 17. Yüzyıl ilk çeyreği, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 98 cm x 134,5 cm, Nymphenburg Sarayı, Münih, Almanya (<http-34>)*



Görsel 1.34. *Peter Paul Rubens, Leucippus'un Kızları na Tecavüz, 1617-1618, Tuval üzerine yağlı boya, 224 cm x 209 cm, Alte Pinakothek, Münih, Almanya (http-35)*



Görsel 1.35. *Jean-Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalı k, 1814, Tuval üzerine yağlı boya, 88.9 cm x 162.56 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (http-36)*

Klasik resim tarihinde sürekli olarak inişler ve çıkışlar meydana gelmiştir; Klasik düşünceyle on altıncı yüzyılda Maniyerizm, on yedinci yüzyılda barok ya da on sekizinci yüzyıl sonunda *yüce* kavramı ile zaman zaman yükselen çatışmalar oluşur. Böylelikle beden resimlerinde çizgisel olarak Michelangelo ile Raffaello ya da David ile Goya

arasındaki farka kadar bedeninin çeşitli ifadelerini birbirine bağlayan şey: klasik resim etrafında konumlanan anlayışların birbirleri aralarında olan bağın kendisidir (Bkz. Görsel 1.36). Yani “beden imgesinin ele alınma ‘tarzıyla’ ideolojik ve toplumsal hedefler arasında ne kadar sıkı bağlar olabileceğini ortaya koymaktadır (Corbin vd. 2008, s. 336)”. Daniel Arasse bu bağa şöyle açıklık getirmektedir:

Çağdaşları ve arkasından gelenler tarafından yüzyıllar boyunca değişmez bir referans olarak kabul edilecek kadar yüceltilen Raffaello’nun çizdiği bedenlerdeki ‘zarafet’, sadece saray ahalisine adaba uygun bir dış görünüş modeli sunmakla kalmıyor; aynı zamanda ‘hümanizmin’ formlar arasındaki uyuma olan güvenini, o uyum üzerinden de ‘iktidarların kaynağı olarak bireye’ duyulan güveni yansıtıyordu. Bunun ardından, maniyerizmin ilk aşamalarında bedeninin görünüşüne damgasını vuran çelişkiler, bedendeki ‘estetik uyumsuzluklar’ ve ‘çarpıcı lirizm’, İtalya’nın yaşadığı ‘politik ve ruhani kaosun’ bir tezahürü olarak görülebilir bu durumda; arkasından maniyerizmin ikinci aşamasına ait bedenlerdeki ‘donukluk’ krize bir çözüm bulunduğunu, ‘mutlakiyetçiliğe boyun eğildiğini’ ifade edecektir. Gene aynı doğrultuda Karşı-Reform’un önde gelenlerinin genel olarak ‘maniyerizmin’ yapmacık çizgilerini neden eleştirdiği, en önemlisi de grotesk üslubu neden reddettiği, resim sanatının ideolojik olarak Roma Kilisesi’ne hizmet edecek şekilde tasarlandığı göz önüne alındığında kolayca açıklanabilir. Ve gene bu mantıkla, Caravaggio’nun ya da onun üslubunu benimseyenlerin çizdiği bedenlerdeki ‘gerçekçiliğin’ çağından kopuk olmak şöyle dursun, o dönemde dini resimler aslında ‘bireydeki ruhaniliğin’ değer kazanmasıyla uyum içinde olduğu da göz önüne serilebilir (Corbin vd., 2008, s. 337).



Görsel 1.36. Francisco Goya, *Çıplak Maya*, 1800, Tuval üzerine yağlı boya, 98 cm x 191 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya (<http://37>)

19. yüzyılın sonundan başlayarak bedeni öznenin tek alanı olarak gören klasik anlayış başka bir yöne kaymaktadır. Bedenin toplumsal yönetimi kendini dayatmaya başlar ve bu kültürel olan üzerinden bedeni okumaya çalışmaya yönelen -kültüralist- anlayış için beden, içerisiyle dışarısı, etle dünya arasında kurulan yapının, dengenin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bedenin toplumsal yapısını, özgürlük, tutum, tavır görünüşleri, olağan bakma, kaygan tavırlar, alışkanlıkların gündelik işleyişi belirlemektedir. Giyinme biçimleri, beden boyamaları, makyaj imajları, toplumsal konum ya da saygın bir düzeye erişmiş olmanın göstergeleridir. Birey sürekli olarak bedeni içinde ve bedeni aracılığıyla gözlemlendiğini, arzulandığını ve ötekileştirildiğini duyumsar. Dolayısıyla beden, kurgu ve düşünsel tasarımlar bütünü olarak görülebilmektedir (Corbin vd. 2011, s. 8).

Modern dönem sanatçısı Yunan-Roma ve Yahudi-Hristiyan gelenekleriyle yüklü bir bilgi kaynağını devralmıştır. Beden, dünyanın minyatür halindeki betimlemesidir. Diğer bir taraftan Tanrı'nın silueti, tanrısal görüntünün bir yansıması ya da izi gibidir. Hristiyan geleneğinde bedeni, insanın geçiciliğinin ve acizliğinin göstergesi olarak ileri süren, Tanrı'nın insan olarak görünmeye başlaması düşüncesi bir tarafa, diğer taraftan bedenlerin diriliş dogması bozulmayan tanrısal beden düşüncesine yöneltir. Bu gelenek, Rönesans'tan beri sanatta bir tür olarak çıplağın oluşumuna etki etmiştir. 19. yüzyılda bedene bakışa özgürlük kazandıran şeyde geçmişin geleneğinin bu denli ağır olması ve simgesel yüküdür. Courbet ile çıplak adına bu yük, ilk kırılmasını yaşar. Böylelikle çıplağın geleneksel algılanışının tartışma konusu edilişi süregelir. Sanatçı, çıplağı gelenekten başka mecralarda görmek ister; beden betiminin her türlü anlatıdan bağımsız edindiği yeri Manet ve Gauguin' de açıkça görülmektedir (Corbin vd. 2011, s. 68).

Modern Sanatçıların bedenleri, üslup sorunsalı ile birlikte ahlakla ilgili söylemlerin etrafında gezinmeyi terk etmiştir. Klasik anlayışın hegemonyasında etkisi süregelen üslupların içine girmeden, özgür ve özgün niteliği arayan birtakım ressamalar ortaya çıkmıştır. Sosyal alanda bulunan ötekinin ortaya çıkışı, toplumun iletişim yollarını tüketime bağlı nedenlerle etkileyerek yeni bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır (Özden, 2006, s. 7). Toplumsal dönüşümün gündelik yaşam üzerindeki etkisi; tüketime bağlı değişen sunuş formlarına bedenin dahil edilmesi olmuştur. Bireyin insan nesnesine dönüşen formu, bedenin teşhir ve gösteri aracı olarak evrilmesine yol açmıştır (Bkz. Görsel 1.37).



Görsel 1.37. Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir?*, 1956, Kağıt üzerine kolay, 25 cm x 26 cm, Kunsthalle, Tübingen (<http://38>)

Böylelikle doğrudan bedene yönelen modernler, gündelik yaşam içerisinde karşılaştıkları olağan ve basit olana sosyal sınıf gözetmeksizin her tür insan nesnesinin gözlemlenmesine motive olmuşlardır. Sanayi devriminin ardından başka mecralara evirilen, önceki kalıplarını terk eden modernitenin gündelik yaşamı sanatçıları başka bir güzellik algısı arayışına yöneltmiştir. Toplumların gündelik yaşam pratikleri, inanç ritüelleri, ideolojik sınıfları, ekonomik konumları sanatın sınırlarını belirleyen etkenler olmuştur. Sanatçıların ise bu olgulardan beslenerek gözlemlediği ya da dönüştürdüğü problemler ve eserleri arasında kurduğu bağ ile üretimlerini sağladığı söylenebilir. Sanatçının *imge* ile arasındaki bağ ve ifade yönelimini etkileyen pratikler önünde ve sonunda bir iktidara işaret etmektedir. Sanayi devriminden önce soyluların tekelinde ısmarlanan herhangi sanat nesnesi, soyluların arzularına uygun bir çerçevede üretilmektedir. Sanatçının özgür olmadığı, sezgi, duygu ve seçimlerini yüzeye aktarmaktan maruz bırakıldığı bir tüketim ortamında farklılığın ortaya çıkmaması ise kaçınılmazdır.

1863 yılı, on dokuzuncu yüzyıl sanatı için büyük önem taşıyacaktı; Güzel Sanatlar Okulu reformunun ve Reddedilenler Salonu'nun tarihidir¹³. O yıl ve sonraki yıllar içerisinde nü resimleri çok sayıda ressam tarafından konu alınmıştır; adeta bir çıplaklar savaşına şahit olunmaktadır. Aynı yıl Manet, *Kırda Piknik* resmini sergilemiş ve o yıl Olympia'yı resmetmiştir. Canabel'in *Venüsün Doğumu* resminin, aynı sergide tüm ilgiyi üzerine çektiğini gören Daumier, çirkin bir arkadaşına dönerek sergideki tüm nülerle alay eder; "bu yılda yine Venüs... hep Venüs!.. Sanki böyle kadınlar varmış gibi!... (Corbin vd. 2011, s. 82)". Nü hiçbir zaman on dokuzuncu yüzyılın sonunda olduğu kadar ele alınmamıştır; "gündelik yaşamda, beden, özellikle kadının ki asla özenle gizlenmemiştir (Corbin, 2011, s. 72)". Sonraki bölümde yirminci yüzyıl sanat anlayışını nü resimler üzerinden örnekleriyle, bu imgelerin hangi neden ve ihtiyaçlarla resmedildiği, modern toplum ve kültürü hakkında ne ifadelerde bulunduğu ve ne tür bir kültüre doğru evrilip, neyi ortaya çıkardığı ele alınacaktır.

¹³ Akademi ressamları, 1863' te, Manet' in çalışmalarını resmi bir sergi olan Salon' a kabul etmemişlerdir. Bunu izleyen kargaşa sonucunda, yetkili makamlar, jüri tarafından kabul edilmeyen tüm resimleri 'Reddedilenler Sergisi' (Salon des Refuses) adıyla özel bir sergide sergilemek zorunda kalmıştır (Gombrich, 2012, s.514).

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERN RESİM SANATINDA GÜNDELİK YAŞAMDA ÇIPLAK

Modernizm, tanımı ve tarihlendirilmesi açısından değerlendirilmesi zor olan ve resimde, genellikle temsil üsluplarında derin bir dağılmanın yaşandığı 1890 – 1930 yıllarındaki dönem ile tanımlanmaktadır. Modernizmin karakteristik özellikleriyle birlikte döneminin de belirlenmesinin kolay olmadığı gibi modernizme giden süreç neden olan toplumsal ve kültürel sebepleri tespit etmek de bir o kadar kolay olmamaktadır. Genel kaniye göre, modernizm, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaşanan sanayi alanında ve şehirleşmedeki hızlı gelişimin ve yaşanan sınırsız ilerlemenin doğurduğu aşırılıkların yarattığı toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Shiner, 2013, s. 329).

Modernite, tarihsel süreci içerisinde bir dönemi ifade etmektedir. Modern, kavramı dilbilgisi açısından sıfat olarak tanımlanmakta olup, modernizm ise söylemin ideolojik boyutuna işaret etmektedir. Modernite kavramı, J. Mc. Gowen’e göre; “modernite toplumun herhangi bir dış otorite ya da *deity* (tanrısal kökenli) söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir (Akt. Şaylan, 2009, s.73)”. Bu tanımla birlikte batının son üç yüzyıllık tarihini modernite olarak tanımlamak mümkün gözükmemektedir. On altıncı yüzyıldan başlayarak, yirminci yüzyıla kadar Batı Avrupa’da ortaya çıkan kapitalist dönüşüm modernleşme süreci olarak isimlendirilebilmektedir. Ancak bu tarihsel dönemde kastedilen kapitalizme dönüşüm esas olarak ortaya çıkan değişim sürecini ifade etmektedir. İlk olarak kendisini ekonomik yapılar ve ilişkiler alanında açığa çıkartırken, giderek kültürel, sanatsal ve toplumsal tüm alanlarda kendini gösteren değişim ve dönüşüm süreci olarak ele alınabilir. Buradaki modernleşme sürecinin yapıtaşı, *sürekli ilerlemeci* tarih anlayışıyla insana ve aklına duyulan sınırsız güvenden oluşmaktadır. İnsan, doğa ve kendisi ile aklını kullanarak kurduğu bağın sonucunda durmaksızın artan bilgi ile doğanın parçası olan toplumu insan çıkarları çerçevesinde sürekli olarak tekrardan kurmasına olanak saylayarak, ilerlemeci tarihi devamlı olarak ileriye doğru yolunda gitmesini hedeflediği söylenebilir (Şaylan, 2009, s. 72-74).

İnsanın doğayla kurduğu bağın sonucunda toplumun ve kendinin modernitenin sunduğu koşullara bağlı olarak gerçekleştirebildiğini gündeme getiren ve toplumları incelerken antropolojik açıdan ele alan Karl Marx (1818-1883), ilerlemeciliğin yarattığı

fiziksel mekanın, insan davranışlarındaki etkilerine sebep olduğu savından hareketle, insanın toplumsal-tarihsel bir varlık olduğunu ileri sürmektedir. Antropolog Lewis Henry Morgan'ın (1818-1881) kültürel evrim araştırmalarından etkilenen Marx, toplumsal gelişim sürecinin komünizme varmasının feodalizm, kapitalizm ve sosyalizmden geçtiğini ileri sürmektedir. Morgan için kültürel ve sosyal gelişim, yaban dönem, barbar dönem ve uygar dönem olarak üç evreden oluşmaktadır. Uygarlığa giden süreçteki sıkıntılar akla dayanan evrim ile aşılabilmektedir. Böylelikle Morgan, insanlığı ilkelikten barbarlığa ve sonrasında uygarlığa taşıyan aklın evrimini insana endekslemektedir (Öndin, 2009, s. 11-12). “Bunu, modernite ‘insanın yücelmesi’ olarak yorumlamaktadır (Şaylan, 2009, s. 74)”.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda Avrupa’da ortaya çıkan Modernizm, hızla egemenliğini sağlayan belli türde estetik anlayışı da ifade eden bir kavramdır. Modern sanat estetiği, klasik sanat estetiğinden kopuş olarak tanımlanabilmektedir. Modern sanat estetiği salt resim ve heykel alanında plastik sanatların yanı sıra edebiyat, tiyatro, sinema ve müziğe kadar tüm sanat alanlarında modern sanata özgü bir estetik anlayışının varlığından söz edilebilmektedir. Modern sanata özgü bir estetik anlayışının varlığını müze kurumu üzerinden örneklendirmek gerekirse kültür merkezi niteliğindeki batı kentlerinde genellikle iki türden müze bulunduğu söylenebilmektedir. Bunlardan ilki, Londra’da British Museum, Paris’teki Louvre ya da New York’ taki Metropolitan müzesi gibi koleksiyonu antikiteden klasik dönemlere kadar uzanan sanat eserlerinden oluşan müzelerdir. İkinci müze kategorisinde ise koleksiyonu sadece modern sanat eserlerinden oluşan müzelerdir; New York’ta Museum of Modern Art (MoMA), Londra’da Tate Modern, Paris’te Paris Modern Sanat Müzesi. Bu modern sanat müzelerinin koleksiyonlarında 1890’lı yıllardan sonra üretilen sanat eserleri yer almaktadır. Böylelikle bu müzeler modern sanata özgü bir estetik anlayışını yansıttığı söylenebilmektedir (Şaylan, 2009, s. 79).

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren geniş alanlarda etkisini göstermeye başlayan sanayi devrimi, yüzyılın ikici çeyreğinde büyük ve geniş bir dönüşüme neden olmuştur. Bunun sonucunda ise özellikle Batı Avrupa’da toplum bilincinin ve toplumsal düzenin ya da sanayileşen toplumun özellikleri ve sorunları çerçevesinde yeni bir sanat ve estetik anlayışı da doğurmuştur. Bu değişim, geniş ve kapsamlı bir dönüşümü temsil etmektedir. Sanat anlayışı da bu değişim ve dönüşümün beraberinde dinamiklerin de yeniden kurulma sürecine girmektedir. Böylelikle modern sanat estetiği, klasizm

ekseninde var olan estetik anlayışı (ayna metaforu) yadsımaktadır. Modern sanat estetiği için artık yansıtmacı estetik kullanılamaz duruma gelmektedir, çünkü ressamın subjektif yorum yapmasına olanak sağlamamaktadır. Bu yeni anlayış için yaratıcılıkları klasik öğretilerle sınırlandırılmış sanatçılar, ancak kendilerinden önceki anlayışların taklidi niteliğinde üretimler yapabilecektir. Böylelikle sanatçının yaratıcılık özelliği pasif duruma geçerek, ortadan kaybolacaktır. Bu nedenle modern sanat estetiğini savunanlar bu doğrultuda üretilen eserlerin içi boş birer yansıma olmaktan öte gidemeyeceğini öne sürmektedirler (Şaylan, 2009, s. 80-87).

Modern sanata özgü estetik, belli başlı dört temel dinamiğin üzerinde şekillenmiş olduğu ve bu estetik anlayışın ölçülerinin ve sınırlarının belirlenmesinde de dört dinamiğin etkin olduğu söylenebilmektedir: *Seçkincilik, metalaşma, yansıma ve misyon, özgürlük ve özgünlük*. Modern sanat anlayışı herhangi bir insanda bulunmayan ayrıcalıklı bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmektedir. Bu nedenle sanatçı yaratıcılık yeteneğini verimli kullanabilmesi için tam bir özgürlük içerisinde yaşayabilmelidir. Sanatçı, sanatsal üretimlerini özgür yorumuyla ve bireysel bakışı ile üretmelidir. Bir diğer anlamda sanatçı, konu seçimini, formları algılayışını, konu bağlamında düşünsel gerçekliğini kendi algısı üzerinden üretimlerine yansıtmalıdır. Dolayısıyla sanatçının konu bağlamında üretim alanı eserin izleyicisi için karmaşık hale gelebilmektedir. Yanı sıra anlatım, modern toplumun gelişmesi ve ilerlemesi gibi sanatçısının yorumuyla giderek karmaşılaşp, soyutlaşabilecektir ve böylelikle eser ile baş başa gelen izleyicinin eserin üretim alanı, konu bağlamı ve yorumu ile ilgili ön bilgiye sahip olma gereksinimini zorunlu kılmaktadır. Bu durum modern sanat anlayışında *seçkinciliği* önemli bir noktaya konumlandırmaktadır. Modern sanat *seçkincidir*. Ancak teknolojinin gelişmesiyle baskı teknolojilerinin ortaya çıkması sanat eserlerinin kopyalarının geniş kitlelere ulaşabilmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum sanat tüketiminin kitleselleşmesini sağlamış olsa da *seçkinciliği* ortadan kaldıramamış ve popüler sanat ile modern sanat ayırımına neden olmuştur. Popüler sanat, kitle beğenisini temsil ederken bu üretimlerin, sanat için estetik değerleri barındırmadığı kabul görmektedir. Sanat tüketiminin kitleselleşmesi, sanatın da metalaştığı dönemde popüler sanat ürünlerinin hızla tüketilip atılan birer nesneye dönüşmesini sağlamaktadır (Şaylan, 2009, s. 102-109).

Modern sanat ürünlerinin *metalaşması*, kapitalizmin dinamizmi içerisinde ortaya çıkmaması mümkün gözükmemektedir. Sanatçı bir piyasa dünyasında diğer sanatçılarla

yarış içerisinde; ürünlerini bir pazara çıkarmakta ve üretimlerinin devamı için pazarda yarışmalıdır. Bu ortamda modern sanat anlayışı ölçüsünde *özgünlüğün* dışında kalanların herhangi bir *misyona* sahip olmaması yadsınmalarına neden olmaktadır. *Yansıma ve misyon*, modern sanat estetiğinin barındırdığı bir diğer önemli özelliği olarak görülmektedir. Sanatçı yaratıcılığını açığa çıkarabilmesi için algılayıp yorumlayabileceği bir konuya sahip olmalıdır ve bu konu üretimine *yansımalıdır*. Sanatçı üretimine yansıttığı konu üzerinden bir *misyona* da sahip olmalıdır. Örneğin, 1920’li yıllarda Kandinsky, sanatçıların halktan ziyade çok daha fazla sorumluluk taşıdığını öne sürmektedir. Bu nedenle Kandinsky için sanatçı, ortaya çıkardığı yaratıcılık yeteneği için içerisinde bulunduğu çevre ya da toplumu sadece materyal olarak görmektedir; bu nedenle *sanat, sanat içindir* tezini ortaya atmıştır. Burada bir *misyon* düşüncesi görülmektedir. Yani O’na göre modern sanat, yaratıcı yetenek ile *misyon* düşüncesinin birlikte işlemesidir. Bu durum ise ancak sanatçının sınırsız *özgürlüğü* içerisinde edinebileceği bir şeydir (Şaylan, 2009, s. 104-106).

Modern sanat anlayışında gerçekliği kavramak isteyen sanatçı, gerçek olarak görülen görüntünün arkasındakine ulaşmayı istemektedir. Çünkü görülmeyeni yansıtmaya çabasıdır. Böylelikle sanatçı *özgürlüğü ve özgünlüğü*, modern estetiğin vazgeçilmez özelliği ve gereksinimi haline getirdiği söylenebilmektedir. Modern sanat anlayışına büyük etki bırakan avant-garde de sanatçının *özgür ve özgün* olması koşuluna dayanmakta olduğu kabul edilir. Modern sanatçıların *özgür ve özgün* olmasının toplumdan soyutlanmış olduğu anlamına gelmemektedir, ancak “kapitalizmin gelişmesi ve kapitalizme alternatif bir dünya sisteminin siyasal gerçekliği ya da (...) değişen dünya, sanatçının üzerinde ağır baskılara yol açan bir değişme sürecini ortaya koymuştur” (Şaylan, 2009, s. 112). Bu nedenle sanatçı, kendisini, misyon üstlenerek dünyayı ilerletme çabası altında kendine karşı yabancılaşma ile karşı karşıya kalarak, kendisine doğru bir kaçışa yönelmektedir (Şaylan, 2009, s. 103-112).

Modernizmin kavramlarından birisi olan yabancılaşma, insanın toplumsal yapıya ve değerlere olan ilişkisini kopararak, içe dönük bir kapanmaya gitmesi olarak yorumlanabilmektedir. Yabancılaşma Marx’a göre, insanın özel mülkiyete dayalı sistem içerisinde iş ve eylem varlığını sağlıklı biçimde koruyamamasıyla kendisini ötekileştirerek kendi üretimine yabancılaşır ve kendi benliğine ters düşmesidir (Özdin, 2009, s. 13). Marx’ın anlatımıyla:

Yabancılaşma içinde hareket eden insan, insanoğlunun genel varlığını, dini ya da tarihi, soyut-genel özü içindeki politika, sanat, edebiyat, vs. olarak, insanın özündeki güçlerin kendi gerçekliği ve insan türünün kendi eylemleri olarak kavrayabiliyordu ancak. Şimdiye kadar, bütün insan etkinliği, emek, dolayısıyla sanayi, kendi kendine yabancılaşmış etkinlik olduğuna göre, bu genel hareket sanayinin özel bir parçası olarak kavranabileceği gibi, kendisi de bu genel hareketin bir parçası olarak kavranabilecek, günlük, maddi sanayi de, insanı nesnelleşmiş, özündeki güçler, duyuşsal, yabancı, yararlı nesneler biçimi altında, yabancılaşma biçimi altında karşımıza çıkar (Marx vd., 1990, s. 99-100).

İnsanın yabancılaşma duygusunun sonucunda gelenekseli yadsımasını ve ondan kopmasını sağlamakla birlikte sanatta da kırılmalara yol açtığı söylenebilmektedir. Primitivizm bu kırılmalara yol açan bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü avangard sanatçı için primitivist öğeler, natüralist bir imgeyi barındırmadığından esin kaynağı olarak görülmektedir. Paul Gauguin’de olduğu gibi sanatçının modern gündelikte topluma yabancılaşması ve primitivizmin ilhamı modern sanatçıyı görünenin arkasındaki duygu ve ifadenin özgün alanlarına yöneltmektedir. Modern sanatçı bu alanlarla kendileri arasında bağ kurarak özgün bir ifade gücü aramaktadır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında bu düşüncenin avargardın itici gücü olduğu söylenebilir (Özdin, 2009, s. 14).

Bu nedenle modern sanatçı için çıplak beden resmi de artık geçmişte bulunduğu perspektiften kaymıştır. Modern sanatçı artık çıplaklığı ele alırken geleneğin mirasını taşımak zorunda kalmayarak, mitolojiden esinlenmeyi bir tarafa bırakır ve kendi öz benliğiyle ilişki kuracağı yeni ve özgür bir ortam ve anlam aramaya başlar. Çıplaklık artık ideal güzelliğin imgesi olmaktan çıkmaktadır. Berger, nü resminin modern sanatta bir ölçüde önemini yitirdiğini öne sürmektedir. Çünkü ideal kadın imgesi ortadan kalkmış ve yerine “yirminci yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan yosmanın ‘gerçekliği’nden öte bir şey” geçmektedir (Berger, 1995, s. 66). Modern sanata kadar çıplaklık belirli kurallar çerçevesinde ele alınırken, modern sanat ile birlikte cinsellik ve hazzın çoğu zaman başat konuma yerleştiği ve ahlakın sorgulandığı bir yüzyıl olduğu kabul edilmektedir. Kahraman bu durumu aklın ve iktidarın hegemonyası ile ilişkilendirerek şöyle açıklık getirmektedir:

Bu, tam anlamıyla bir yön değişikliğidir: Daha önceki dönemlerde cinsellik, ahlakın, aklın ve iktidarın yüceltilmesinin aracıken, şimdi onların dışlanması ve sorgulanmasının aracı haline gelmiş durumda. Cinselliğin doğrudan bedensel bir gerçekliğe dönüşmesi de işte budur: akıl ve iktidar bağlamında sıkışıp kalmış bedeni özgürleştirmek (Kahraman, 2005, s. 10-11).

Dönem resim ve estetik anlayışında birçok kırılma noktalarında olduğu gibi Manet'in bu bakımdan da önemli bir rol aldığı karşımıza çıkmaktadır. Manet'in *Olympia*'sı Titian'ın *Urbino'nun Venüsü* ile kıyaslandığında açığa çıkan durum: ideal bir şekilde yerine oturtulmuş bir kadına karşı çıkılan başkaldırı olduğu söylenebilmektedir. Modernite, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren gitgide artan bir ölçüde görme kültürü halinde çıplak üzerine organize olmuş başlıca bir alan içerisinde işlev görmüştür. Resim tarihi çerçevesinde modernite, nüyü, Batı tarihinde daha önce görülmemiş ölçüde bir ilgi alanı dahilinde ele almakta olduğu görülür. Bu bölümde yirminci yüzyılın resim sanatında gündelik yaşamın başat mekanlarında çıplaklığın yer aldığı resimler incelenecektir.

2.1. Uzanan Çıplak

Sanat tarihinde birçok nü resim erkeklerin kadınlara bakışına sunulmaktadır. Kadınların bu sunuşa dönük, izleyene bakışı ise zaman zaman söz konusu olmuş denebilir. Ancak kadının bu sunuşa meydan okurcasına bakışına pek rastlanmamaktadır. Böylelikle bakışa, o bakış ölçüsünde karşılık vermek; cinsiyetçi hiyerarşiye karşı gelme anlamını açığa çıkardığı söylenebilmektedir. Bu bağlamda Manet'in *Olympia*'sı en önemli örnek sayılabilmektedir. Resimdeki genel poz Tiziano'nun *Urbino'lu Venüs*'ünden alınmıştır. Tiziano'nun resmi, nü'nün Rönesans statüsünde ideal bir türe yükselmesine itici güç olmuş kanon düzeyinde bir çalışma olarak görülmektedir. Ancak Manet'in nü'sü bu statüye karalamacı bir bakış iddiasıyla eleştirilmiştir (Leppert, 2020, s. 154-155).

Tiziano, nüyü izleyicisi ile temas kurar halde resmeden bir ressamdır. Tiziano'nun, yakın arkadaşı Giorgione'nin kadını idealize ederek güzelliğini yücelttiği *Uyuyan Venüs*'ün den esinlendiği Urbino'lu Venüs'e eklediği bakışta aşk, tutku ve sadakat hissedilmektedir (Bkz. Görsel 2.1, 2.2). Bir ölçüde hissedilen arzulu bakışın ve beden mimiklerinin davetkarlığına rağmen ressamın, nü'ye soylu bir anlam yüklemiş olduğu görülmektedir (Şentürk, 2016, s. 96-97).



Görsel 2.1. *Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510, Tuval üzerine yağlı boya, 108.5 cm x 175 cm, Eski Ustalar Galerisi, Dresden, Almanya (<http-39>)*



Görsel 2.2. *Tiziano Vecellio, Urbino'lu Venus, 1538, Tuval üzerine yağlı boya, 119.2 cm x 165.5 cm, Delle Rovere Ailesi Koleksiyonu, Urbino, İtalya (<http-40>)*

Bu bağlamda Manet'in Olympia'sına doğru yöneltilen eleştiriler çıplak olmasına değil; çıplaklığın soyluluktan yoksun dışa vurumcu ifadesine yönelmektedir (Bkz. Görsel 2.3). Yanı sıra Goya'nın engizisyonun katılığına rağmen *Çıplak Maya* ile Venüs ekseninde resmedilen kompozisyonlar içerisinde ilk kez idealize edilmiş bir kadın bedeniyle çağının sıradan kadın bedenini eş tuttuğu söylenebilir. Bu sebeple Olympia'yı Çıplak Maya ile bir ölçüde ilişkilendirebiliriz. Çünkü Olympia gibi Maya da izlendiğinin farkında olan ve bu durumdan rahatsızlık duymadığını açıkça gösteren bir kadın olarak durmaktadır (Bkz. Görsel 2.4).



Görsel 2.3. *Edouard Manet, Olympia, 1863, Tuval üzerine yağlı boya, 130.5 cm x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa ([http-41](http://41))*



Görsel 2.4. *Francisco Goya, Çıplak Maya, 1797-1800, Tuval üzerine yağlı boya, 97 cm x 190 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya ([http-42](http://42))*

Olympia, şatafattan yoksun bir odada yer alsa da rahatlığı için düzenlenmiş bol miktarda yastık üzerine yaslanarak yatağa uzanmış gözükmektedir. Sahnenin bir zaman öncesinde çıplak bedenini sardığı örtü ile yatağa uzanmış ve bakışı çekmek üzere örtüyü adeta hediye paketi gibi açarak, Olympia'nın bedeni bakışa maruz bırakmakta olduğu söylenebilir. Vücudunun altında kalan bu örtünün bir ucunu hala sağ eliyle tutmakta olduğu görülür. Bu örtünün yanı sıra boynundaki kurdele ve her an çıkarılabilir süslü topuklu terlikleri gibi aksesuarları çıplaklığı erotik bir hale dönüştürmektedir. Giorgione'nin Uyuyan Venüs'ünde ki masum doğa ve ideal beden yerine, nü, Manet ile cinselliği ifade eden bedene evrilmiştir. Manet'e yöneltilen en yüksek sesli eleştirinin

nedeni resmin ismi olmuştur; Olympia ismi, Paris'te seks işçilerinin anıldığı isim olarak bilinmektedir. Şenyapılı'nın önermesi bu konuda dikkat çekicidir:

Manet geçmişteki sanatçılardan farklı davranmıştı. Kırdan Öğle Yemeği adını verdiği tablosunu Aphrodite ya da Venüs ile Kırdan Öğle Yemeği diye; Olympia adını verdiği tablosunu ise, Uzanmış Venüs (ya da Aphrodite) diye adlandırmış olsaydı öylesine amansız olumsuz eleştirilerle karşılaşmazdı. O güne değin yapılmış cinsellik ağırlıklı tablolar, mitolojik olayların ve/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 açıklamasıydı. Yani, toplumsal bir giz açılmış oluyordu. İnsanları kızdıran buydu (Şenyapılı, 2002, s. 22-23).

Bununla birlikte resimde birçok öge eleştirilere neden olmuştur. Özellikle Olympia'nın sol elinin vulvayı tamamen kapamayarak doğrudan davetkar şekilde bakışını izleyene doğru yöneltmesi eleştirilmektedir. Çünkü ismine münhasır O, estetik biçimde bir nü değil, izleyene müsait olduğunu ifade eden çıplaktır; bedelini kendinin belirlediği, güzelliği ve cazibesıyla hizmet eden bir bedendir. Ancak Manet'in herhangi bir ahlaki kılıftan ziyade sadece nüyü sunmak istemekte olduğu genel bir kanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat salt estetik bir betim çerçevesinin dışında da bir başka gerçeği dert edindiği de söylenmelidir; Olympia, bir erkeğin kurguladığı kompozisyonun nü ürünü değil, gerçekliğin kendisidir. Bu resim aşığının kendisine sunduğu buket çiçekleri yatağının baş ucuna ilâştiren siyahi hizmetkarı ile Olympia'nın kimliğini belgeleme niteliğinde bir çaba olarak da görülebilmektedir (Leppert, 2020, s. 156).

Resimde sağ alt tarafta yatağın üzerinde gergin ve agresif bakışını izleyiciye yönelten kara kedi, Olympia'ya bakan siyahi hizmetkar ile Manet, bir bağlantı sunar gibidir. Bu bağ, kedi imgesinin sürekli sevilme arzusunu barındırdığı bir mizaç ile cinselleştirilmiş siyahi hizmetlinin cinsel hastalık kaynağı olarak sunulmasıyla ilişkili olduğu öne sürülebilmektedir. Burada Urbino'lu Venüs'teki sadık köpek figürünün yerine evcil hayvan olarak kedinin seçilmesi tesadüf görülememektedir. Resmin yapıldığı yıllarda Paris'te kadının vajinasını ifade etmek için argo olarak kullanılan *chatte* kelimesi aynı zamanda dişi kedi anlamına gelmektedir. Dönemin eleştirmenleri tarafından kedi ve Olympia sahneyi kirleten unsurlar olarak görülmüş, Olympia, goril benzetmesiyle eleştirilmiştir. Belki de bu nedenle 1973'te Olympia'ya geri dönen geç modern dönem sanatçısı Mel Ramos, kedi yerine sahnede bir primatı kullanacaktır (Bkz. Görsel 2.5). Yine o yıllarda Paris'te erkeklerin siyahi kadınlara karşı duydukları cinsel arzu aslında ırkçı fantezilerin bir ürünü olarak kabul edilmektedir. 1970 yılında, *Olympia'yı Siyah*

Maskeyle Seviyorum isimli yerleştirmesiyle, Larry Rivers ten rengine atfedilen bu rolü tersine çevirmeyi hedeflemiştir (Leppert, 2020, s. 156-159) (Bkz. Görsel 2.6).



Görsel 2.5. Mel Ramos, Manet'nin Olympia'sı , 1973, Tuval üzerine yağlı boya, 121.9 cm x 177.8 cm, Özel Koleksiyon, New York, ABD (<http-43>)



Görsel 2.6. Larry Rivers, Olympia'yı Siyah Maskeyle Seviyorum, Karışık malzeme konstrüksiyon, Ulusal Modern Müze, Paris, Fransa (<http-44>)

“19. Yüzyılda hayat kadını, başlıca cinselleştirilmiş kadın olarak algılanıyordu. Cinselliğin ve cinsellikle ilişkili her şeyin -tutkunun veya hastalıkların- vücuda gelmiş hali olarak görülüyordu (Akt. Leppert, 2020, s. 138)”. Model, on dokuzuncu yüzyıl boyunca sanatçıların imgeleminde büyük rol oynayarak sanatsal uygulamalarında önemli

bir figür haline gelmiştir. Paris’e akın eden sanatçıların artışı model talebinin hayli artmasına yol açmıştır. Bu nedenle poz vermek bir mesleğe dönüşmüştür. Bu mesleğin sakıncaları ya da sanatçıların beklentilerinin karşılanmadığı düş kırıklıkları, ressamı genelevlere ya da barlardaki konslara yönlendirir (Corbin vd., 2011, s. 75). Örneğin Kisling, barda karşılaştığı ve etrafındakilere “kim bu yeni orospu” diye seslendiği, daha sonra ünlenecek olan Montparnasse’lı Kiki’yi üç aylığına model olarak angaje etmiştir (Franck, 2009, s. 302). Fransız hükümeti tarafından basılan reklam broşürlerinde sanatçıların da eserleri yer almaktadır; bu broşürler öyle ya da böyle fuhuş sektörüyle ilişkilidir. Özellikle sanat çevresi, kadınları erotik nesne olarak sunma adına başlıca mecra haline gelmiştir. Çünkü sanatın sunduğu kalkan, toplumsal olarak bir kabul görme kılıfı yaratmaktadır (Leppert, 2020, s. 138).

Henry Gervex’in *Rolla* isimli resmi, ekonomik zorlukların hayat kadınlığına sürüklediği bir model olan Marion ve on dokuz yaşındaki Rolla’nın yozlaşmış hayatı ile ilişkilidir (Bkz. Görsel 2.7).



Görsel 2.7. Henry Gervex, *Rolla*, 1878, Tuval üzerine yağlı boya, 175 cm x 220 cm, Musee des Beaux, New York, ABD (<http-45>)

Bu eser Aldred de Musset’in resimle aynı isimde olan şiirindeki bir ana dayanmaktadır: “Elinde olmadan, tarif edilemez şeytani bir dehşet / iliklerine kadar hissettiği bir ürpertiyle doldurdu içini (Akt. Leppert, 2020, s. 139)”. Bu resim Rolla’nın son parasıyla Marion’dan aldığı hizmetin sonrasını göstermektedir. Ahlaki açıdan

modern gündelik yaşam aşırılıklarını yeren Musset'nin şiirleri, Gervex'in resminde bu aşırılık ve sefalet makul ölçüde saptmakta olduğunu görülür. Çünkü sahnede pek bir sefalet göstergesi bulunmamaktadır. 1870'lerin Paris manzarasını gören, iyi döşenmiş bir odada Marion, fiziksel güzelliği ile yüzündeki venüs cazibesıyla, uzun dağınık saçları ve davetkar çıplaklığı ile az öncenin verdiği huzuru ve tatmini açıkça sergilemektedir. Resimdeki ahlaki ironi, kadını, hayat kadını olmaya sürükleyen nedenlerin yarattığı mağduriyetin ortadan kaldırılmasıdır. Çünkü mesleğinin zorluğundan yorgun düşen ve duygusuzluğu yüzüne yansıyan bir kadın yerine resimde cinsel birleşmeden sonra huzur içerisinde uykuya dalan bir kadın resmedilmiştir. Yanı sıra alelacele çıkarılıp fırlatılmış elbiseler ortamda bir tutkunun varlığını anlatmaktadır. Böylelikle bu manzara, izleyiciye ayıplanabilecek bir çıplaktan ziyade, çıplak bedeni izlemekten zevk almasına imkan vermektedir. Gervex, Marion'ı mağduriyetine dair en küçük imgeye yer vermeyerek O'nu seyretmeye değer bir görüntüye dönüştürdüğü söylenebilir. Acımayı hak etmeyen, arzulu bir kadına bakan izleyici, bu nedenle herhangi bir suçluluk duygusu da hissetmez. Resimde Marion'ın temsil ettiği Paris gündeliğinde yiten yaşamların toplumsal gerçekliği silinmiş ve kadının Paris gündelik yaşamında bir meta haline geldiğinin göstergesi sunulmuştur (Leppert, 2020, s. 141).

2.2. Çocuk Çıplak

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında oldukça popüler hale gelen çıplak çocuk resimleri, Auguste Renoir ve Mary Cassatt gibi gündelik yaşamda modern toplumun imgelerine yer veren sanatçıların -giyinik- çocukları, imgenin cinselleştirilmesi bağlamında, girizgah sağlamak amacıyla araştırmaya dahil edilmiştir. İki sanatçının çocuk imgesi birbirinden bir ölçüde farklıdır. “Renoir'ın çocukluk imgesi, öznenin sosyal olarak bütünüyle izolasyonuna dayanan doğrudan çocuğun kendisidir. Cassatt'ın çocukluk imgesi ise çocuğa değil, anne ve çocuk arasında oluşan bağa bağlıdır (Leppert, 2020, s. 48)”. *Çiçek Sulayan Kız* resmiyle Renoir, çocukluğu, bahar ve çiçekler ile ilintileyerek masum ve bolluk içerisinde bir yaşam ile ilişkilendirmiştir (Bkz. Görsel 2.8).



Görsel 2.8. *Auguste Renoir, Çiçek Sulayan Kız, 1870, Tuval üzerine yağlı boya, 100.3 cm x 73.2 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD (<http-46>)*

Kız çocuğunun elinde küçük bir sulama kabı ve diğer elinde tuttuğu çiçek demedi bu fikri doğrular niteliktedir. Kız çocuğunun yüzündeki masum, kaygısız ve mutlu ifade izleyici için güzel bir hayat görünümünü imgelemektedir. Buna elbette Renoir'ın paleti de eşlik etmektedir; resim göz alıcı bahar renkleriyle doludur. Bu bağlamda Renoir, çocuğun ifadesiyle etrafındaki doğa arasında eş düzeyde bir bağlantı kurmak istemiştir; çocuk gülümsemekte, doğa çiçek açmaktadır. Renoir burada açan çiçekleri kız çocuklarının tasviri niteliğinde kullanmış gibidir; resim erkek çocuklarının dahil edilemeyeceği dişil bir tasvir niteliği taşımaktadır. Bu nedenle, yetişkinler için ruhani bir imgelem olan çocukluk güzelliği, Renoir tarafından cinsiyetleştirilmiş bir duruma dönüşmektedir. Çünkü çocuklar için ruhani bir masumiyet söz konusuyken güzellik alanı kadınlar içindir. Renoir'ın biyografisi düşünüldüğünde; güzel ve zarif giyimli kadınların, çiçekli bahçeler ve göllerin, mutlu kız çocuklarının, nülerindeki melankolik mimiklerin Renoir'ın hayallerine ve beğenilerine dayandığı öne sürülebilir. Çünkü yetişkin kadın modellerini resmettiği nülerini Modigliani'ye anlatırken “ya kalçalar?... Kalçaları

çizdiğimde dokunuyormuşum gibi oluyorum onlara...” diyerek duyduğu hayal kabartısını ifşa eden kişi Renoir’dır (Franck, 2009, s. 294).

Renoir, çok hızlıca ilerleyen ve değişen koşullardaki modern dünyada, bir başka deyişle bugünün dünyasının başlangıç evresinde, modern kent gündeliğinin kaosunu tersine çevirmek istercesine yaşamın an ve ölümle ilişkisini anlamlandırmak için çocuk bedenine başvurduğu söylenebilir. Yanı sıra hızla değişen modern dünyada cesur bir biçimde ayakta kalabilmek için yeniliği imgelediği bahar sahnelerini kendi yaşam (yaşlılık) mücadelesi ile ilişkilendirilir; bu, gitgide artan rekabetçiliğin Renoir çerçevesinde, sanatçının çabasını imgelemektedir.

Cassatt’ın *Mavi Koltuktaki Küçük Kız* resminin kurgusu, perspektif ve figürün konumlandırılmasıyla izleyicinin bakış açısını belirlerken aynı zamanda çocuğun bakışıyla birlikte izleyiciyi sahnenin içinde kalmasını sağlamaktadır; an ve mekanın tasarısı, izleyicinin büründüğü rolü belirlemektedir (Bkz. Görsel 2.9).



Görsel 2.9. Mary Cassatt, *Mavi Koltuktaki Küçük Kız*, 1878, Tuval üzerine yağlı boya, 29.8 cm x 89.5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD ([http-47](http://47))

Cassatt, bu bakış açısıyla izleyicinin ne gördüğünü yönetirken, yetişkin dünyasını küçük kızın alanına yerleştirdiği söylenebilir. Bu resimle Cassatt, çocuğun ev içi sosyal konumunun yetişkinlerin dünyasında yer aldığı hali ile mekanın tasviriyle taçlandırarak imgelediği görülmektedir. Resimde arka planda koltukların bulunduğu alan ile yetişkin dünyası işaret edilmektedir. İzleyicinin yetişkinler için düzenlenmiş bir alanda, çocuk figürüyle olan teması masumiyetin inkar edilemez çekiciliği ile sere serpe ortaya

konmaktadır. Bu alanda, koltukta oturan küçük kızın pozunu, “kendi halinden duyduğu hazzın masumiyetini daha da belirginleştirerek aktardığı için çarpıcıdır (Leppert, 2020, s. 49)”. Bu pozda oturan çocuğun, bir süreliğine çocuk değil de bir kadın olduğu düşünülürse, bu lakayt oturuşun elbette saygın bir kadına yakıştırılamayacağı söylenebilir. Bu nedenle Cassatt’ın, resimdeki çocuğa biraz erotik enerji yüklediği bu pozunu, aslında kendi kaygıları etrafında oynadığı bir fanteziye yöneltilebilir işaret olarak okunabilmesini mümkün kılmaktadır.

Nü kız çocukları resimlerinde kumaş ve ayna kullanmayı seven ressam William Sergeant Kendall’da bu erotik enerji apaçık görülmektedir. Kendall’ın çocuklarının yetişkin bir imge niteliği taşıdığı söylenebilir. Kendall, belki de klasik kumaş efektinin kompozisyona kazandırdığı klasizim göndermesi nedeniyle, bu imgeyi resimlerinde sıklıkla kullandığı söylenebilir. Kumaş, genellikle bedenden dökülür durumdadır. Bu bağlamda giyinip çıkarma eylemi striptiz kavramını çağrıştırmasıyla eşleşebilmektedir. Kompozisyonlarında kullandığı ayna imgesi, cinsel bölgelerinin gösterilmediği çocuk nüleri her iki anlamda da yansımanın bir unsuruna dönüştürürken, beden izlenmesi hem görünür olma arzusunun pekişmesinde hem de izleyenin izlenmesinde bir rol üstlenir. Sanatçının *Çapraz Işıklar* isimli resminde aynanın önünde bir komodinin üzerinde duran kız çocuğu kendisine aynada yakından bakmaktadır (Bkz. Görsel 2.10). Ayna ile bütünlük içerisinde görülen çocuk, izleyiciye bakmak için bir eliyle odanın duvarından destek alarak omuzunun üzerinden bir baş hareketiyle aynadan bir ölçüde uzaklaşmıştır. Bu hareketle birlikte dökülen kumaşın da yardımıyla çocuğun cinsel bölgesi görünür kılınmıştır. İzleyiciye yöneltilmiş bakışlar sayesinde ötekinin/izleyenin bakışına kendi bedenini açmaktadır. Her iki bakışın aynı düzlemde buluşması; kızın komodinin üzerindeki konumu ile izleyicinin dünyasına sunulması arasındaki görünmez bağa dayanmaktadır.



Görsel 2.10. William Sergeant Kendall, *Çapraz Işıklar*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 101.6 cm x 76.2 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan (<http-48>)

Aynaya bakmak narsisizmle ya da bir ölçüde melankoli ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu resimdeki çocuk figürünün aynayla olan ilişkisi açıkça sunulmuş bir cinselliği işaret etmektedir. Çocuğun bakışındaki ifade ve mimikler bu etkiyi en üst noktaya taşımaktadır. Aynada çıplak bedenine bakma eylemi kendinden duyduğu hoşnutluğu ve beğeniyi işaret etmektedir. Beden dili ve duysal ipuçlarıyla izleyiciye aktarılan bu pozun, bir tür cinsel vaat içererek çocukla izleyici arasında masum olmayan bir bağ kurulmasında etkili olduğu gözükmemektedir. İzleyen ve izleten arasında kurulan bu bağ bakışla sağlanmıştır. Bir başka deyişle çocuğun bakışı ve bedeni, gözetleme altına alınmaktadır; gözetleyen kişi kendi hayal gücünü beslemekten öte bir sonuç alamamaktadır.

Genellikle ergen kızları çıplak olarak resmeden bir başka sanatçı da bu gözetleme olgusu açık bir haz dünyasını işaret etmektedir. Balthus'un *Ayna Önündeki Çıplak*

resminde, çıplak olarak ayna önünde kendisini izleyen bir kız görünmektedir; aslında ilgilendiği yeni körpeleşen çıplak bedeni değil de saçlarıdır (Bkz. Görsel 2.11). Profilden gösterilen çıplak beden, çıplak olmasına karşın davetkar olmayıp iffetli bir görünüm sunmaktadır. Bu resimde izleyici kızı izlerken, kız kendine bakmaktadır; izleyiciyle Kandall'ın nüsündeki türden bir iletişim kurulamaz. Ayrıca kompozisyon bağlamında alışık olunan çıplaklığın hegemonyası bu resimde gözükmemektedir, yani nü, resmin kompozisyonunu domine etmemektedir (Leppert, 2020, s. 65).



Görsel 2.11. Balthus (Balthazar Klossowski), *Ayna Önündeki Çıplak*, 1955, Tuval üzerine yağlı boya, 190.5 cm x 163.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, ABD (<http://49>)

Kendall'ın *Narcissa* (Nergis) resmi, bir kız çocuğu boy portredir. Ancak ayna burada izleyen izlenen bedenin izlenmesi istenen bölgesine vurgu yapmak için kullanılmıştır. Çocuğun izleyicinin varlığından bile habersiz gibi görünen tavrı resmi daha da çekici hale getirmektedir. Gizli olanın ifşası ve röntgenci konumuna sokulan izleyicinin yaşadığı estetik hazdaki doyum, gizem kadar etkileyicidir. Kimdir bu çocuk? neden kendisine sevgi dolu ve hatta arzulu bakışlarla bakmaktadır? Ve neden izleyici bu özel ana şahit tutulmaktadır? (Bkz. Görsel 2.12). Çocuk, *Çapraz Işıklar* resminde olduğu gibi yine yukarıda bir pozisyonla izleyiciyle aynı bakış açısına konumlandırılmıştır. Odada yer alan mavi koltuk üzerine çıkan çocuk, duvarda asılı olan aynadan kendi yüzüne

bakarken izleyicinin bakışlarını da kendi portresine doğru yönlendirmektedir. Kızın kendisine dönük bakışı, bedeninin cinsel yönden gelişimine yönelik duyduğu hazzın ve gururun tasdiki gibi görülmektedir.



Görsel 2.12. William Sergeant Kendall, *Narcissa*, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 129.5 cm x 76.2 cm, Taylor Graham Gallery, New York, ABD ([http-50](http://www.taylorgraham.com))

Batı modernitesinde çocukların cinselliği çokça ele alınmıştır. Bu durum yetişkinlerin yönlendirme arzusu ile birlikte sunumda kendini göstermekte ve Batı dünyası tarihinde daha önce görülmeyen bir düzeye ulaştığı söylenebilir. *Genç Oğlan ve Kedi* resmi Renoir'in kariyerinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir; çalışmalarında genelinde bu resmin benzeri bulunmamaktadır (Bkz. Görsel 2.13). Resim gerçekçi anlatımıyla ve soğuk renk paletiyle Renoir'in sanatında açıkça ayrı durmaktadır. Çıplak bedeniyle izleyiciye sırtını dönen ergenliğin ilk aşamalarında gözükten genç erkek, seyirciye doğru gibi gözükten gizemli bir bakışa sahiptir. Bu sahnenin mitolojik referansa sahip olduğu bilinmemekle birlikte henüz Renoir'in kariyerinin başında tarihlenen bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimde sırt çaprazdan görülen bu genç erkek, yüz formu, iri gözleri ve nükteli bakışı itibariyle bir kız gibi görünmektedir. Modern sanat genç erkekler genellikle izleyiciyi ya görmezden gelir halde ya da poz verircesine izleyiciye doğru yönelen bir anlatım içerisinde resmedildiği görülmektedir. Bakışın dişiliğinin yanında alt bedeninin hafif dolgulu formu, kadın bedenini anımsatırken omuz, eller, ayaklar büyüklüğü ve de bacaklar duruşu itibariyle erkeğe özgüdür. Rönesans'ta erkek bedenlerinin pozisyonlarında sıklıkla görülen -özellikle çapraz atılmış bacaklar olmasa da- ağırlığın tek bacağa yüklenmiş hareketiyle sunulduğu dikkate alındığında bu resimdeki çapraz duruşun bir erkeklik göstergesi olduğu saptamasına varılabilir (Leppert, 2020, s. 74).



Görsel 2.13. *Auguste Renoir, Genç Oğlan ve Kedi, 1868-1869, Tuval zerine yağlı boya, 124 cm x 67 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa (<http://51>)*

İzleyicinin bakışından haberdar olup olmadığı sezilemeyen kompozisyonda genç erkek, ev içerisinde çıplak olarak dolaşabilecek yaşı aşmış gözükmektedir. Odanın içerisi erkek kültürüne zıt gözükmektedir; ayağının altındaki ve ten rengine paralellik oluşturan desenli kumaş, kadın dünyasına ait bir nesne olarak durmaktadır. Kediler ise yine kadınlarla ilişkilendirilmektedir. Yani burada ki genç erkek çıplak, kadın dünyası içerisinde bulunmaktadır; zümrüt yeşili kadife bir yastık üzerinde sevmekten şaşışa dönüş bir kediye kız gibi sarılmakta olduğu görülür. Dolayısıyla buradaki çıplaklık kadın mahremiyetiyle ilişkilendirilebilir çünkü erkekler dünyası, gündelik yaşama aittir. Bu dünya, toplum içerisinde yer alması gereken bir erkeğin onurlu gösteriş alanıyken, mahremiyete ait olan dünya, kadınların özel alanına işaret etmektedir. Yanı sıra genç erkek bir olgunlaşma sürecinin son evresinden önce bu korunaklı alan içerisinde. Renoir, *Genç Oğlan ve Kedi* resimde, bu toplumsal gerçeği bu tarz bir ikilemle ele alarak, resmin gerçeğini bu ikilem üzerine kurmakta olduğu söylenebilir.

Birçok genç erkek bedenleri konu alan resimleriyle ünlü olan Henry Scott Tuke, genç oğlan bedenlerinin gelişimine incelikli olarak yer verdiği kompozisyonlarında, bu bedenleri gündelik yaşam içerisinde göstermektedir. Tuke, kompozisyonlarında ki genç erkek bedenleriyle genellikle erotik bir çekiciliğe de yer vermektedir. Resimleri çoğunlukla yaz aylarında eğlenen genç erkek çocuklarından oluşmaktadır. Bu nedenle resimlerin isimleri de çoğunlukla o resmin, mevsimsel yoğun renklerine referans vermektedir. Resimlerin alanı genellikle plaj ve deniz olmasıyla birlikte çıplakların pozu cinsel organların görülemeyeceği açılarda seçilmektedir; özellikle beden sırttan bir açı ile duruş göstermektedir. *Yakut, Altın ve Bakırtaş Rengi* isimli eseri bunun iyi örnekleri arasında bulunmaktadır (Bkz. Görsel 2.14).

İzleyenden habersiz olan bu sahnede genç erkeklerden yüzü izleyiciye dönük olanların hepsi kontrolsüz olarak bir diğerrinin cinsel bölgelerine bakmaktadır. Resmin sağ tarafında ayakta duran kasları belirgin genç ve kompozisyondaki tek giyinik figür olan sandalcı da kayalıklarda oturan bacaklarını açmış genç erkeğe alelade bakmaktadır. Sandal kenarında oturan genç ise cinsel bölgesini kol pozisyonu yoluyla kapatarak bakışını sağ tarafta ayakta duran gence yöneltmektedir. Resimde cinsel organın gösterilmemiş oluşu, gösterilmiş olması halinde ortaya çıkacak ifadeden çok daha fazla erotizm yüklemekte olduğu söylenebilir. Yanı sıra resimde, penise biçilen rol -saklanan, kompozisyondaki figürlerin istediği zaman görebilecekleri şeyin gösterilmemesi-

bedenlerin kanon derecesinde epik bir anlatımı temsil etmeye yaklaşan vücutlara aktarılmış gibidir.



Görsel 2.14. Henry Scott Tuke, *Yakut, Altın ve Bakırtaşı Rengi*, 1902, Tuval üzerine yağlı boya, 116.8 cm x 158.8 cm, Guildhall Sanat Galerisi, Londra, İngiltere (<http://52>)

Eli kalçasında duran sağ taraftaki genç beden, sandaldan aldığı destek ile kalça, sırt ve bacak kaslarını çıkaracak şekilde gergin bir beden pozunu sunmakta olduğu görülmektedir. Sahneye hakim olan bu bedenin gelişmiş formuyla dimdik ve gururlu pozunu tesadüf gözükmemektedir. Germaine Greer, bir tartışmada geçen savı ile kadınların erkek resimlerinden haz alışı üzerine yaptığı yorumda genç erkeklerin tasvirine bir tür özgürlük sunmaktadır: “Fallik güçten mahrum bırakılmış oğlan çocuğuna domine eden bir penis yerine duyarlı ve hevesli bir penis bahşedilmiştir ve (böylece) ceza almadan cinselleştirilebilir” (Akt. Leppert, 2020, s. 78). Gençliğin cinselleştirilmesi ile ilgili bu sav, Joaquin Sorolla’nın *Pilajdaki Çocuklar* resmi ve William Stott’un *Bir Yaz Günü* resminde ise üstü örtülü biçimde belirlemektedir (Bkz. Görsel 2.15-2.16).

Güneşte özgürce yatan çıplak çocuk konusu, Sorolla tarafından bir dizi resmini oluşturan kompozisyonlarında çokça yer verilmiştir. Sorolla’nın, bu konuyu izleyiciyi kompozisyonun içerisine konumlandırırçasına çok ön planda boyadığı görülür. Bakış öncelikli olarak başı en ön planda duran ve tuvalin merkezindeki çocuğa yönelmektedir.

Yüz üstü kumsala uzanmış çocuk, güneşin aydınlatmasıyla ısıldayan açık renkteki arka bedenini bakana göstermektedir. Bakışı ilk kabul eden çocuğun başı, izlemeyi, çarpaz beden duruşu ve ışık ile vurgulanmış kalçalarına devretmektedir. Çocukların duruşlarında giderek artan gevşeme derecesi, izleyiciden uzaklıklarına göre çıplak vücutlarında artan bir kromatik yoğunlukla paralel görülmektedir. Çıplaklardaki bu kromatik farklılığın cinsel çekiciliğe işaret ettiği söylenebilir. Kullanılan sert ışıklar vücutları parlatarak bu etkiyi güçlendirmektedir. Üç çocuğun yüzüstü duruşu ve bakışa yöneltilen arka bedenleri davetkarlığı imgeler gibidir.

Stott'un yaz günü kumsalda oynayan üç çocuğun betimlendiği resimde çocukların üçü de çıplak olarak resmedilmiştir. Gelgitten dolayı kumsalda oluşan su birikintisinde beliren yansımalar ve uçsuz bucaksız bir kıyı gözükmektedir. Güneş ışığının çocukların vücutlarını aydınlatmasının lekesiz, taze bir ifadeyi güçlendirmekte olduğu görülmektedir. Sıradan bir oyun anını yansıtan bu resimde Stott, ön, arka ve yan bakış açısından anatomiye incelercesine izleyiciye sunmaktadır. Çocukların çıplaklığına rağmen bir ölçüde asexual bir izlenim sunmakta olsa da çocuklardan en büyüğü omuzunun üzerinden su birikintisine yansıyan vücudunun arkasına bakmaya çalışmaktadır. En küçükleri ise bacakları suda arkasına yaslanarak oyunun yorgunluğunu atar gibi rahatlamaya çalışmaktadır. Bacakları ayırık, yüzünde oral bir ifadeyle aylak aylak oturmaktadır. Ortada ki çocuk ise narsizme işaret edercesine kendi öz benliğiyle alakalı halde gözükmektedir. Bir başka ifadeyle bu çocuklar bir oyun öncesi ya da sonrası anında resmedilmiş görünse de yetişkinliğe ilerleyen bir yolda sorumluluğu üstlenmeye doğru yöneldiği söylenebilir (Leppert, 2020, s. 72-73).



Görsel 2.15. Joaquin Sorolla, *Plajdaki Çocuklar*, 1909, Tuval üzerine yağlı boya, 118 cm x 185 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya (<http-53>)



Görsel 2.16. William Stott, *Bir Yaz Günü*, 1886, Tuval üzerine yağlı boya, 132.9 cm x 189.3 cm, Manchester Sanat Galerisi, Londra, İngiltere (<http-53>)

Kompozisyon da manzaranın sonsuzluğuna rağmen resmi domine eden bu üç çıplığın, başka bir bakış açısıyla, Adem ile Havva'nın ilk *doğasını* yaşadığı da söylenebilir. Çıplaklıklarının farkında olmadan ya da utanç duygusundan izole mutluluk içinde kendi hallerinde oyun oynamaktadırlar. Ancak resme böyle bakılsa dahi önceki

paragraftaki ifadeler, resmin sadece bir oyundan ya da eğlenceden ibaret bir sahneyi imgelemediğini önermektedir.

Berger'in "her imge bir görme biçimini vücuda getirir" ifadesi, her imgenin, özelliğinin ardından ortaya çıkan bir bakış biçimi yönünde vücut bulduğunu öne sürmektedir (Berger, 1995, s. 10). Bu görme biçiminin tarihsel, sosyal ve kültürel formlarla ilişkili olarak farklılık göstermekte olduğu söylenebilir. Böylelikle resim, imge yaratımı ile ilgilidir denilebilir. Yani resim, onu gören kişinin pratiği ile ilişkisi hakkında; resmi görmeyi arzu eden, isteyen kişiye sunduğu hazlardan zevk almayla ilişkilidir. Modern sanatta nü resimlerin etkisi de onu izlemenin erotizmine bağlı olmaktadır; bu türden imgeler arzu ve fantezi üzerine inşa edilmekte olduğu söylenebilir. Bu bağlamda salt estetik ölçütler üzerine inşa edilmediği öne sürülebilir. Uzun yıllarca kritikçilerin konu aldığı Thomas Eakins'ın *Yüzme* isimli eseri iyi bir örnek teşkil etmektedir (Bkz. Görsel 2.17). Çalışmalarına bir dizi fotoğraflar çekerek başlayan Eakins, *Yüzme* isimli eserini tamamladığı yıl, Delacroix, 5 Ekim 1885'te günlüğüne şunları yazmaktadır:

Getirdiğim desenleri gözden geçiriyorum; çıplak insan fotoğraflarına, o hayran olunası şiere, onun üstünden okumayı öğrendiğim ve görüntüsüyle bana yazar müsveddelerinin buluşlarından çok daha fazla şey söyleyen o insan bedenine tutkuyla bıkıp usanmadan bakıyorum (Akt. Corbin vd., 2011, s. 67).

Delacroix'da fotoğrafın tuttuğu yer, ona bakmayla başlamakta ve çıplak bedenin görünmesine giden bir tutkuya evirilmektedir. Yani fotoğraf sadece fotoğrafı çekilen bedenin yerini almaz; O, insan bedenine tutkudur. Fotoğrafın icadı ile cinsellik atfedilen imgelerin önündeki duvar da yıkılmıştır. Böylelikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kamunun cinselleştirilmiş çıplak beden fotoğraflarına duyduğu iştah gizli kapaklı olsa da büyük ölçüde önemli bir boyuta erişmektedir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ise başta Amerikan kültürü olmak üzere Batı kültürü, sanat nesnesi olmayan müstehcenlik, erotizm ve pornografi arasında ayrımların yapılmasında güçlüklerin yaşandığı belirsiz bir ortam doğmuştur. Morse Peckham bu uzlaşmazlığı *Sanat ve Pornografi* kitabında şöyle öne sürmektedir:

Cenevre konferansında olduğu gibi, 'pornografiyi' tartışmak konusunda uzlaşabiliriz ama küçük bir tartışma bile pornografinin ne olduğu hakkında pek de bir uzlaşma olmadığını ortaya çıkarmaya yeter. Veya bunun da ötesinde, büyük oranda uzlaşma olabilir ama pornografik olduğu düşünülen belli bir dokümanın gerçekten pornografik olup olmadığına karar vermeye gelince anlaşmazlık neredeyse kaçınılmaz olacaktır (Akt. Leppert, 2020, s. 254).

Böylelikle resim veya fotoğraf olsun her ikisinde de çıplaklığın sunumunda doğrudan ilintili rolde bulunan sosyal ve kültürel meselelerin açık şekilde ölçülemez durumda olduğu görülür. Ancak bu meselelerin cinsellik etrafında etik ve ahlak çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Resim sanatında bu meseleler, cinsel arzulara daha fazlasıyla hitap ettiğinde ise toplumsal tepkiyle karşılık bulmaktadır. Çünkü böylesi görsellerin büyük bölümü cinselliği uyarıcı etkide olup olmayacakları hususunda yasal tartışmalarında konusu haline gelmektedir. Dolayısıyla bu toplumsal normların neyin gösterilip gösterilmeyeceğine dair kararı da güç bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda çocukları çıplak fotoğraflamanın -herhangi bir cinsellik bulunmasa da ya da herhangi bir cinsel istismara uğradığına dair kanıt bulunmazken- ahlaksız olup olmadığı çerçevesinde Eakins'ın *Yüzme* eserini ele almak gerekmektedir. Eserde Amerikan kırsalının pitoresk manzarasında göle girmekte olan Eakins ve beş erkek öğrencisinin öğleden sonrası tasvir edilmektedir. İlk bakışta masum bir kompozisyon gibi görünse de Eakins'in resmi, farklı idealler içeren bir durum sunmaktadır. 1884'te Philadelphia Güzel Sanatlar Akademisi saymanı olan Edward Coates tarafından sipariş edilen resim, Eakins'in küçük yüzücülerle birlikte anlık fotoğrafçılığın sonuçlarını göstermeyi amaçlayan bir çalışma olduğu iddiasıyla kabul edilemez bulunmuştur. Yanı sıra resimdeki figürlerin tümü akademi topluluğundan tanınan öğrencilerden oluşmaktadır: “Görünüşe göre herkesin aklında olması gerekeni kimse açıklamamış: Akademi öğrencilerinin grafik çıplaklığı. Aslında öğrencilerden ikisi aynı sergide Eakins'in tuvalinden sadece birkaç metre ötede asılı duran portrelerinden kolaylıkla tanınabiliyordu (Kirkpatrick, 2006, s. 292)”.

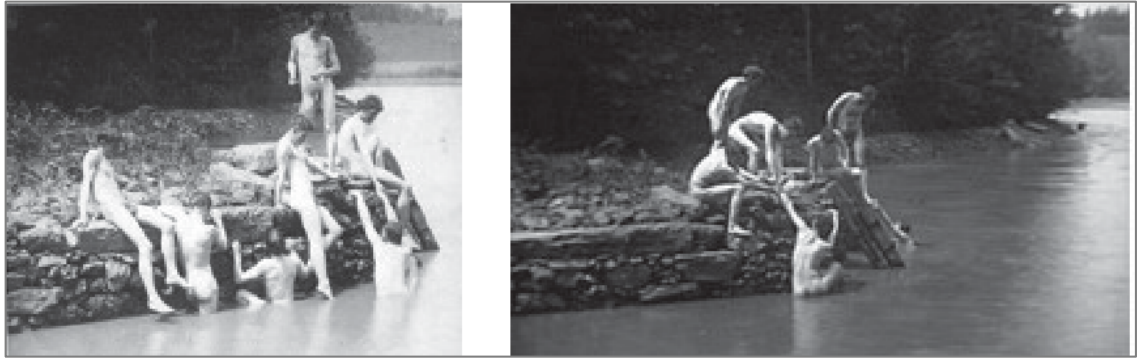
Eakins'in fotoğrafa olan ilgisi ve çıplaklarının incelenmesinde ki ayrıntılara olan bağlılığı, şüphesiz onu, *Yüzme* resminin ünlü mekanı haline gelecek olan Dove Gölü'nde yüzen erkek öğrencilerinin hazırlık fotoğraflarını oluşturmaya yöneltmiştir (Bkz. Görsel 2.18-2.19). Ancak Eakins, fotoğraflara tümüyle sadık gözükmemektedir; fotoğrafik nüler resimde daha da formalize ve idealize edilmekte olduğu görülmektedir. Penis gözden çıkarmak adına akademiden çağrılan erkek öğrencilerin pozları ayarlanır ve hareketler sabitlenerek fotoğrafları çekilmektedir. Bu idealleştirme süreci büyük olasılıkla Eakins'in çıplak genç erkek bedenini, saf ve farklılaşmamış yada erotikleştirilmemiş olarak işlev görmesine yönelik bir girişimi hedeflese de akademi yönetimi, Eakins'in bu yöntemini kabul edilir görmemiştir.

Eakins açısından kaygılı başlayan *Yüzme*'nin kariyeri 1910'ların sonunda tersine doğru dönüş yaparak, resmin orijinal izleyicisi olan akademinin dışındaki izleyicisi için Amerika'nın otantik görüntüsünü temsil etmeye başlar; saf, sanayi öncesi zamana yönelik bir nostaljiye duyulan özlemi temsil etmektedir artık. *Yüzme* resmini öven eleştirmen Marc Simpson, 1921'de şunları kaleme alır:

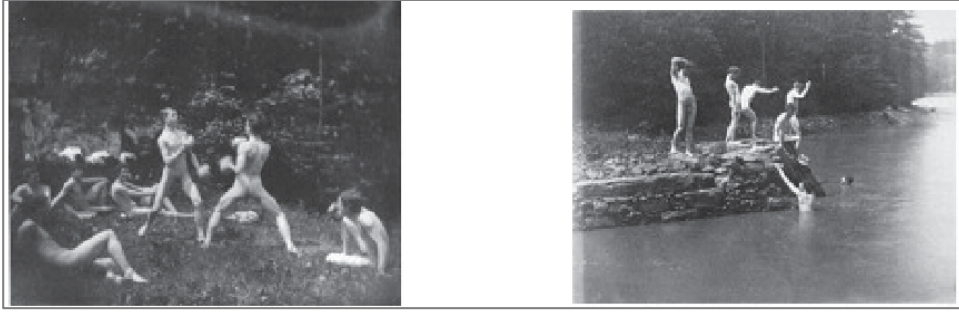
Sanırım *Yüzme* resminin dramatik kişiliklerinin gerçek erkekler olduğunu hissedeceksiniz. Çıplaklıklarına rağmen onları yetmişli yılların başlarına ait figürler olarak tanımaktayız. Saçları ve giyinme biçimleriyle ilgili tarihi referans veren bir şey var. Rıhtımda yanı üzeri yatan adam kesinlikle bir Amerikalı. Bu, tarihi gerçeğin paha biçilemez bir ifadesidir. Thomas Eakins yaşamı boyunca Amerika Birleşik Devletleri'nde bu erkeklere baktı ve böylece onlarla hareket etti (Sanader, 2009, s. 20).



Görsel 2.17. Thomas Eakins, *Yüzme*, 1885, Tuval üzerine yağlı boya, 69.5 cm x 92.4 cm, Amon Carter Müzesi, Teksas, ABD (<http-54>)



Görsel 2.18. *Yüzme* resmi için ön çalışma Fotoğrafları, 1883 (<http-55>)



Görsel 2.19. *Yüzme resmi için ön çalı ş ma fotoğrafı (sağ), 1883 (http-56)*

Eakins'in *Yüzme* resmine doğru yöneltlen bu övünç, aynı zamanda 1910 ve 1920'lerdeki kent toplumuna yönelik duyulan endişelerin de bir göstergesi niteliğindedir. Resmin pastoral kalitesi yirminci yüzyılın başlarındaki izleyicilerde nostaljik bir özlem hissettirmiş olmalı; kentleşme ve modernite kaygılarıyla idealize edilmiş bir Amerikan geçmişi hakkında -saf, masum , sanayi öncesi canlı bir Amerikan manzarası- hayal kurmalarına neden olan bir özlem! Dove Gölü doğal bir Amerikan ortamı olarak görülmektedir. Ancak yakınlardaki bir bakır haddehanesinin kullanımı için yaratılmış insan yapımı bir rezervuar olarak da kullanılmıştır. Yine de resim, 1920'lere ulaştığında bu yerel bilgi unutulurak sanayi öncesi pastoral yaşam tarzını temsil eden bir görüntüye dönüştüğü söylenebilir (Sanader, 2009, s. 21).

O dönemde, maskülen fiziksel kudret sadelik dolu kırsal yaşamın ahlaki temizliği etrafında şekillenen bir mitle iç içe geçmişti; bu mit, kent yaşamının görünürde git gide sağlıksız hale gelen ve ahlaki açıdan kötü şöhretli var oluş biçimleriyle keskin zıtlıklar içeriyordu. Eakins'in resmi kırsal bir Amerikan Cenneti sahnesine yerleştirilmiştir (Leppert, 2020, s. 264).

Böylece *Yüzme* resmi, Amerika'yı temsil etmeye başlar; güzel günlere geri dönerek kentleşme endişelerini hafifletmeyi amaçlayan, idealize edilmiş bir sosyal tarihi inşa ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Eakins'in resminin, 1885'teki ilk kabulüne ilişkin bakışa dönüldüğünde ise resim, homoerotizm açısından uygun bir bağlam sağladığı görülür (Sanader, 2009, s. 22).

Eakins'in resminin en sorunlu görülen yönlerinden biri, Eakins'in genç erkek çıplaklığını belirsiz bir şekilde kullanmış olması ve resimde çıplaklığı ele alıştaki imalar olduğu söylenebilir. Pek çok eleştirmen ve tarihçi resmi homoerotik olarak tanımlar. Homoerotik kavramı, homososyal ve homoseksüel arasında bir bariyer görevi görmektedir. Her iki alana dikkat çekerken aynı zamanda ikisi arasında da somut bir sınır oluşturmaktadır; sosyal ve cinsel. Eakins'in çıplaklarında okunan sosyal ve cinsel

duygular arasındaki tehditkar derecede kısa mesafenin farkındalığı; bedenlerin aynı alan içerisinde etkileşime girmesinden doğmaktadır. Ancak ve aynı zamanda kompozisyondaki her bir çıplak kendi kendine yeten, yüzücü arkadaşlarından kopmuş ve katı bir formalizm içerisinde kilitlenmiş gibi görülmektedir. Çıplakların bu yerleşimiyle resmin, kapladığı homososyal ve homoseksüel alemler arasındaki garip boşluğu kabul ettiği söylenebilir (Hatt, 1993, s. 13).

Michael Hatt, oldukça kısa ve net bir şekilde Yüzme'nin Philadelphia izleyicisinin gözündeki ilk başarısızlığının Eakins's erkek çıplaklığını başarısız tanımlamasından kaynaklandığını savunmaktadır: Sanat tarihi boyunca, çıplak erkek bedeninin meşruluğu sanatçının bu beden formunu potansiyel olarak arzu edilebilirliğini azaltma yeteneği ya da sunuşu aracılığıyla kabul edilmekte olduğu görülmektedir. Örneğin erkek çıplaklığının atletizm ya da tıp imgeleri gibi kabul edilebilir bir söyleme dahil edilmesinin, erkek çıplaklığının tamamen estetik bir form düzeyine indirgenmesi ve özellikle bakışın kadın olarak hiyerarşik bir düzlemde çıplağa karşı bir üstünlük duygusunu yarattığı söylenebilir. Bu bağlamda Eakins'in yüzücüleri bu kriterleri karşılamamakla birlikte, genel olarak sanat tarihi çerçevesinde erkek çıplaklığının meşruiyeti tehlikeye girmekte olduğu söylenebilir. Bu nedenle erkek çıplaklığı, akademikleştirilemezse, erkek izleyiciyi, resme yalnızca arzu ve zevk için bakma olasılığına davet edilmektedir. Kadın izleyici açısından bakıldığında ise Eakins'in erkek çıplaklarına bakmaktan zevk alan bir kadın gözü, onları toplumsal olarak normatif heteroseksüellik alanına kabul ederek bu çıplakları problemsizleştirmekte olduğu söylenebilir (Hatt, 1993, s. 21).

Kadının çıplaklığı sanat tarihinde uzun bir zamandır doğal görülür durumda yer almaktadır. Sanat mecrasında kadının çıplak imgesine varlık açısından bir gerekçe aranmamıştır; hiçbir neden olmadan da çıplak olmaları kabul edilmiştir. Erkek bedeninde ise bu durum tersine işlemektedir; amaçsız ve nedensiz çıplaklık savunmasızlığa işaret etmekte olduğu söylenebilir. Daha önce değinildiği üzere nü resmi bakmakla alakalıdır. Erkekler için, çıplakken izleniyor olmak -Masaccio'nun Adem'inin mimikleri hatırlandığında- utandırılmaya işaret sayılır . Gündelik yaşamda ve sanatta da erkekler, başkası izlesin diye soyunmaz ve tersine erkekler diğer erkeklerin bakacağı çıplak kadın bedenleri çizmişlerdir. Çıplak erkek bedenini, diğer erkek bakışlarına sunmak adına resmetmenin ise, kültürel bir tabuya ait çekinceleri de içerisinde barındırmakta olduğu söylenebilir. Buna rağmen erkek çıplaklığı uygun biçimde ele alındığın da özellikle bedene gelişmiş kaslar türünden erkekçe katıksızlık belirtildiğinde ve yanı sıra erkekliği

belirten cinsiyet unsuru penisi özellikle arka plana bırakıldığında bu sefer erkeklik hali daha da vurgulandığı tespit edilebilir; erkek bedeni izleyene arkası dönük olduğunda ya da penis özenle gizlendiğinde o organın eksikliği, bütün olarak erkek bedeninin fallik konumunu telafi etmektedir (Leppert, 2020, s. 264-265).

Bir başka deyişle burada ki ifade, homoerotik imgenin, çok ince bir ekseninde yer almasından dolayı bir tür problem doğurmasıdır; kolayca yasak arzular tarafına doğru kayabilme haline izin verebilmektedir. Örtülü olan ya da isteyerek gösterilmeyen penis ile -erotik ifadenin temeli olan- dengeleri gözetmeye çalışırken, yasaklanan şey öyle ya da böyle zihinde yer almakta ve belirlemektedir. Bu nedenle Eakins'in *Yüzme* isimli resmi, gündelik yaşamın basit bir anından öte ifadesiyle sanat tarihinde tuhaf bir yerde durmakta olduğu görülmektedir. Sanatçının niyetinin tam olarak ne olduğuna kanı konulmasa da resim, atletik beden, ahlak ve homoerotizm ile ilgili çatışan konuların birbiriyle etkileşime girdiği ve ancak tutarlı bir mesaj sunmak için bir araya gelmediği bir alan da rol aldığı söylenebilir. Burada ki belirsizlik Eakins'in amaçladığı stratejisinin ve yaşamının ötesinde bir yaşamı sürdüren kurgusal bir görüntüyü yarattığı gerçeğiyle devam etse de *Yüzme* resmi, tamamlanmasının hemen ardından günümüze kadar ifade ettiği anlamın, tartışmalara ilham verme kabiliyeti açısından başarısını kanıtlamış bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3. Yıkanan Çıplak

Yıkanmanın, Batı modernitesinde öncelikli olarak çıplak kadın bedeninin resmedilmesine fırsat sunan bir sahne konumu kazandığı söylenebilir; banyoda çıplak erkek bedenine ise az rastlanmaktadır. Bu ayırımın nedeni, iç mekanda banyo yapmanın mahrem bir eylem olarak kabul görmesidir. Banyo yapan erkek bedeni resmi yapmak erkek bedenini efemine hale sokma riskini de yarattığı söylenebilir. Bu nedenle gözetlemeye bağlı voyör bir durum açığa çıkmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere resme yöneltilen bakış çoğunlukla erkeğe aittir. Sanat mecrasında banyo resmi geçmişi kadın bedenleri üzerine olsa da ressamlar kimi zaman farklı yönde tercih kullanarak hareket etmişlerdir. Gustave Caillebotte'nin *Banyodaki Adam* resmi bu ayırıma iyi bir örnek teşkil etmektedir: Resim, 1988 yılında sergilendiğinde, kamuya açık bir sergi alanından kaldırılarak yalnızca bir gurubun görmesine izin verilmiştir (Leppert, 2020, s. 206) (Bkz. Görsel 2.20).

Resim izleyiciye gündelik yaşama ait alışılmadık derecede olağan ve samimi bir sahne sunmaktadır. Sağdaki metal küvet ve yere atılan sabahlık benzeri bir giysinin yanı sıra sandalyenin üzerine bırakılan giysi ve vurgulu, parlak çizmeler, bu adamı, klasik anlamda çıplak olmaktan daha öte çıplak yaparak erotikleştirmektedir. Parke üzerinde dikilen bedenin bacak ve kalçalarının gerginliği, dağınık saç ve ıslak ayak izleri, sanatta erkek beden imgesinden; kahramanca duran yada eyleme girişen idealize edilmiş bir bedenden ziyade, gündelik bir bedenin fizikselliğini göstermektedir. Çıplak, izleyiciye çok yakın bir yerde konumlanmaktadır. Bu nedenle gündelik yaşama ait kamuya sunulan en özel anı imgelemekte olduğu söylenebilir.

Burada mahrem alanın ihlali söz konusudur. Çünkü sırtı izleyiciye dönük kurulan çıplağın izleyenden haberinin yok olduğu söylenebilir. Çevredeki giysi nesneleri ile mahremiyetin ihlali belirgin hale gelmektedir. Bu hal başkaları tarafından görülmesi istenmeyen bir sahneyi işaret etmektedir: Sanatta ele alınan erkek bedeni bağlamında böylesi önemsiz bir olayı gösteriyor oluşu, resmetmeye değmez bir sıradanlığı ifade ettiği söylenebilir. Tamar Garb, bu sıradanlığı şöyle ifade etmektedir; “Naturalizm, kahramanca maskülenliğe karşı, onu geleneksel donanım ve epik öneminden mahrum bırakarak tehdit oluşturmuştur (Garb, 1998, s. 28)”.



Görsel 2.20. *Gustave Caillebotte, Banyodaki Adam, 1884, Tuval üzerine yağlı boya, 144.8 cm x 114.3 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts, ABD ([http-57](http://57))*

Banyo isimli resmiyle, izleyiciye sıradan gündelik bir sahneyi sunan Amerikalı sanatçı Paul Cadmus, Caillebotte ile erotizmi sunuş şiddeti bağlamında ayrı bir yerde durmakta olduğu görülür (Bkz. Görsel 2.21). Resim açık biçimde homoerotiktir: Sol tarafta ayna önünde saçını tarayan adam, bedenini ve özellikle kalçalarını kasmış gözükmekte iken küvetteki adam ise kalçalarını sabunlamaktadır. Arka duvarda asılı duran çamaşırlar sahnenin gündelik yönlerini vurgulamaktadır.

İki adamında vücutlarının cinselleştirilmiş olması, resmin erotik yükünü vurgulu hale getirmektedir. Bu vurguyu güçlendiren diğer bir ima, iki adam arasında geçtiği düşünülen ilişki olduğu söylenebilir. Ayrıca Batı resminde genellikle erkekler koyu tende, kadınlar ise daha açık renkte resmedildiği göz önüne alındığında Cadmus'un kinayeli biçimde kullandığı renklerle kadın ve erkek ilişkisine atıfta bulunduğu söylenebilir. Bedenlerin kompozisyonundaki hareketlerine bakıldığında ise bir tarafta ayakta duran kaslı adam erkeksiliğe işaret ederken, küvette bir eli belinde eğilen adam,

kalçasını tutmakta gibi duran imajı nedeniyle beden hareketlerinin cinsiyet farklılığına çağrışım yapmakta olduğu söylenebilir. Resmin panel ölçüsü göz önüne alındığında ise küçük ölçünün, eşcinsel arzularla ilgili tabuyu ihlal eden bu çalışmayı, gözden uzak tutmaya imkan sağladığı söylenebilir (Leppert, 2020, s. 208-209).



Görsel 2.21. Paul Cadmus, *Banyo*, 1951, Panel üzerine yağlı boya, 35.6 cm x 40.6 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD ([http-58](http://58))

Schönheit (Güzellik) isimli derginin 1906'da yayınladığı fotoğraf yarışması ilan metninde özel alan (iç mekan) ve kamusal alan (açık hava) arasında bir ayrım sunmaktadır: “Stüdyoda ya da odada çekilen fotoğraflar kolayca müstehcen ve yapay bir etki bırakabilirler; o nedenle, açık havada, güzel bir manzarada çekilen fotoğrafların ödül alma ya da satılma şansı daha yüksektir (Akt. Duerr, 1999, s. 83)”. Bu dergi bir nudist ürünüdür; çıplaklığın erotikleştirilmesini istemeyen bu grubun tespitinin bir ölçüde doğrulanmakta olduğu görülür; kapalı mekanda çıplak olan bir bedenin, izleyene açık havadaki diğer çıplaktan daha da erotik ya da yadırgayıcı gelmesinin nedeni, kapalı mekanların mahrem yerleri temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Çıplak beden, bu mahrem alanlarda görüldüğünde gayri ihtiyari çıplak şekilde yapılan mahrem eylemler tezahür edebilmektedir; kumsalda üstsüz yatan bir kadın, yatak odasında giyinirken dahi kapı açıldığında dehşete kapılabilir.

Erotizm neredeyse herkesin özellikle de büyük sanatçıların aklından geçiyor olsa da modern ve çağdaş sanatın kanonik eserlerinde cinsel imgeler her zaman belirgin biçimde gözükmemektedir. *Tommies Bathing* isimli suluboya resmiyle John Singer Sargent'ın iki askeri resmettiği bilinmektedir (Bkz. Görsel 2.22). Daha çok bir portre ressamı olarak biline Sargent, İngiliz hükümeti tarafından I. Dünya savaşının son yılı bir anma salonu için görevlendirildiğinde Tommies ya da İngiliz askerleri hakkında yaptığı bir dizi çalışmadan bir parça olan resim, savaş ve asker imgeleri düşünüldüğünde askerlerin tamamen gevşemiş bitkin bedenleri savaş alanında toprağa düşmüş cesetleri andırmaktadır. Bu imaj, resme daha da dokunaklık kattığı görülse de boyanın saydamlığı, canlılığı ve akıcı hareketi resme, sıcaklık ve arzunun savaş karamsarlığında dahi hala bulunabileceği imasını bir tür duygusallıkla önermekte olduğu söylenebilir.



Görsel 2.22. John Singer Sargent, *İki Asker (Thommies Bathing)*, 1918, Kağıt üzerine suluboya, 38.9 cm x 52.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.metmuseum.org/art/collecting/1918>)

Suyun kenarında dinlenen iki askerin bu sessiz, düşünceli resminde yan yana yatan ve neredeyse dokunaklı olan çıplak bedenler, savaşçılardan ziyade sevgililere benzemekte olduğu söylenebilir. Sargent'ın röntgenci bakış açısı da bu görüntünün hassasiyetine katkıda bulunmaktadır. Sıcak ve soğuk yeşil çimlerle kare şekilde çevrelenen çıplaklar, bir yatak üzerinde uyuyormuş gibi görünmektedir. Sargent'ın özel hayatı hakkında çok az şey bilinmekle birlikte resim homoerotik bir görüntü sunmaktadır.

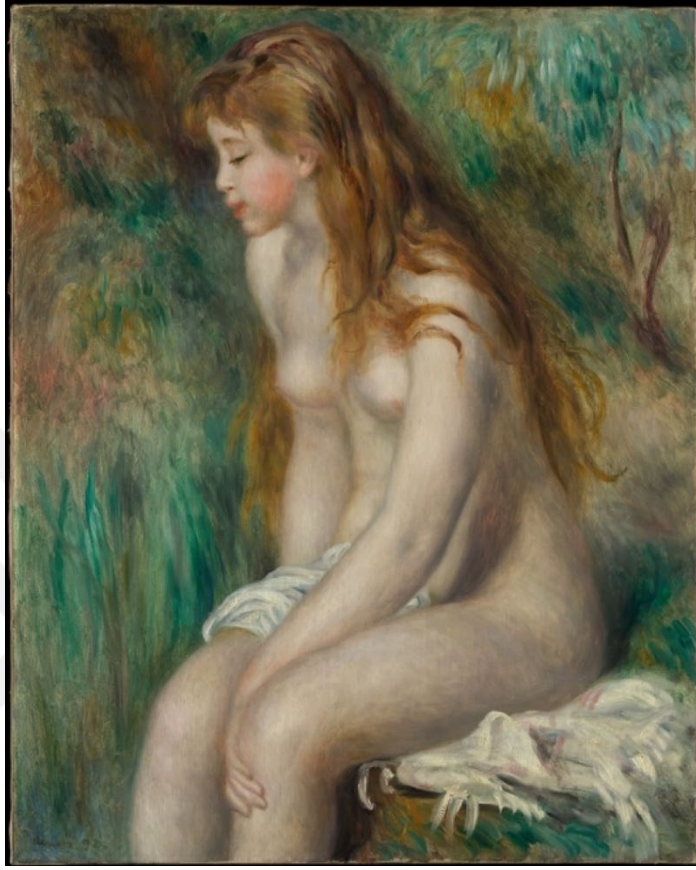
Tüm çıplakların erotik ya da homoerotik olarak kabul edilip edilmeyeceği açık bir konu olmamakla birlikte Rowan Pelling, Sigmund Freud'un yirminci yüzyılın başlarında bilinçsiz cinsel arzuları çevreleyen teoriler geliştirilmesinden önce gelen erotik yüklü eserler ile Freud'un teorilerinden sonra yapılan sanat eserleri arasında ayrım yapmaktadır. Pelling, "yirminci yüzyıla kadar, erotik sanat çoğunlukla bir tür görsel baştan çıkarmayla ilgiliydi" diye yazmaktadır (http-60). Ancak "Freud sonrası dünyada cinsel temsil daha karanlık ve daha karmaşık hale geliyor. Giderek daha fazla sayıda sanatçı kendilerini yüzleşmeye yöneltiyor, bu yüzden görüntü, izleyicinin ne istediğini hissettiğinden çok ne istediğinden korkmasıyla ilgilenir (http-60)". Bu bağlamda Pierre-Auguste Renoir'in yıkanma veya sonrası çıplak kadın bedenlerini ele aldığı eserlerinde kadın bedeni, bakışlara sunulan idealize edilmiş, duygusal, masum ama şehvetli bir çıplak olarak tanımlanabilir.

İzlenimcilik içerisinde önde gelen bir figür olan Renoir'in 1892'de boyadığı *Yıkanan Genç Kız* resmi, tuvalde anıtsal biçimde duran bir çıplağı göstermektedir; kompozisyonda çıplağın başı neredeyse üst kenara değmekte ve bacakları alt kenarı aşarak diz altından kesilmektedir (Bkz. Görsel 2.23). Genç kızın çıplaklığı göz önüne alındığında izleyicinin bakış açısına bu kadar yakınlığın rahatsızlık uyandıracakmış gibi durmasıyla Renoir, kızın yüzünü profilden çevirerek izleyiciyi örtük bir biçimde bakmaya yönelttiği söylenebilir.

Renoir'in bu merkezi figürü, açık hava, göl manzarası ya da oyun oynayan çocukların yer aldığı resimlerle yan yana izlenebilir ve zevk alınabilir. Ancak resimdeki kızın ressam tarafından, kadınlara karşı kendi tavrına uydurmak için nasıl manipüle ettiği düşünüldüğünde, resim, sorunlu bir hale gelmektedir: Renoir, genç kızın çekingen yüzünün, kısmen de yanağında ki pembe kızarıklığın ve ayrıca canlı dudaklarındaki küçük gülümsemenin yarattığı bariz saflığı, şehvetle birleştirmekte olduğu söylenebilir. Bakışla birlikte böylesine karmaşıklaşan sanatsal zevkin, Renoir'in konuyu ustaca yorumlamasıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

Martha Lucy, çağdaş söylemde Renoir isminin cinsiyetçi erkek sanatçı anlamına geldiğini belirtmektedir; Renoir'in nü resimlerinde her zaman parlak ve beyaz tenli - genellikle sarışın ve vermilion kırmızısı vurgulu yanaklar, dudaklar ve meme uçlu imgelediği- kadınları seçmekten ve onlara bakmaktan küstahça ve köleleştirici bir keyif almaktadır. Lucy tartışmasına, Renoir'in çıplakların dokunsallığını, çıplağın vücudunda

gezinen parmakları gibi fırça sürüşlerini gezdirdiğini söyleyerek, bunun erkek de dahil her türlü bakışı rahatsız edebildiği yönünde bir görüş ile devam etmektedir (<http-61>).

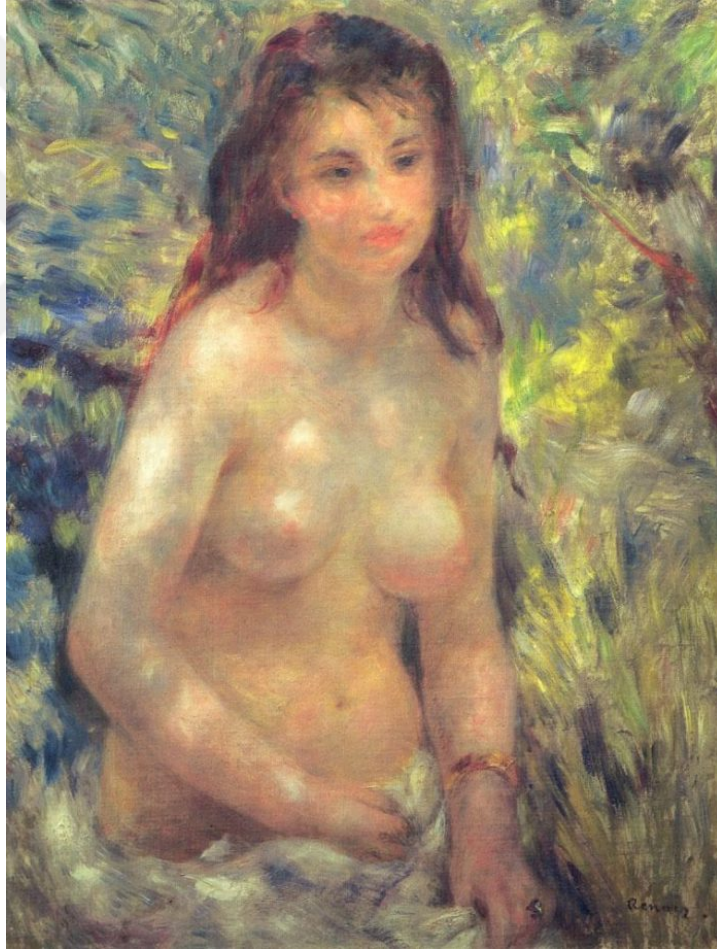


Görsel 2.23. *Pierre-Auguste Renoir, Yı kanan Genç Kız, 1892, Tuval üzerine yağlı boya, 81.3 cm x 64.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http-62>)*

Renoir, neredeyse bir izlenimci sanatçı olarak kabul edildiği kadar kadın düşmanı olarak da kabul edilmektedir. Genel fikir birliği, Renoir’ın kadın bedenini nesnelleştirme konusunda bir takıntısı olduğudur; çalışmalarının özel bir güzellik standardını geçemeyen bir erkek bakışını temsil ettiği ve modellerini yuvarlak göğüsler, yüksek kalçalar ve ince bellerden oluşan bir idealizasyona indirgemesi olduğu söylenir.

Lucy, Renoir’ın kadın bir izleyici bakışıyla erotik hisler uyandırmadığını ve hatta tekdüze bir bedenin yuvarlak göğüsler ve gürleyen uyluklarından, derinliksiz manzaralara kadar sıkışmışlığın içerisinde hayal edilebilecek bir içsel yaklaşımın bulunmadığını öne sürer: “Yüzleri neredeyse her zaman, pek te iyi bir noktaya değinmemek gerekirse, aptal görünüyor. Renoir, kadınlara içsel yaşamları olan bireyler olarak kayıtsızlığını yansıtıyor. Onlar özne değil sadece durumlar (<http-61>)” (Bkz. Görsel 2.24).

Ancak cinselleştirme her zaman cinsiyetçiliğe eşit olmamaktadır. Belki de Renoir'ın kadınları şehvetli görünmek ve pembe bir bakışla görülmek istemişlerdir; belki de bu resimler, kadınların katı Viktoria korselerinden ve ahlakından kurtuluşuydu. Fakat Renoir'e dair anekdotlar hatırlandığında bu sav zayıf kalmaktadır. Yine de Renoir'ın çıplak kadınları kendilerine ait olmayan bir dünyada var gibi görünmektedirler. Akarsularda yıkanır ve eski Yunanlılar gibi bembeyaz kumaşlara bürünüp, çimenlerin yeşili ile gökyüzünün mavisinin birbirine karıştığı çayırlara uzanmaktadırlar. Bu gerçekdışı görüntü bir fantezi ürünü olarak gözükmektedir. Ancak bu fantezinin ressama ait olması zorunluluğu keskin bir kanı olarak söylenememektedir.



Görsel 2.24. Pierre-Auguste Renoir, *Tors Çalışması; Güneşte Çıplak*, 1876, Tuval üzerine yağlı boya, 81 cm x 64.9 cm, Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Teksas (<http-63>)

Tors Çalışması; Güneşte Çıplak resmi, Renoir'ın kariyerinde izlenimcilikten uzaklaşmanın habercisi olarak da görülebilir. Cesur renk ve fırça ifadesi ile vurgulanan ışık süzmeleri, açıkça empresyonist olsa da, çıplaklığın göğüslerinin yuvarlak hacmini

vurgulayan yumuşak fırça işçiliği ve vücudun ışık alan parlak kısımları daha özverili bir şekilde boyanmıştır. Çıplağın üç boyutluluğu, derinlikten yoksun, düzleştirilmiş peysaj ile çeliştiği görülmektedir. Genç kızın anlamsız ifadesi ve izleyiciden çevrilmiş ifadesi, çıplağın görsel olarak keşfedilmesini teşvik ettiği söylenebilir. Bununla birlikte, peyzajda ki yapraklardan süzülen ışığın alacalı etkisinin çıplağın üzerinde yarattığı yeşilimsi tensel ifade; Manet'in Olympia'sına yöneltile bir eleştiriyi anımsatarak, cesetteki çürümenin işareti olan yeşil ve mor renklerle kaplı bir et yığını eleştirisini akla getirdiği söylenebilir.

Sanatta geçmişe karşı çıkan ve sanatın geleceğine ise sert bir meydan okuyan, özgünlük ve özgürlük temelinde özel bir yere sahip olan Renoir'in, sarsıcı estetik atılımlar sinsilesi olarak modernizmin mantığında, Fransız nü resminde önemli yeri yadsınamaz; çağdaşları Degas ve Cezanne, sonraki neslin üyeleri Picasso, Matisse, Modigliani, Valadon ve Bonnard tarafından hayranlıkla izlenmiştir.

Degas'ın bir dizi yıkanan kadın nü resimleri ile bireyin özel eylemlerine izinsiz girme duygusu yaratma biçimleri nedeniyle bakma eylemiyle ilgili sorunlara neden olmaktadır. Resimler, kadın çıplaklığını, kadın mekanlarında erkek izleyicinin meraklı bakışlarını talep eden temsiller olarak tanımlanabilir. Bu görüşün başlıca yansımalarından biri, resimlerin içerik bağlamında imalarının anlaşılması için izleyicinin, üstü örtük bir erkeğin bakış türüne sahip olması ya da o bakış açısından izlemesini gerekli kılmaktadır.

Degas'ın yıkanan kadın kompozisyonlarının genelinde, nünün ya başka biri için bir performans gösteriyor olmalı ya da temsil edilen alanı paylaşan başka bir kurgusal figürün varlığı söz konusu olmalı ancak bu figürün -Eyck'in *Arnolfinin Düğünü*'nde olduğu gibi- görüş alanının dışında kaldığını gösteren herhangi bir görsel ipucu bulunmadığından dolayı bu alan özel alan olarak yorumlanır (Bkz. Görsel 2.25, 2.26). Bu sahnelerdeki kadınların yalnız olmalarına rağmen, resimler, birçok eleştirmen tarafından Degas'ın yıkanma sahnelerini karakterize eden bir bakış biçimini, yani erkek bir izleyicinin kadının özel alanına müdahalesi olarak tanımlar.

Anthea Callen, yıkananları konu aldığı tüm resimlerinin ve hatta olağandışı açılar sağlayacak şekilde yapılandırılmış eserlerinde de kavramsal bir anahtar deliği bakış açısı içerdiği öne sürmektedir. Callen, kurgusal bir gözlemcinin somutlaşmış bakış açısını sorgulayacak şekilde böyle bir bakış açısının söylemsel öneminin, eserlerin cinsel ve sosyal içeriklerini anlamada önemli olduğunu, resimlerin, pornografik olarak kurulmasa da erkek bir izleyicinin ima edilen bakışı sahneye girer ve izleyici tarafından eserlerin içeriğinin anlaşılmasının merkezi haline geldiğini söyler (Brown, 2010, s. 331).



Görsel 2.25. Edgar Degas, *Banyodan Sonra, Kurulanan Kadın*, 1890-1895, Kağıt üzerine pastel, 103.5 cm x 98.5 cm, Ulusal Galerî, Londra (<http-64>)



Görsel 2.26. Edgar Degas, *Bacağı nı Yıkayan Kadın*, 1883, Kağıt üzerine pastel, 19.7 cm x 41cm, Orsay Müzesi, Paris (<http-65>)

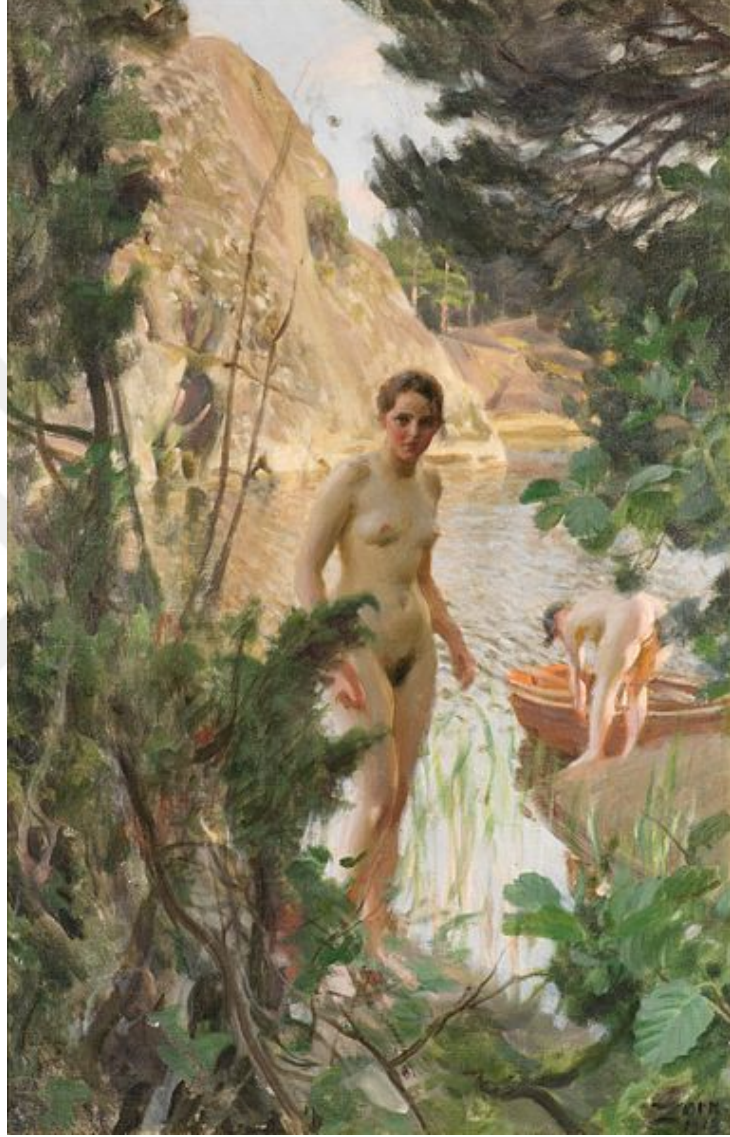
Böyle bir yorumun ardından, Degas'ın yıkanan nü sahneleri de bir erkek bakışının belirlendiği resimlerdir; öyle ki resimlerin içerik ve kompozisyon farklılıklarına rağmen resimlere, röntgenci bir okumanın yüklendiği söylenir. Yani izleyicinin resimleri doğru bir şekilde yorumlayabilmesi için röntgenci erkek bakışını tanıması ve kavraması

gerekmektedir. Tamar Garb, “Degas’ın imgelerinin kesinlikle kendisi ve kolektif erkek fantezileri hakkında olduğunu ifade etmiştir (Akt. Brown, 2010, s. 331). Benzer şekilde, Richard Thomson, Degas’ın nü fotoğraflarının çoğunun sanatçının arzu dürtülerini sahnelediğini ve böylece izleyiciyi bir araya getirmeyi amaçladığını öne sürmüştür. Bir erkek röntgencinin örtük varlığı üzerinde varyasyon sunan bu eleştirel yaklaşımlar, izleyicinin bakışını ressamın bakışıyla tanımlamayı ve hizalamayı içerdiği söylenir. Bu yaklaşım izleyicinin resimlere bakarken en azından aynı anda iki şeyi hayal etmesini gerektirir: resimde temsil edilen nesne ve kişiler (banyo ve çıplak kadın), resmin yaratılış süreci (başka bir kişi tarafından gözlensin diye performans sunan, banyosunda kadın gibi davranan, ressamın stüdyosunda ise ressama poz veren bir model). Bu argüman, ressamın psikolojisinin resmin, resimsel içeriğinin bir parçası olduğunu ima eder. Bakış yorumları yani izleyenin bakış türü, sanatçının psikolojisinin tekrardan inşasında olduğu kadar, resmin üretiminin gerçek koşullarında da konumlanabilmektedir. Böylece görsel kurgunun yorumlanması, izleyicinin resmin yaratım sürecini kavramasına bağlı gözükmemektedir (Brown, 2010, s. 333).

Degas’ın yıkananlar kompozisyonlarında olduğu gibi örtük bir erkek bakışının tanımlandığı bir diğer ressam Anders Leonard Zorn’dur. Zorn, halka açık bir alanda çıplak kadınları açık havada doğrudan resmeden bir ressamdır; açıkavada önce peysajı boyayıp daha sonrasında stüdyonun mahremiyetinde modelini kompozisyona yerleştiren bir ressam değildir (Bkz. Görsel 2.27, 2.28). Zorn’un nülerindeki kuytudan gözetleme imajı, vekaleten ikamet eden -orada olmaması gereken- bir konum içerisindeki izleyici, bir tür ihlal eylemini ve bireysel mahremiyetin ihlalini akla getirdiği söylenebilir.

Araştırmada, Mehinaku kabilesi halkı üzerinden örneklenen özel ve kamusal alan, iç içe geçtiğinde ya da birleştiğinde ortaya çıkan uzlaşmaz hal, Zorn’un nülerinde tespit edilebilir (Bkz. s. 35-37). Zorn’un kadınları, gözetlenmediğini düşündükleri kamusal alanlarda yer almaktadırlar. Bu alan kamuya açık olan kırsal bölgelerdir. Bu durum kamusal alana, özel alan niteliği kazandırma çabasıdır, böylelikle doğası gereği kişisel olmayan bu alanlara kişisel katma çabası, kadınların kendilerinin gözetlenmediklerini düşündükleri ölçüde bir kırınanlık sahnesini betimlemektedir. Çünkü bitki örtüsü kuytusunda bakış, çıplakları izlemektedir. Bu bakış türü Callen’in anahtar deliği meteforuna işaret etmektedir. Bu durumda, tasvir edilen nülerin, anonim bir erkek bakışının cinselleştirilmiş nesneleri olarak, yırtıcı bir bakış biçimine maruz kaldıkları söylenebilir. Son kertede, bu bakış türündeki resimler belirli bir perspektiften tasvir

edilmektedir, ancak bu perspektif resimlerin kurgusal içeriği ile ilgili olmadığı öne sürülebilir; kompozisyonda yer alan sahnenin belirli bir kişinin bakış açısından değil, bir bakış açısından temsil edildiği söylenebilir.



Görsel 2.27. *Anders Leonard Zorn, Neşeli, 1918, Tuval üzerine yağlı boya, 100 cm x 64cm (http-66)*



Görsel 2.28. *Anders Leonard Zorn, Yansıma, 1889, Tuval üzerine yağlı boya, 120.5 cm x 84.5cm, Özel Koleksiyon (<http-67>)*

İncelenen bu türden sanat eserlerinin bir casus veya röntgencinin, ima edilen izleyici bakışını içerdiği kabul edilebilir. Ancak bu durumda, eserlerin yapısı, resimsel içeriğin bir parçası olarak görülebilen, böyle bir bakış açısının varlığına dair kanıt karşılamakta olduğu da söylenebilir. Eserlerin üretildiği dönemde hakim olan sosyokültürel koşullar temelinde, bu resimlerin röntgenci bir erkek bakışının varlığı çıkarımındaki sorun, tüm yıkanan kompozisyonların eril psikolojisi ile ilgili varsayımlar (yapısı ne olursa olsun; bir erkek, homoseksüel, ya da bir röntgenci) ışığında yorumlanıyor olmasıdır. Bu alt bölümde araştırmaya dahil edilen eserlerde resimsel içeriğin bütünlüğü korunurken, bakışın mevcudiyeti, gözlemlenen eserlerde yer alan görsel kurguya, ayırt edici bir tür erişim izni vermektedir. Böylelikle, herhangi bir sayıda farklı şekilde gerçekleştirilen, bağlamsal olarak göze çarpan yorumlar arasındaki

farklılık, eserin içeriğinin her bir izleyici tarafından, kendi performansı sırasında belirleniyor olması denebilir.

2.4. Açık Hava Sahnelerinde Çıplak

1863' te sunulan *Kırda Öğle Yemeği* yada *Kırda Piknik* isimli eser, Fransız akademisi tarafından onaylanan ancak sergileyen salon jürisi tarafından geleneksel akademik konulardan aykırı bir özgürlük düşüncesinin varlığı sebebiyle reddedilmiştir. Yanısıra, daha da önemli bir sebep söz konusudur denebilir; olağan bir gündelik yaşam sahnesini barındıran kompozisyonda çıplaklığa sıradanlık ekseninde yer verilmesi tepkiler çekmiştir (Bkz. Görsel 2.29).



Görsel 2.29. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1862-1863, Tuval üzeri yağlı boya, 208 cm x 264 cm, Orsay Müzesi, Paris ([http-68](http://68))

Kırda Öğle Yemeği, sanatın yerleşik geleneklere uyması ve zamansızlığa ulaşma gerekliliği şeklindeki klasik görüşten kopan bir dizi izlenimci eserlerden birisidir. Resmin reddi, Manet'nin resimdeki klasik bir konu olan nüden çok, kompozisyondaki giyimli burjuva erkeklerini imgeleyen figürlerin sıradan bir ortamda çıplak bir kadınla bulunmasından kaynaklanır. Buradaki uyuşmazlık, resimdeki kadın bir tanrıça yada mitolojik bir karakter değilse soyluluktan uzak bir çıplak kadını tasvir etmek, saldırganlık

olarak görülmüş ve model veya muhtemelen fahişe olduğu öne sürülmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Manet sıradan bir kadını tasvir ederek, Titian'ın *Urbino Venüs*'ü veya Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* gibi idealize edilmiş nü geleneğini yıkıyor olarak görülmektedir. Bu resimde ki nüyü, Parisli burjuvayı temsil eden moda ile giyindirilen iki erkeği böylesi gündelik bir alana yerleştirmek, saldırgan ve şok edici bir sahne olarak görülmesine neden olmaktadır. Bu resimle Manet, isimsiz, çıplak bir kadını gündelik bir ortama yerleştirerek, asırlık konuyu yeniden bağlamsallaştırır ve bir parça ironi ile neyin güzel sanat olduğunu noktasında tanımlama çabasının bir ürünü olduğu öne sürülebilir.

Yine de Manet, Avrupa'nın sanatsal mirasına saygı duruşunu göstermektedir. Öyle ki konusunu Titian'ın *Pastoral Konser* isimli çalışmadan ödünç almış olduğu ve merkezi kompozisyon için Marcantonio Raimondi'nin *Paris'in Yargısı* gravüründen -sağ alttaki su perisi ve deniz tanrılarına ait- bir grubu ilham aldığı gözükmemektedir (Bkz. Görsel 2.30, 2.31).



Görsel 2.30. Tiziano Vecelli, *Pastoral Konser*, 1510, Tuval üzerine yağlı boya, 110 cm x 138 cm, Louvre Müzesi, Fransa (<http-69>)



Görsel 2.31. Marcantonio Raimondi, *Paris'in Yargısı*, 1510-1520, 29.1 cm x 43.1 cm, Gravür, Metropolitan Sanat Müzesi, ABD ([http-70](http://70))

Ancak bu klasik referanslar Manet'in cüretkarlığıyla dengelenmektedir, çünkü ne mitolojik ne de alegorik emsallerde giyinik erkekler arasında çıplak bir kadının varlığı garip ve neredeyse gerçek bir sahne olarak müstehcen hale gelebilmektedir. Manet modern resmi yalnızca bu gerçekçi konu kullanımı ile değil, aynı zamanda Rönesans resminde kurulan üç boyutlu perspektifçiliğe meydan okumasıyla da etkilediği söylenir. Figürler kısmen bir oyun kartında yer alan figürlerin düzlüğüne benzer hacimden yoksun bir tek düzelikte boyandığı görülür. Yanı sıra arka planda suda bulunan yarı çıplak kadının konumuna göre anormal derecede büyük olması resimdeki derinliğe aykırı durmaktadır. Bu türden geleneklere uymayı reddeden bir yaklaşım, geleneksel temsil biçimlerinden farklı yeni bir özgürlüğün başlaması olarak kabul edilerek belki de modern sanatın çıkış noktası olarak görülebilir.

Resim, tuval ölçüsü bakımından da vizyonerlik sunduğu söylenebilir. Çünkü Manet'ye kadar sanatçılar bu boyuttaki tuvaleri genellikle mitoloji, tarih ve alegoriden ilham aldıkları kompozisyonlar için ayırmışlardır. Manet, sıradan bir sahneyi bu kadar büyük bir ölçekte ele almasıyla görünüşte sıradan olan konuları geçerli kılarak Monet, Renoir gibi izlenimcilere sırasıyla Nilüferler ve Tekne Partisinde Öğle Yemeği resimlerinde aynı yolu izlemelerine imkan sağlamıştır denebilir.

Gömleğini giymiş arka planda nehirde bulunan kadın yıkıyor gözükmektedir. Resmin ilk isminin basitçe Le Bain (Banyo) olması, Manet'in öznesini alegori veya tarihle "giydirme" girişiminde bulunmadığını, olması gerekeni temsil etmeyi seçtiğini göstermekte ve bir sıradanlığa işaret etmekte olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak

“banyo” ismi çevresinde açık havada bulunan çıplakları işleyen eserlere araştırmanın bu alt bölümünde de yer verilmesi doğru bulunmaktadır (Boime, 2007, s.677).

Özellikle, ironik bir şekilde çalışmalarını kaba, beceriksiz ve barbarca bulan yakın çağdaşlarının çoğunun tepkisi göz önüne alındığında modern sanat için bir diğer önemli kaynak şüphesiz Cezanne’dır. 1870’lerin başlarında Cezanne, akıl hocası olarak gördüğü Pissarro aracılığıyla İzlenimcilik ve doğrudan onun üslubundan yola çıkarak açık renk paletine ve açık hava resim tarzına yönelmiştir. 1870’lerin sonlarında Cezanne, İzlenimcilerin görsel duyumların önceliğine yaptığı vurgudan duyduğu memnuniyetsizlikle resimleri kompozisyon, yapı ve fırça çalışmaları bakımından farkedilir derecede başka bir deneyime yöneldiği görülür. Yüzyıl dönümünün figür resminin en etkili örneği olan *Büyük Yıkananlar* serisi, yıkanan kadın gruplarının birbirine benzer üç resminden oluşmaktadır (Bkz. Görsel 2.32, 2.33, 2.34). Açık havada yıkanma, banyo gibi isimleri taşıyan aynı konudaki daha küçük bir çok resminden ayırt etmek için bu resimlere “büyük” denmektedir. Bu üç resim, Cezanne’ın, klasik ekseninde popüler hale getirilen, örneğin, Giorgione’in *Uyuyan Venüs* yada Titian’ın *Urbino Venüsü* gibi manzarada kadın çıplakları betimleme geleneğine ilişkin kişisel yorumunu oluşturduğu söylenebilir. Cezanne, kadınların bir arada olduğu bir nevi yıkanma partisi temasını bir çok kez ele almıştır. Literatüre göre konunun kaynağı, Aix’te bir gençken erkek arkadaşlarıyla banyo yaptığı anılarındaydı, ancak bu, hayatının sonlarına doğru saplantılı bir hale gelerek üç *Büyük Yıkananlar* ile anıtsallaşmıştır. Cezanne’ın bu dizi resimleri, onları, geleneğin modern cisimleşmesi olarak gören, Picasso ve Braque gibi genç sanatçıların üzerinde ciddi etki de yarattığı söylenebilir.



Görsel 2.32. *Paul Cezanne, Büyük Yıkananlar, 1894-1906, 132,5 cm x 219 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Barnes Foundation, ABD ([http:71](http://71))*



Görsel 2.33. *Paul Cezanne, Büyük Yıkananlar, 1894-1906, 127,2 cm x 196,1 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Ulusal Sanat Müzesi, Londra ([http:72](http://72))*



Görsel 2.34. *Paul Cezanne, Büyük Yıkananlar, 1900-1906, 251 cm x 211 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD ([http:73](http://73))*

Cezanne, Emile Bernard'a “tamamen doğadan yapılmış ve notlardan, çizimlerden ve çalışma eskizlerinden inşa edilmemiş bir Poussin... Sonunda açık havada yapılmış, renk ve ışıktan yapılmış gerçek bir Poussin” yapmayı özlediğini söylemiştir ([http-74](http://74)). Cezanne için Poussin, açık havada karmaşık çıplak kadın grupları ve Büyük Yıkananlar resimlerinde önemli bir kaynak gibi görünmektedir (Bkz. Görsel 2.35).

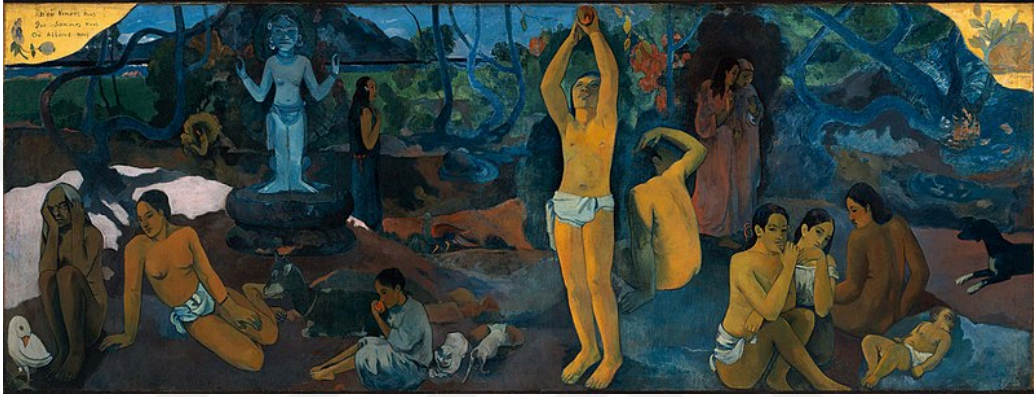


Görsel 2.35. Nicolas Poussin, *Flora Krallığı*, 1631, 131 cm x 181 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Gemaldegalerie, Almanya (<http://75>)

Figürlerin düzenlenmesi ve sıradanlığı, üçgen düzenlemelerin ritmik ardışıklığı ve alanı ifade etmek yada kompozisyonun kontrolüne hizmet etmesi için ağaçların, yeşilliklerin ve suyun kullanılması Poussin'in manzaralarını ve kurgu yöntemini anımsattığı söylenebilir. Ancak rengin ve ışığın kabataslak kullanımı Cezanne'nin açık havada çalışma mesaisinin sonucu olduğu söylenebilir. Cezanne resmi, bir bütün olarak amacı olan doğa ve insanın sentezini gerçekleştirdiği görülmektedir. Eski ustalar, manzaradaki çıplak kadın tasvirlerinin çoğu klasik mitlerden alınmış olsa da, Cezanne, doğrudan bu türden edebi kaynaklardan kaçınmış olduğu ve dikkatini yalnızca figürlerin manzara ile olan uyumuna odaklanmış olduğu söylenebilir.

Provence manzaralarında olduğu gibi *Büyük Yıkananlar*'ın her birini sanki aynı anda form ve ışığın etkilerini temsil eden düzenli renk yamalarıyla metodik bir şekilde; üçgenler, daireler ve koniler dahil olmak üzere geometrik motiflerin tekrarıyla inşa ettiği görülmektedir. Örneğin, Londra Ulusal Galeri'de ki *Büyük Yıkananlar* da soldaki kızın arka bacağı ağaç gövdesinin çizgisine paralel yere dikilmekte ve başının ağaç gövdesiyle birleştiği görülür. Ağaçlar, gökyüzü ve insan derisi aynı maddeden gibi, çıplaklar bulundukları ortamla bir uyum içindedir. Bu türden bir uyum, kalıcı biçimlerle ve resmin genel dengesiyle ilgili kaygı, Cezanne'nin modern sanata mirasının merkezinde yer aldığı söylenebilir. Bu miras hem soyut sanata -Kübizm gibi- hem de -figür resmi gibi- temsili sanata ilham verdiği kanısında bulunabilir.

Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? İsimli çalışma, Paul Gauguin'in Tahiti'ye yaptığı ikinci yolculuktan sonra gerçekleştirdiği eserdir. 1897' de sağlığının bozulması ve kızının ölüm haberiyle tüm enerjisini ondan alan ve onu derinleşen bir depresyona sürükleyen bir çalışma olmuştur. Öyleki hayatı ve maddi sorunları düzelmez ise Ocak 1898'e kadar intihar etmeyi planlar. Böylelikle resim, Gauguin'in ölmeden önce tüm fikir ve inançlarını özetleyecek son bir sahaser yaratma arzusu olarak görülebilir (Bkz. Görsel 2.36).



Görsel 2.36. Paul Gauguin, *Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?*, 1897-98, 139,1 cm x 374,6 cm, Jüt üzerine yağlı boya, Boston Güzel Sanatlar Müzesi (<http://76>)

Resim, Gauguin'in yoksulluğu nedeniyle bir tür jüt ipinden dokunmuş çuha adı verilen astarsız yüzey üzerine, kasıtlı olarak boyadığı en büyük ölçekli eseridir. Gizemli bir doğaya sahip olan bu resim, doğrudan model ya da hazırlık eskizi kullanmadan anlık reflekslerle imgelenmiş duygusal bir ifade sunmaktadır. Resimde yer alan Budizm, Hristiyanlık veya ilk günah gibi teolojik imgelerin varlığı, Gauguin'in niyetinin Tahiti yerlilerinin ilkel yaşam tarzını bu imgeler üzerinden tasvir etmekte olduğu söylenebilir. Resmin sağında oturan üç kadın ve çocuğun görüntüsü, İsa'nın doğumuyla ilişkilendirilebilir. Merkezdeki figür Adem ve Havva'nın yasak meyveyi topladığı Cennet bahçesi ile karşılaştırılabilir ya da bedenin pozuna odaklandığında -zorlayıcı olsa da- çarmıha gerilmeyle benzeştirilebilir. Yanısıra arka plan merkezinde yer alan ve bir tür mezar izlenimi veren boşluk, dirilişi anımsatabilir. Gauguin'i bu resmi yapmaya iten kız kardeşinin ölümü nedeniyle, onun kompozisyon da adeta ölüm kalım izlenimi sunan bir oyun oynadığı söylenebilir. Çünkü kompozisyonun en solunda, ölümü, yaşlılığı veya son zamanı çağrıştıran bir figürün yanında oturan genç bir Tahitili kız yer almaktadır.

Şubat 1898’de yazdığı mektupta (günlük metni olduğu daha ağır basmaktadır) resmin ezoterik imgesinin tanımını kendisi yapmaktadır:

Üst iki köşesi krom sarısı, solda yazıt, sağda benim adım, tıpkı altın bir duvar üzerine aplane edilmiş, köşeleri zamanla yıpranmış bir fresk gibi. Alt uçta sağda, uyuyan bir çocuk ve çömelmiş üç kadın. Mor giyinmiş iki figür düşüncelerini birbirine açar. Devasa çömelmiş bir figür, orantısız ve kasıtlı olarak kollarını kaldırıyor ve kaderlerini düşünmeye cesaret eden bu ikiliye şaşkınlıkla bakıyor. Ortadaki bir figür meyve topluyor. Bir çocuğun anında iki kedi. Beyaz bir keçi. Kolları gizemli bir şekilde bir tür ritimle kaldırılmış bir idol, ötesini gösteriyor gibi görünüyor. Son olarak, ölmek üzere olan yaşlı bir kadın her şeyi kabullenmiş, kendi düşüncelerine boyun eğmiş görünür. Hikayeyi tamamlıyor! Ayaklarının dibinde, pençelerinde bir kertenkele tutan garip beyaz bir kuş, kelimelerin beyhudeliğini temsil ediyor (Paulson, 2015, s.69).

Gauguin’in bu metni, resmin anlaşılması güç, kendine özgü ikonografisinin bir bölümünü açıklamakla kalmıyor, aynı zamanda sahneyi okumaya davet etmektedir; figürlerin gizemli anlamlara sahip olduğunu ve eserin isminden kaynaklanan soruları cevaplayabileceğini öne sürmektedir. Resim, sağdan sola eski bir dilde yazılmış kutsal bir metin tarzında, uyuyan bebekten; Nereden geldik?, merkezde ayakta duran figüre; Biz neyiz?, ve sol alt köşede iki büklüm çömelen kadına; Nereye gidiyoruz?, sorularına cevap vermektedir.

Gauguin’in ilgisinin duyduğu yer, dinlerinin tanrıları ve ruhlarının musallat olduğu dünyevi bir cennette yaşayan güzel insanların gizeminin varolduğu Tahiti idi. Gauguin’in *Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?*’ u aslında onun ilkel sanatının doruk noktasını temsil etmekte olduğu söylenebilir, ancak dahası olamayacaktır. Çünkü intihar etme planına rağmen yaşadığı duygusal çöküntünün sağlığında bıraktığı zarar göz önüne alındığında, vücudu o kadar harap olmuştu ki resmini tamamlamasından nispeten kısa bir süre sonra yine de ölecektir. Ayrıca, o coğrafyadaki tek Avrupalı sanatçı olduğu göz önüne alındığında sanatla ilgili teorilerini bırakabileceği ya da benzer biçimde Tahiti manzarasından ilham alacak bir varisi olmamıştır. Buna rağmen bu çalışma o kadar kapsamlıdır ki, primitif döneme yönelen sanatın mirası olarak kaldığı söylenebilir.

Modern dönem sanatının zaman dizgesi bakımından yakınlığı karşılaştırmalı bir analize izin vermektedir. Kapsamlı bir analiz yapabilmek için bir resmin, renk, çizgi, boşluk, derinlik ve kütle, ölçek ve kompozisyon gibi bir dizi parametreleri de hesaba katmak gerekmektedir. Bu bağlamda, Andre Derain’in *Büyük Yıkananlar* ve Henri Matisse’in *Pembe Çıplak*’ına bakıldığında, *Büyük Yıkananlar*, bir tür göl veya nehirde bir grup çıplak kadının yer aldığı resimde bulunan arka planı bunun doğada gerçekleştiğini

göstermektedir (Bkz. Görsel 2.37). Resimde renkler çoğunlukla koyu ve figürleri birbirinden ayıran çizgiler oldukça kalın olduğu görülmektedir.



Görsel 2.37. *Andre Derain, Büyük Yı kananlar, 1908, 178 cm x 225 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Jonas Netter Koleksiyonu ([http:77](http://77))*



Görsel 2.38. *Henri Matisse, Pembe Çı plak, 1909, 33 cm x 40 cm, Tuval üzerine yağlı boya ([http:78](http://78))*

Mekan söz konusu olduğunda figürlerin ve nesnelerin kompozisyon sınırlarına yaklaşp tüm yüzeyi doldurmalarının kısıtlama ve darlık hissi yarattığı söylenir. Resimde yer alan formlar katı bir ağırlık hissi yaratmakla birlikte kompozisyonun yerleşimi izleyene yakın durmaktadır. Bu yaklaşımın çıplaklara ezici bir büyüklük yüklediği söylenebilse de cinsel ima ve erotizmin en aza indirilmiş bir örneği olarak görülebilir.

İkinci resim *Pembe Çıplak*'ta ise renkler önceki resme göre daha parlak seçilmiş ve çıplaklıkta erotik bir ifade görülmektedir. *Büyük Yıkananlar*'a benzer çizgilerin kalın kullanımı kadını arka plandan net biçimde ayırmaktadır. Sıkışık bir doğa ifadesi ve bir başka figürün bulunmaması nedeniyle izleyiciyi doğrudan çıplağa odaklamakta ve daha ferah bir kompozisyon sunmaktadır. Sergilenen poz, bedenin kıvrımları, kadınlığın güzelliğini ve erotizmi içerse de güçlü cinsel bir öge bulundurmadığı söylenebilir (Bkz. Görsel 2.38).

Araştırmada buraya kadar, çıplaklık olgusu merkeze alınarak salt gündelik yaşam mecraları içerisinde yer verilmiş, bu olgunun etrafında onunla ilişkilendirilecek kavramlar ve dinamikler incelenmiştir. Bu doğrultuda modern sanat dönemi içerisinde yer alan konu ile ilişkili eserlerin içerik ve bağlam yönünden incelemeleri yapılmıştır. Sonraki bölümde postmodern anlayışın çoğulcu ve eklektik yapısının ortaya çıkardığı demokratik ortamda açığa çıkma fırsatı yakalayan yeni yaklaşımlar incelenmiş, gündelik yaşam ile ilişkilendirilen çağdaş dönem nü resimlerinin biçim ve içerik yönünden çözümlemeleri yapılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA GÜNDELİK YAŞAMDA ÇIPLAK

3.1. Postmodernizmin Eklektik ve Çoğulcu Yapısı

1960’larda minimalizmle sıfır derecesine ulaşan sanat, kısır bir döngünün içerisinden çoğulculuk anlayışıyla çıkmaya çalışmıştır. Modernizm’in vazgeçilmez sanat amacı olan minimalizm yerini çoğulcu anlayışın zenginliğine bırakmaktadır; bu zenginlik sanatın polifisini oluşturur. Postmodernite, yeni açılımlarla modernitenin tek merkezciğini ve biricikliğini aşarak çok merkezci bir anlayış yaratmak ister (Tunalı, 2006, s. 23). Geleneksel değerleri yok etmeyi amaçlayan oluşumlar, üretimlerini, popüler kültürle ilişkilendirerek gündelik yaşamın estetiğini etkilemeye yönelirken aynı zamanda modernizmde ikircikliliklerden, çelişkilerden ve estetik değişimlerden oluşan bir ortam yaratmaya başlar. Bu değişimler modernizmin sonunu hazırlayan önemli etkenlerden biri olmuştur (Harvey, 1996, s. 35-36).

Postmodern sanat, modern sanat estetiğini iki önemli dinamiği olan misyon ve seçkinciliğine eleştiri yöneltmektedir. Sanat eserinin bir misyon üzerine kurulu bir yapıya sahip olması, gerçekliğin algılanış ve yorumlanması kritik edilerek, geçmişten kopuk bir yeniyi kurma girişimi olarak görülür. Postmodernistlere göre, böyle bir anlayış, sanat alanını kısıtlamakta ve daraltmaktadır; sanatın mutlaka geçmişten kopuk ve ileriye dönük olması, zorlamayı getirmektedir. Bu nedenle sanat, geçmişi de yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmelidir. Diğer bir eleştiri ise, modern sanatın seçkinciliğinedir. Sanatsal estetiğin popülist bir çerçevede olması gerektiğini düşünen postmodern sanatçılara göre, kitle beğenisi ile sanat türünün estetik değeri arasında doğrusal bir orantı vardır; postmodern yaklaşımın içinde sanatçı, tam bir özgürlük içinde yaşamı yansıtmalı ve çağdaş toplumda yaşam kitleselleşmiş ise, sanat eserinin değerini de kitle belirlemelidir. Kitleselleşen yaşamın yansıtılması, dinamik tavrı ve taklitçi içeriği nedeniyle sanatsal estetik için bir geçicilik söz konusu olmaktadır. Böylelikle, postmodern sanat anlayışı estetik ölçütünü popülizm ve eklektizim üzerine kurar (Şaylan, 1999, s. 75-76).

Postmodernizmin temel özelliklerinden birisi olan çoğulculuk ilkesi, modernizmin tek merkezci ve yüksek kültür anlayışına karşılık çoğulculuğu ve kitle kültürünü savunmaktadır. Popüler olanla olmayan ya da başka bir deyişle, yüksek sanat ve düşük

sanat arasında ayırım yapmamak, postmodern sanatın temel önermelerinden bir olmaktadır. Burjuva sınıfının oluşturduğu modernizmin yüksek kültürü, sanatçı ve yazarların kültürü olarak görülmektedir. Bu kültürün ayırıcı özelliği, yazarların, sanatçıların ve eleştirmenlerin kullanmasının yanı sıra diğer bireylerin, yani eğitilmiş, yüksek sınıfa ait olan kişilerin, bir çok anlayışa, kabul edişe ve bilgiye sahip olmaları gerekir. Yüksek kültür, kendi estetik ölçütlerini koyarak bunu tüm topluma yayma amacı taşıyarak, yaratıcıları, toplumsal, sanatsal, siyasal ve felsefi konulara eğilerek toplumu dönüştürme çabası içerisinde (Gans, 2005, s. 109-113).

Modernizm, tüm toplumları ve kültürleri belirlediği ölçütler ekseninde değişimleri ya da uyum sağlamaları için tek merkezli bir hedef göstermektedir. Çoğulcu bir anlayışın yarattığı sanatsal ve kültürel ortam, modernizmin biricikliği üzerine kurguladığı dinamikleri sarsmakta olduğu söylenir. Kellner, bu duruma şöyle açıklık getirmektedir:

Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilinçliliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, ‘yüksek kültür’ ve ‘popüler kültür’ biçimlerini karıştıran, estetik sınırlarını altüst eden, sanatın anlamını, reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişen mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat, bölük pörçük ve eklektikti (Kellner, 2000, s. 367).

Postmodernizm, farklılıkların birbirine karıştığı, her kültürün varlığına izin verildiği, bireyin farklı kültürleri aynı gün içerisinde dahi yaşayabileceği bir ortam yaratmaktadır; sabit ve durağan bir gerçekliğe yapılan yüceltmeleri içermemektedir. Bu nedenle, postmodern dönemde popüler kültür formları en alt kültür düzeyinden en üst kültür düzeyine kadar çok çeşitlilik göstermektedir. Gottdiener, kitle gruplarının çeşitliliğinden söz ederken, üreticilerin de bu katmanları tatmin edecek ürün yelpazesini sunmaları anlamına geleceğinde dolayı, kitle kültürünü salt bir tüketici grubu gibi gören indirgemeci anlayışı reddetmektedir. Dolayısıyla kitle kültürünü pazar yeri gibi birbiriyle çatışma halinde olan bir yapıya sahip olduğunu ileri sürer. Hegemonyacı tek merkezli görüş, üretimlerin tek elden yapıldığı ve toplumun seçme şansı olmadan ona yönelmesini sağlamaktadır. Kitle kültüründe ise özgürlük var olur ve birey rekabet ortamında istediğine yönelmektedir (Gottdiener, 2005, s. 260). Sanat mecrasında ise postmodernizm, kitle kültürünü üstün kılarak, elitizmi ortadan kaldırır. Modernizmde sanat alanlarındaki belli bir kültür birikimini gerektiren zorunluluğu ortadan kaldırarak herkes tarafından anlaşılan ve tüm izleyenlere ulaşan bir kitle kültürü yaratır. Aynı zamanda yüksek kültür formları daha geniş alanlarda kendini göstermek için bu

kitleselliği kullanır; müzelerde yüksek kültür formları ile popüler kültür formları yan yana durmaktadır. Şimdiki zaman ile eski arasındaki hiyerarşi kalkarak, zıt kültür formları aynı mekanda sergilenabilmektedir. Herşeyin, herşeyle olabilirliği söz konusudur. “El sanatları ile düşünce ve yüksek sanat arasındaki ayırım, hiyerarşi ortadan silinmeye başlar” (Akay, 2005, s. 116).

Postmodernizmde kalıcılık yerini sürekli bir akışkanlık ve değişkenlik alanına bırakır. Bu durumla birlikte geçmiş ve bugünü içeren bir sanat söylemi oluşur; zamandaki dizi yok edildiğinden sürekli bir şimdilik durumu oluşmaktadır. Postmodern zaman kavrayışı, Baudrillard’ın tersine çevrilmeyle “real zaman” diye isimlendirdiği şeyin farklı karakteristik özelliklerini taşır: “Gelecek real zaman tarafından yutuldu. Şimdi real zamandayız. Real zamanda sadece an gelir. Üstelik hafızada tasarı yoktur. Ne geçmiş ne de gelecek vardır” (Aktaran Hünler, 1998, s. 38). Quantin Tarantino (Jackie Brown, Pulp Fiction) veya David Lynch (Lost Highway) sinamasında bunu görebiliriz; “zaman birden birden fazla tekrar yapar, ama bu ayrı dünyalardır ve bu dünyaların her biri var olabilir. Zamansal diziler aynı olayı farklı biçimlerde aktarır. Önce ve sonra birbirine karışır. Postmodern bir eklektizimden söz edilir” (Akay, 2005, s. 118).

Postmodernizm, modernizmin öncülük ve biriciklikle iç içe geçmiş olan tekin hakimiyetini yadsıyarak, çok kültürlülüğün bir sonucu olarak, eklektik bir tutum ortaya çıkarmaktadır. Postmodern pratiklerin en sık başburduğu yol, alıntı olmuştur. Harvey, “postmodernizm tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi mesetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir” der (Harvey, 1996, s. 71). Postmodernizm, herhangi bir yeni kurma yaratısı yerine, “tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkarmakta, estetik ölçütlerini bunlara göre kurmaktadır” (Şaylan, 1999, s. 83).



Görsel 3.1. Robert Rauschenberg, *Tracer*, 1963, 213.7 cm x 152.4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, the Nelson – Atkins Sanat Müzesi, ABD (<http://79>)

1963 tarihli, *Tracer*' da Rauschenberg, fotografik orijinali, ipek baskı tekniğiyle ürettiği bu işinde Rubens'in *Aynadaki Venüsü*'nden aldığı ve diğer birçok imgeyle birlikte yanyana oluşturduğu bir kompozisyonudur. Rauschenberg, tarihten aldığı alıntılarını örtmek yerine abartarak ön planda tutmakta ve günün beğenisine uygun bir iş de toplamaktadır. Alıntı yapılan imge, tarihselliğinden arındırılarak doğallaştırılır. Belirleyici özelliklerin yanyanalığı ön plandadır; bütünü oluşturan imgeler, birbirine eklenmiş gibi değil de eklenmiş ve her imgenin, bir başınlığını koruduğu görülür. Bulunduğu yere aitmiş gibi görünmediği için izleyeni, sürekli asıl dizgesine götürdüğü söylenir. Anımsatış, hiçbir dizgeye dayanmadığından, geçmiş, cansız imgelerin rastgele toplandığı bir depo görevi üstlenir. Ancak toplamamanın yoğunluğu arttıkça benzeyiş, kendi belleğini kurarak, anımsanan ortadan kalkar ve sahici geçmiş silinmektedir. "O halde postmodernizm, her

şeyden önce bir eklektik anlayış içinde çoğulculuğu benimseyen ‘her şey olur’ parolasıyla kendini ortaya koyan bir akımdır. ‘Ya öyle – ya böyle’ değil ‘hem öyle – hem böyle’ düşüncesi onu çoğulcu, çok yönlü bir akım haline getirir” (Erinç, 2004, s. 165) (Bkz. Görsel 3.1).

Postmodernizmin eklektik biçimlemeyi yeğlemesinin temeli, postmodern eleştirinin temel unsurlarından biri olan heterojenlik vurgusu ile ilişkilidir çünkü postmodern eleştiri, merkezi olmayan, dağınık ve çok katmanlı yapıları önemsemektedir. Modernizmin, özneye bireysel üslupçuluğa verdiği öneme rağmen postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımların bütünü, belli bir mecraya bağlı kalmaksızın, resim, heykel, yerleştirme, performans, fotoğraf ve sinema gibi farklı alanlarda, disiplinler arası ve çoğulcu, yeni bir kavramsal sanat anlayışı var olmaktadır. Elitist ve normatif olmaktan uzak, gündelik yaşam içerisinde yer alan, katılımcı bir sanatsal üretimi ve katılımcı tüketimi savunan postmodern yaklaşım, orijinallik ve başyapıt kavramlarıyla da sürekli bir ihtilaf içerisinde olmaktadır.

Bartes’in metin olarak gördüğü sanat işini, birbirine yamalanmış göstergelerin ve kayıp anlamların birleşiminden dokunmuş ifadeler ağı olarak tanımlar:

Metin, hiçbir orijinal olmayan, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiş yazıların karıştığı ve çarpıştığı, çok boyutlu bir uzamdır; kültürün çok çeşitli merkezlerinden derlenmiş alıntılardan meydana gelen bir dokudur ... Sonuçta metin, yazarı tarafından değil, onunla etkileşim içine giren ve onu çalışır hale getiren okuyucu tarafından inşa edilir (*Aktaran Heartley, 2001, s. 10*).

Bourriaud’a göre postmodern sanat türlerinde seyirciye daha büyük bir anlam üretme işi düşmektedir; seyircide sanatçı gibi hareket etmeye zorlanan bir kolektif duyarlılık peyda olmaktadır (Akay, 2006, s. 88). Sanatın “tüm dönemlerin tüm insanları arasında bir oyun” olduğunu düşünen Duchamp, 1954’te Houston’daki “sanat katsayısı” hakkındaki konferansında santraç oyunlarına göndermede bulunarak, bir sanat eserinin daima eksik olması ve kesin bir bitmemişlik halinde bulunuşu olgusundan hakareketle yaratım sürecinin, yalnızca sanatçıyla baplantılı olmadığı ama sanatçının yönelimsel olarak tasarladığı şey ile bakan kimsenin yapıbozumcu iradesi arasındaki bir mücadelenin ürünü olduğu çıkarımında bulunur (Bourriaud, 2002, s. 75). Böylece Duchamp, sanat eserinin yaratım öyküsünün son rolüne izleyiciyi yerleştirir.

Duchamp’ı asıl ilgilendiren sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. İzleyici, sanatçının kişisel sanat ifadesini arındırmalıdır; eserin içsel niteliklerini açığa çıkarıp yorumlayarak, eserin dış dünyayla bağını kurmalıdır. Bu nedenle Duchamp, sanat

eserinin estetik açıdan değerlendirilmesini reddeder; izleyici, sanat eserinin anlamını dünya için çözüp yorumlamaktansa, eser aracılığıyla sanatçı ile özdeşleşmelidir. Böylece sanat eseri, izleyicinin, sanatçı ve sanatçının yaratıcı edimiyle özdeşleşmek için iletişimi gerçekleştireceği bir araçtır. Sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği savaşım, bir dizi çaba, acı ve memnuniyet, ret ve kararlardan oluştuğundan, Duchamp bu savaşımın, estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılamayacağını öne sürerek sanat eserinin, herhangi bir estetik düzeyi ve çekiciliği barındırmamasını ister. Belirli duygular, izleyicinin, estetik beğenisi tamamen göz ardı edilerek aktarılmalıdır. Çünkü hiçbir sanat eseri sanatçının duygularını tam olarak aktaramaz; bir şey bir dilden diğerine çevrildiğinde bir şeyler kaybeder, özellikle de duysal dilden sanatsal dile çevrildiğinde çok şey kaybeder. Böylece Duchamp için estetik duygu engellenmiş duygudur, çünkü eserin estetik dile çevrilmesi başarısızlığa mahkumdur (Kuspit, 2010, s. 34-36).

Duchamp, güzelliğin, sanatın tamamlayıcı özneliliği olmadığını hazır nesnelerin estetik tanımlanamazlığı ile savunmaktadır. 1917’de *Çeşme* isimli eseri müzeye girdiğinde Walter Arensberg, Duchamp’ın, pisuvarın bembeyaz parlayan güzelliğine dikkat çektiğini düşünerek sanatçı arkadaşı, George Belows’a “güzel bir form gün ışığına çıkarıldı, işlevsel amacından özgür kılındı, işte burada bir adam açıkça bir estetik katkı gerçekleştirdi” diyerek, pisuvarı, sadece estetik düzlemde değerlendirmiştir (Aktaran Danto, 2010, s. 113). Oysa ki, 1962’de Hans Richter’e yazdığı mektupta, “Ready-made’leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuvarı meydan okumak için suratlarına fırlattım: ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar” (Aktaran Danto, 2010, s. 113). Hazır-nesnelerin seçilmesi iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır, bu yüzden Duchamp, hazır-nesne görüşüne karşı hiçbir estetik duygu beslemeyerek seçilmesi gerektiğini öne sürmektedir.

Estetik değerin yok olması Walter Benjamin’e göre eskiden tek bir örneği olan ve görmesi, ulaşılması zor olan sanat ya da sahip olduğu imge, artık mekanik şekilde çoğaltılabildiği için herkesin kolayca görebileceği, ulaşabileceği ürün haline geldiğinden saygı uyandıran mesafe ortadan kalkmış, böylece sanat büyüleyici aurasını yitirmiştir. Sanatsal imgeler eğlendirici ve çoğunlukla reklam imgeleri gibi kullanılmaya başlandığında sanatçı, kırılgan ve estetik bir imge yaratamaz; endüstriyel dünyanın koşullarına tutunabilecek ve yaşabilecek bir sanat yaratmak durumundadır. Bu da biçimin güzelliği temelinde değil, endüstriyel bir ortamda kendini gösterebilecek iddia ve

kavramlar taşıyan bir sanat olmalıdır. Sanatı, sanat yapan şey, artık düşünce ve kavramlar olmaktadır (Erzen, 2011, s. 165).

3.2. Çağdaş Sanatın Nesnesi: Beden

Postmodernizmin çoğulcu yapısı, demokratik bir ortamın oluşmasını sağlayarak öteki olarak görülen herşeyin var olabilmesine olanak sağlamıştır. Bunlar arasından önemli biçimde kendisine yer bulan; bedendir. Modern toplumda ötekileştirilen bireyler, yaratılan çoğulcu ortamda söz hakkı kazanmıştır. İşçi sınıfı ve siyahi gruplar gibi ayrımcılığa tabi tutulan bireyler, postmodern özgürlük ortamında yer bulmuş, feminist, gey, lezbiyen, transseksüel gibi farklılıklara sahip insanlar kabul görülmüştür. Ancak bu özgürlükçü söylemin içerisinde postmodern toplumun bedeni için, iktidara hizmet eden yapılar tarafından propagandası, yaratılan çağın güzellik idealleri için bireyi, yeniden biçimlendirme söylemlerine maruz bırakılma sorununu ortaya çıkarmaktadır (Kılınç, 2016, s. 58).

1960'lardan sonra hızla gelişen ekonomik değişim ve kapitalist sistemin bireyler üzerinde gerçekleştirdiği öznellik ve buna bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal sorunlar bu dönemde yeniden üretilen bedeni, tümünden dönüştürme yoluna gitmiştir. Kapitalizmin vahşi doğası gereği üretim ve tüketim düzeni, bedenin temsil yönünde anlatım dilini ortadan kaldırmıştır. Üretilen sanat, yaşama teslim olan ve küresel ekonominin nesnesi olan bedene karşı durmaktadır. Sanatçı ve bedeni farklı perspektifler aracılığıyla ortaya çıkarak disiplinlerarası durum üzerine inşa edilmektedir. Beden, zaman içinde sayıları hızla artan sanatçılar tarafından ortaya konulan tavır ile sanat nesnesi haline gelmiştir. Bedeni merkeze alan sanat pratikleri, tarih içinde kendilerini ortaya koyarak ve toplumsal konulara odaklanarak yeni bir dil olanağı yaratması, bu dönüşümü gerçekleştirmiştir. Bu sanatsal dilin öznesi olan beden, sanatsal üretimi, toplumsal kuralların ve kültürel değerlerin sınırlarını aşarak ortaya koydukları beden üzerinde gerçekleştirmiştir (War, Jones, 2006, s. 21).

Sunum, performans ve genellikle sanatçının vücudunun parçalarına yapılan göndermelerde, gündelik yaşamın tüm yönlerini metalaştırma, tüm deneyimlerin içindeki her öznenin, görsel haz ile çevrelenmiş bir senaryonun içinde seyredilebilir bir obje haline dönüştürmektedir. Sanatçı vücudunun ortaya çıkışı, bu yılmaz metalaştırmaya ve vücudu aracılığıyla meta fetişi olarak pazarlanmasına yönelik olmaktadır. Sanatçı bedeni ilk etapta metaya karşı dışavurumcu bir tepki ortaya koyarken, bir zaman sonra aktivist

bedene dönüşmüştür. Beden jestleri ile desteklenen tavır, ilk etapta güçlü bir eylem olarak nitelendirilse de zaman içinde bu bedenler kendi kendilerini metalaştırmış ve parodik bir duruma yol açmıştır. 1960'ların başında bir ritüeli gerçekleştirircesine resim yaparken fotoğraflanan Jackson Pollock'ın bu tavrı, kendini sergileme ile ilişkilendirerek beden sanatı dair bir performansı ortaya çıkardığı söylenebilir. Aynı tutum Yves Klein'in çıplak bedenleri boyayarak resim yaptırdığı performanslarında ve sanat adı altında kendi dışkısını konserveleyip satacak kadar ileri giden Piero Manzoni'in abartılı işinde, bunun yanı sıra Fluxus ve Happening sanatçıları tarafından gündelik davranış ve hallerin sanat seviyesine yükseltilmesinde bedenin sanatsal üretime katılma biçiminin metalaşan durumu sonucuna varılmaktadır (War, Jones, 2006, s. 24).



Görsel 3.2. Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964 (<http://80>)

70'lerle beraber vücut sanatı denebilen bedenin kullanımı, giderek aşırıya giden bir durum halini almaktadır. Carolee Schneemann'ın 1964 tarihli Happening'i *Meat Joy*' da olduğu gibi işlerin şenlik havasındaki cinsel coşkunun ve diğer Fluxus ve Happening performanslarında beden sanatı, giderek çığrından çıkarak daha da vahşileşir. Sanatla hayat arasındaki eritmek çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstelasyonları ve performanslar gerçekleştiren Fluxus'çuların deneysel sanat etkinlikleri, 1960'lı yılların sonlarında kaynayan toplumsal ortamda gençliğin yıkıcı ruh halinin ifadesine dönüşmüştür (Antmen, 2008, s. 205) (Bkz. Görsel 3.2).

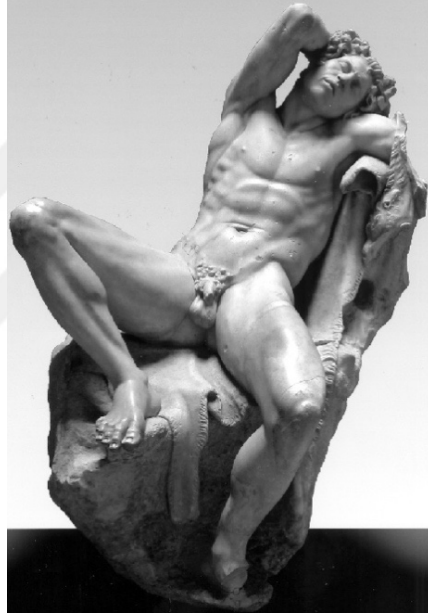
Başlı başına bir tür olarak gelişen Performans Sanatı, özellikle Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçıların kendilerini herşeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin

doğrudan bir yolu haline gelmiştir. Bu bakımdan performans, sanatçıların, müze, galeri gibi belli bir seçki ve ideolojiyi barındıran geleneksel mekanlara karşı muhalif bir tavır da dile getirdiği söylenir. Sanatçıların, dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını aktif biçimde ortaya koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak sanatçı bedenini kullandıkları; geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimini gündeme getirdiği söylenir. Performansla beraber, o güne kadar genellikle iki boyutlu yüzey üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu perspektiften bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dilin olanaklarını kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedenin kendisini seçmiştir. Bedeni sanat malzemesi olarak kullanan çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların bireyin algısına yerleştirdiği kültürel değerlerin ötesinde doğaçlama içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin kendi öğretisini önemseyen bu sanatsal anlayış içerisinde akıl/beden ayrımı üzerine, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik vermektedir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Yanısıra bedene yönelik bu tavır, izleyicinin sunulan olayı bir gösteri olarak değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına neden olduğu söylenebilir. Bu nedenle Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty'nin "insan bedeni ancak yaşayarak kavranabileceği" gerçeği üzerine kuruludur (Antmen, 2008, s. 222-223).

3.3. Çağdaş Resim Sanatında Gündelik Yaşamda Çıplak

Performans Sanatı, izleyicinin bedeni deneyimlemesine olanak sağlayan önemli bir sanatsal anlayış olarak görülse de, ikinci dünya savaşı sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, postmodern özgürlük ortamında eskinin canlanışına neden olmuştur. Korku ve keder imgeleri, önemli sanatçıların eserlerinde bireyin içinde bulunduğu olumsuz koşulları dile getirmesinin yanı sıra bu imgelerin barındırdığı etkileyici enerji kötü koşullara karşı kazanılan bir zafer de üstlenmektedir. Giacometti'nin ince uzun figürleri, yarınlardan emin olmayan insanların hem güçsüzlüğünü, hem de dayanıklılığını ifade etmektedir. Böylelikle, Yeni Dışavurumculuk, 70'lerden itibaren Avrupa ve Amerika'da yeni resimsel yaklaşımların genelleyici bir terimi olarak ortaya çıkar; özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir ölçüde tepki olarak

değerlendirilebilir. Demokratik ortam, tarih ve anlatı resmi, yeniden boya ve yeniden figür gibi bir dizi geri dönüş; hem modernist sanatın hem de kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenmesine yol açmıştır. Sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bu yeni resim, görsel ve duyuşsal olana yönelik özlemi de açığa çıkarmıştır. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 80’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte tekrar ilgi odağı olmuş, modernizm ekseninde yer bulamayan Balthus ya da Lucian Freud gibi eski kuşak figüratif ressamın eserleri, yeniden keşfedilmiş derecesinde heyecan yaratmıştır (Antmen, 2008, 263-265).



Görsel 3.3. *Anonim, Uyuyan Pan, MÖ 200, 215 cm, Mermer (http:81)*



Görsel 3.4. *Lucian Freud, Sıçanlı Çıplak Adam, 1977-78, 91.5 cm x 91.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Perth, State sanat Koleksiyonu, Batı Avustralya Sanat Galerisi (<http://82>)*

İnsan vücudunun en derin konu olduğuna inanan Freud'un, *Sıçanlı Çıplak Adam* resmi, bir divan üzerinde, dizlerini yukarı çekmiş ve bacaklarını iki yana açmış çıplak bir adam görünümü sunar. Bu poz, antik yunan heykeli *Uyuyan Pan*'ı tekrarlar gibidir. Bir eliyle tuttuğu sıçanın kuyruğu bacağına kadar uzanmakta, neredeyse cinsel organıyla kesişmektedir. Bu durum resmin erkek cinsel organı üzerindeki vurgusunu güçlendirir gibidir. Ancak Freud'un resmi yine de tam olarak cinsel değildir; genç adamın cinsel bölgesi basitçe çıplaklığın bir parçası gibi durmaktadır. Sırt üstü düşüncelere dalmış görünümünde yatmakta olan adamın büyük ellerine dikkat edildiğinde yaşamını fiziksel emek ile kazandığı söylenebilir. Bedenin tümüyle lekeli görünümü, emeğin ve bedelin bir göstergesi olarak algılanabilir. Divanın eski, duvarın çatlak oluşu Freud'un sahnede bir sefaletle işaret etmek istediği söylenebilir. Bu nedenle, adamın mahrem bölgesinin teşhiri tehditkar görülse de resim, adamın cinselliği hakkında değildir. Burada figür uyumaktan ziyade poz verir görünümündedir ve bu kompozisyon, çıplağın görsel seyrine tümünden erişim sağlayacak şekilde organize edildiği söylenir (Leppert, 2020, s. 200) (Bkz. Görsel 3.3, 3.4).



Görsel 3.5. *Lucian Freud, Bacağı Yukarı da Duran Çıplak, 1992, 182.9 cm x 229 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Hirshorn Müzesi, Washington DC (<http://83>)*

Diğer bir Freud resmi, *Bacağı Yukarıda Duran Çıplak*'ta erkek, ne olduğu belirsiz bir kumaş yığınının sırt üstü uzanmaktadır (Bkz. Görsel 3.5). Adamın verdiği rahat poza rağmen bir bacağı hala yatağın üzerinde durmaktadır. İzleyene doğru bir ifade yer alsa da adam, izleyenle göz temsili kurmaz ve bakışlarını yana doğru çevirmiştir. İzleyenin çıplaklığı izlemesine bu denli rahatça izin verilmesi, geleneksel olarak kadın nüye atfedilen bakışı tekrarlamaktadır; adam izlenmek için orada durmaktadır. Böylece bu geleneğe yönelen görme biçimi, burada ki çıplağın, kendi etkisini bir ölçüde azaltmaktadır denebilir. Adam idealleştirilmemiş, kel, kilolu ve tüm perdeleri kaldırılmış sıradan bir adam olarak orada durmaktadır. Diğer bir ifadeyle, resimdeki çıplak, daha geleneksel sanat ürünü bir çıplaktan daha öte sıradan bir insan gibi görünmektedir (Leppert, 2020, s. 236-237).

Alice Neel'in *John Perreault* isimli nü resmi, Freud'un resmiyle ortak noktalara sahip olduğu görülür. Cinsel açıdan açık, savunmasız bir poz veren çıplak, tümüyle rahat haldedir. Ancak Freud'un çıplağı, izleyenin bakışına kayıtsız ya da habersiz görünürken, Perreault'un bakışı izleyene yöneliktir. Nünün erkekliğini, vücuduna incelikle boyanmış tüyler yoluyla belirginleştirdiği söylenebilir. Bu resimde de adamda çıplaklığından ve çekinmeden izlenmesine izin veren rahatlık net şekilde saptanmaktadır. Neel'in resminde de kadın nü geleneğine bir atfın varlığından söz edilir; bir erkeği çıplak çizmek adına

herhangi bir bahane sunulmadan, birçok kadın nü resminde görülen sırt üstü yatar pozunun tekrarlanmasıdır (Leppert, 2020, s. 203-204) (Bkz. Görsel 3.6).



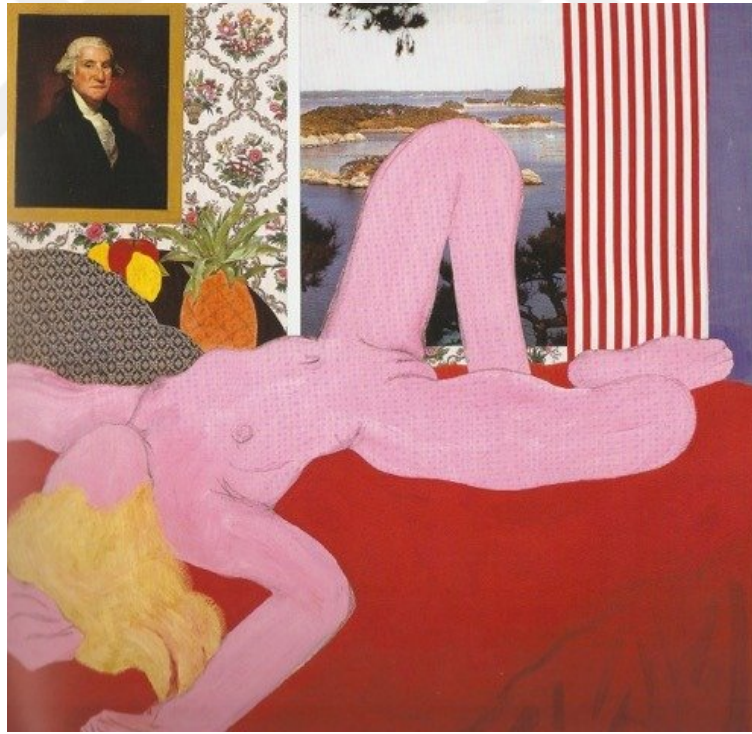
Görsel 3.6. *Alice Neel, John Perrault, 1972, 96.5 cm x 161.3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Whitney Sanat Müzesi, New York ([http:84](http://84))*



Görsel 3.7. *Mel Ramos, Touche Boucher, 1973, 142.2 cm x 177.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon ([http:85](http://85))*

Çalışmalarıyla kendinden önceki yüksek sanat nü resim geleneği ile yüzleşme niteliği taşıyan kompozisyonlarıyla bilinen Amerikalı sanatçı Mel Ramos, Boucher'in

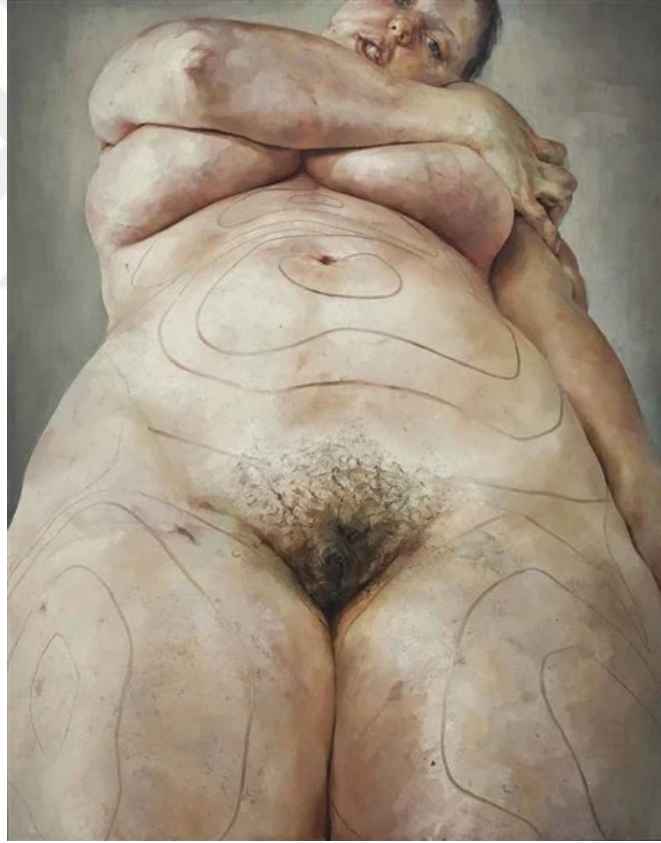
resmini yineler (Bkz. Görsel 3.7). Kendine özgü mizah anlayışı ile yaptığı *Touche Boucher* isimli resminde kızın yerine bir yetişkine yer verdiği görülür. Resimde ilk göze çarpan saç modeli ve bronz ten, Ramos'un, Boucher'in resmi ile arasında bulunan iki yüzyıldan uzun sürede, ten renginin kültürel açıdan algılanışındaki farklılığı ortaya koymaktadır. On sekizinci yüzyılda açık ten, doğaya ve fiziksel işlere maruz kalmamış olarak ayrıcalıklı görülmelidir. Günümüzde ise açık ten idari işler çalışanlarını işaret eder; yani çalışmak anlamına gelmektedir. Bronz ten ise ister kumsalda ister güzellik merkezinde bronzlaşma olsun göreceli olarak ayrıcalıklı bir kesimi işaret etmekte olduğu söylenir. Ramos'un çıplağı, başını çevirerek izleyene doğru cüretkar bir bakış içerisindedir. Bu nedenle, Manet'in *Olympia*'sı ile paralellik taşımaktadır. Ramos, dönemin playboy modellerinde sılça görülen bir poster kızına yer vererek çıplak kadın bedeninin metalaştırılmasına da işaret eder. Bu bağlamda, meta haline gelmiş modern yaşamdan kesit sunan bir başka sanatçı Tom Wesselman'dır.



Görsel 3.8. Tom Wesselmann, *Great American Nude #4*, 1973, 121.9 cm x 122.1 cm, Yağlı boya, emaye, kara kalem, Özel Koleksiyon, New York (<http://86>)

Amerikalı pop sanatçısı Wesselman, 101 parçadan oluşan *Great American Nudes* serisi, çıplağın sunumunda yeni bir mecra oluşturur. *Great American Nude #4*, ilk örnekleri arasındadır (Bkz. Görsel 3.8). Resim, geç dönem modern yaşamını ve bu yaşam

üzerindeki kitle kültürü egemenliğini çağrıştıran materyalleri bir araya getirmektedir. Wesselmann'ın resmi de playboy dünyasındandır. Resim basitlik dolu bir yaşam görüntüsü niteliğindedir; metalaştırılmış bir yaşam aracılığı ile elde edilebilecek her şeye ayna tutmakta gibidir. Resim kritik yanı meta kültürünün ezici yapısını kurgulamasıyla ilişkilidir. Resmin yüzeyinde güçlü bir çapraz çizgi oluşturan çıplak, geleneksel odalık resimlerine sıkı sıkıya bağlı görülmektedir. Ancak sanatçının renk kullanımı dışında temel farklılık, modelini konumlandığı pozun agresif cinselliğidir; resimdeki herşey kompozisyonel olarak resmin merkezine yerleştirilmiş olan tüysüz vulva ile ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşımın altında yatan ironi, 60'ların playboy kültürünün ve sonrasında davetkar retorikini vurgular. Resmin kadın öznesi, ucuz bir dekorun unsuru olarak durur gibidir çünkü temelde cinsel bölgelerine indirgenmiştir.



Görsel 3.9. Jenny Saville, *Plan*, 1993, 274 cm x 213.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (<http://87>)

Erkek hegemonyasının görsel dayanağı kadının bedeninin meta nesnesine dönüşmesine İngiliz sanatçı Jenny Saville'in güzellik sunumu ile nü kültürü, geleneğinden sarsılır denebilir. Reklamın açlık kültü, ünlülerin etkisi ve moda

endüstrisinin bireye yönelttiği kendini sevmeyi teşvik ve çekici beden imajı, 80’li yıllarda estetik operasyon furmasına neden olmuştur. Toplumda kadının zayıflığına yönelik yaratılan kültürel saplantı, kadın güzelliğine ilişkin bir saplandan öte kadın itaatine ilişkin bir saplantıdır. Saville’in sanatında ataerkil görüşün kadına bakışına şiddetli muhalif bir tavır yer almaktadır. Sanat tarihinde önce idealize edilen daha sonra seyirlik objeye dönüştürülen kadın bedeni, Seville’nin resminde arzu nesnesi olmayı reddeder. *Plan* isimli resminde devasa bir çıplak, izleyiciyi yukarıdan ezercesine izlemektedir (Bkz. Görsel 3.9) . Bu kadının şişman olması, geleneksel olarak toplumda erkeğin bakışını veya erkeğin idealini tatmin etmediğini ve ona bakılmasının daha az istendiği imajı taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle resimde estetik operasyon için beden üzerine belirlenmiş alanlar bulunduğu görülür. Tuvalin sınırlarına dayanacak kadar büyütülmüş çıplakta, Saville’in kafasının tam olarak çerçeveye alınmamış otoportresi görülmektedir. Vücut, kadın kusurlarının her türlü geleneksel tanımını gösterir; derisindeki dekoratif dairelerin, bir iç diyaloga neden olduğu söylenebilir. Kadın, derisini nazikçe kavrarken görülür, buna rağmen duruşu rahatsız edicidir ve izleyenin yüzünün tam karşısına dikilmektedir. Saville’nin bu resmi, kadın bedeni algısını zorlu bir kavrayışla sorgulamaktadır.



Görsel 3.10. Alice Neel, *Oto-Portre*, 1980, 137 cm x 101.6 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Ulusal Portre Galerisi, Washington DC ([http:88](http://88))

Alice Neel'in otoportre resmi, Saville'inkinden daha ihtiyatlı bir şey sunar; yaşlanmış bedenin detayları gizlenmekten veya gösterilmemekten ziyade hissettirilmiştir denebilir (Bkz. Görsel 3.10). Neel'in seksen yaşındayken bu resim mekanın çiziminin tuvalde bırakılan boşluklar nedeniyle tamamlanmamış bir çalışma gibi görülmektedir. Benzer şey nü içinde söylenebilir. Kasları büyük orada gevşemiştir ve deriler sarkık durmaktadır. Kadın güzelliğine dair olgudan ziyade resimde önemli görülen nokta, hayatın bu ilerlemiş aşamasında nünün, gerçeklikle yüzleşirken sahip olduğu ağırbaşlılıktır. İzleyene doğru bakmaktadır ancak aynada kendine bakıyormuş gibi görünür. Dışarıya doğru bakar ancak izleyene kayıtsızlığını yansıtan bir şekilde bakmaktadır. Böylelikle, Neel'in çıplak varlığı, nü geleneklerinin bakma kültürüne çarpıcı bir dokundurma yaptığı söylenebilir (Leppert, 2020, s. 164).



Görsel 3.11. *Sylvia Sleigh, Türk Hamamı* , 1973, 193 cm x 259 cm, Tuval üzerine yağlı boya, *The David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago* (<http://89>)

Sylvia Sleigh'in *Türk Hamamı*'nda ise, erkek çıplaklar bilerek ve gönüllü olarak kendilerini izleyenin bakışına sunmaktadır (Bkz. Görsel 3.11). Resimde, Ingres'in aynı isimli tablosundaki – Doğu'yu yasak cinsellik olasılıklarıyla dolu bir oryantalizmin merkezi görme yönündeki batı fantezisinin ifadesi olan – erotik konuyu bireyci ve daha gerçekçi bir şekilde tasavvur ederek kadın bakışını irdelemektedir. Sanatçı, geleneksel nü resminde idealize edilmiş ve cinselleştirilmiş kadın çıplaklarını, erkek karakterlerle değiştirdiği söylenir. Bu nedenle Batının resim geleneklerini erkekleri sergiye koyarak;

genital bölgelerini ve popolarını göstererek ihlal eder. Çıplak erkekler oldukça maskülenleştirilmiştir ancak aldıkları pozlar feminendir denebilir. Böylece Sleight, oryantalizme hicivli bir yaklaşımla güzelliği yeniden yorumlayarak kadın bakışının güçlü bir versiyonunu sunmaktadır (Leppert, 2020, s. 120-121).



Görsel 3.12. Dana Schutz, *Uzanan Çıplak*, 2002, 122 cm x 152 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (<http://90>)

Felsefi roman Böyle buyurdu Zerdüşt'te Nietzsche, 'son insanı' aşağılayıcı bir şekilde uysal, vasat, sönük ve en uzun yaşayan bir figür olarak tanımlamaktadır. Dana Schutz'un *Uzanan Çıplak*'ı da hayal edilen bir dizi kıyamet sonrası senaryodan bir sahne olarak, güneş yanığı pembesi vücuduyla kumsalda uzanmış bir toplu iğne gibi poz vermektedir, ancak yine de cinselliği bir şekilde iyi huylu gözükmetedir (Bkz Görsel 3.12). Erkekliğin hayatta kalan tek örneği olmasına rağmen, yani Schutz, adamın, tek öznesi olduğu ve dolayısıyla tek uygun ilham perisi olduğu bir dünya icat ederek, kadınların tarihsel olarak erkek bakışına hizmet eden pasif ancak cazibeli ve düşündürücü odalık resimlerinde uzanmış çıplak geleneğini alt üst ettiği söylenir (Blessing, 2015, s. 41).

Gündelik yaşamdan aldığı sıradan görüntüleri ve günlük deneyimlerinden kaynaklı konuları gerçekçi biçimde ele alan Eric Fischl, bazen bir deniz kenarında, bazen ise iç mekanlarda gezinen ilişkileri beden üzerinden anlatım yolunu seçmektedir. Bu sıradanlık aslında büyük bir aldatmacayı barındırmaktadır. Çünkü Fischl'ın resimlerinde yer alan

kültürel kaynak, kitle kültürünün bir yansımasını oluşturmaktadır. Yani medyanın zihinde yarattığı çağdaş mitler, Amerikan toplumunun yaygın olan toplumsal nevrozlarının göstergeleridir. Fischl, zaman zaman sinemaya, televizyon dizilerine yansıyan yüzüyle Amerikan banliyö yaşamını konu alarak, tüketim kültürünün öteki yüzünün görüntüsünü sunmaktadır; kaygılar ve arzular dünyasını betimler. Resimleri cinsellik ekseninde yer almaktadır. Resimlerinde seçtiği renkler, gölge ve ışık kullanımı gerilimli bir aura yaratmaktadır; sahne ışıkları ayarlanmış, oyuncular kendini sevme ya da teşhirci rollerini oynamaktadır. Işık, Fischl'ın resimlerinde çok önemli bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle kompozisyondaki herhangi bir nesneyi, ki bu bazen figür bile olabilir, kaldırsanız dahi resimdeki erotizm eksilmez denebilir (Antmen, 2008, s. 268, Giderer, 2003, s. 168).



Görsel 3.13. Eric Fischl, *Sleepwalker*, 1979, 175 cm x 267 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (<http://91>)

Fischl, 1979'da plastik bir havuza işeyen bir delikanlıyı resmettiği *Sleepwalker*'ı sergilediği andan itibaren, bölgeleri Scarsdale'den Anaheim'e kadar uzanan Beyaz Amerikalıların hoşnutsuzluklarının üzerine bir bomba gibi düşer; ulaşılmaz çocuklar, grotesk anne-babalar, küçük röntgencilik kıvrınmaları ve zar zor gizlenmiş enstest arzular (Bkz. Görsel 3.13). Bu, Amerikan Bönliyösü'nün çökmüş cennetidir; Amerikan Rüyası'nın gerçek görüntüsünü gözler önüne serer. Fischl, bu kültürün arkasındaki tüm öyküsel geçmişin izini sürecektir imgeler bulur fakat dolaylı yoldan bir izleyici, daha yakından baktığında kendisini olabilecek gizli bir hayatın sınırları içerisinde buluverir.

Fischl'ın resmi, kendine hangi türden çirkin duygulara suç ortaklığı yaptırırsa yaptırınsın, bu eserler psşik düzlemde değerli bir şeylerin içerisinde gezinmektedir.



Görsel 3.14. Eric Fischl, *Late America*, 2016, 175 cm x 267 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon (<http://92>)

Amerikan bayrağına sarılmış küçük bir çocuğun babası olabilecek çıplak bir adamın üzerine eğildiğini gösteren *Late Amerika* isimli resim, baba figürünün bedeninde yakalanan kırılğan ve güçsüzlük duygusunu yansıtmaktadır (Bkz. Görsel 3.14). Adam, cenin pozisyonunda, sırtı bronzlaşmış, bacakları yanık ve pembe ayaklarıyla yerde yatmaktadır. Fischl'ın yetişkin öznesine gönderme yaptığı aşıkardır. Ancak sahneyi sinir bozucu auraya sokan nedeni duyumsamak, izleyici için zor bir eşik olmakta olduğu söylenebilir.



Görsel 3.15. *Eric Fischl, Daddy's Girl, 1984, 198 cm x 274 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon*
(<http://93>)

Zengin banliyö yaşamı ve onun steril süsleri; iyi elbiseler, sert içecekler ve havuzlar gibi sahneler aracılığıyla Amerikan kültürünün karanlık yüzünü ortaya çıkaran resimler için bir sıçrama tahtası olarak, sıradan orta sınıf insanları ve onların hayatlarını dolduran nesneleri resmeder. 1984 tarihli çalışmalarından biri olan *Daddy's Girl*, yazlık bir evin bahçesinde şezlongda uzanan bir baba ve küçük bir kızı gösteriyor. İkiside çıplak olan sahne, hassas olmaktan çok ödipal bir ilişkiyi akla getirmektedir (Bkz. Görsel 3.15).

Fischl'ın pratiğine ilham veren şey, dünyanın kültürel ve psikolojik kaosu oldu söylenir. Onun nülerinde beden, karmaşık deneyimleri anlamaya çalışmanın bir yolu olarak fiziksel ve duyuşsal olarak yaşadığı hayatın ifadesi halini almaktadır. Fischl, boyayı dönüştüğü kişiyi içeren, eğrilmiş, buruşuk, sürekli evrimleşen şekil ve et kıvrımlarına dönüştürür. Temel fiziksel özelliklerin ve plastik, konserve şeyleri bağrılarına basarak ayıplanmasını bağımlılık haline getiren bir Amerika' da Fischl, bakılan çıplak figürün bile teninin ötesine geçen, bir çeşit psikolojik bir elbise giymekte olan nü resimler üretmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GÜNDELİK YAŞAM DİZİSİ

4.1. Yeni Panoptikon: Sosyal Medya

İnsan ve etrafındaki gündelik yaşama dair bilinçli ve bilinç dışı algının büyük bir bölümünün, reklam dünyasının hem görsel hem de yazılı araçlarla maruz bırakılan imgeler ile çevreleniyor oluşu, dikkatten kaçmayacak bir gerçektir. Bu imgeler, ne tip bedenlere sahip olunması gerektiğinden, ne tür bedenlerin arzulandığına, insanın, bireysel ve sosyal varlık statüsüne kadar dikte etmektedir. Reklam imgesinin sunduğu bilgi önyargısız ve tarafsız olamamaktadır. Çünkü bireyin yapmayacağı bir şeyi yaptırmak için özel olarak var olmaktadır; mutluluğu, mevcut durum ile tatmin olunamayacağı hissi sunarak vaat etmektedir. Sosyal yaşamda birey tarafından reklam başarısının bağlı olduğu kurgu farkedilse de genellikle bireyleri – erkeklere hitap eden ve kadınlara hitap eden reklamlardaki – anlatılan hikayeye doğru çekmektedir. Sonrasın da, sunduğu mutluluk vaadinin havada kalması bir başka vaat ile gerçekleşmektedir. Yine de insan gösterilen şeyin pırıltısına kapılmaya devam etmektedir. Bu nedenle imgeler kişiye gerçek dünyayı göstermeyen bir dünya sunmaktadır.

İmgeler dünyası gerçeğin kendisi değildir, gerçeğin temsilcisidir. Dahası imgelerin temsil ettiği şeyler gerçekte var olmayabilir, bunun yerine bilinç altına, hayal dünyasına fantezi veya rüyalara sıkışmış bir görüntü de olabilir. Diğer bir yandan ise her imge, iletişim içerisinde olduğu yaşamda nesne olarak varlığını gösterebilir. Çünkü resim, fotoğraf, video gibi imgelere bakıldığında görülen şey insan zihninin bir ürünü olmasıdır. Bu nedenle imgelerin kültür ve tarihin bir parçasını oluşturduğu söylenebilir (Leppert, 2020, s. 12).

Günümüzde hızla ilerleyen teknoloji ile birlikte gündelik yaşamın dinamikleri de bu hıza paralel olarak dönüşüme uğramaktadır. Sanayi devrimi ile buharlı makinelerin icadı gibi ilerlemeciliğin yarattığı sosyo-ekonomik değişimin benzerini, bugün ise enformasyon teknolojileri, bilgiyi kolay ulaşılabilir bir tür dolaşımda yol almasını sağlayarak toplumsal ve idari hizmetlerin yanı sıra kültürel ve tarihsel etkileşimleri de sanal ortama taşıırken, birey, internete girdiği anda ucu bucağı olmayan bir imgeler dünyasına açılmaktadır. Bilgiye ulaşım ve iletişim alanında sergilenmesi beklenen ilerlemeci ve özgürlükçü bir ortama yol açacağı öngörülen bu yeni mecra, düşünülenin

aksine sanal panoptisizm içinde, bireylerin sıkı bir gözetim sürecine girmelerine neden olmuştur. Çoğulcu bir dinamikte özgürlükler çağı olması beklenen günümüz, kamusal ve özel alanda beliren özgürlük ile mahremiyet ihlalleri paralelinde yeni iktidar yapılarını ortaya çıkarmaktadır (Dolgun, 2008, s. 13).

11 Eylül saldırısı ile dünyada yaşanan güven sarsılmasına ve toplumsal paranoya ortamına giren bireylerin duyduğu endişenin sonucunda gözetlenmenin sunduğu güven duygusu, en çok iktidarların işine yaramıştır. Mahremiyet perdesini kaldırarak her şeyi şeffaf kılan gözetim pratikleri, bireylerin güvenlik nedeniyle izlenmeleri anlamı taşımaktadır. Bu başarı, tüm zamanlarda iktidarların en büyük hayali; bireyleri denetim altındaki mekanlara gönüllü olarak hapsederek kişilerin özel yaşamlarını iktidarın müdahale alanı paralelinde genişletmek ve gözetim altında tutmak olmuştur. Bu paralelde, bireysel özgürlükler ile mahremiyetler alanı tümüyle ele geçirilerek, ortadan kalkmaya başlamıştır.

Günümüzde her alanda var olan enformasyon teknolojilerinin ilerlemesine bağlı olarak, özel ve kamusal alan içerisinde kalan gündelik yaşam, elektronik gözler tarafından izlenir duruma gelmiştir. Foucault'nun kuramsallaştırdığı panoptik toplum, yirminci yüzyılın sonlarından başlayarak günümüzde dünyayı baştanbaşa saran elektronik ağlar sayesinde gerçekleşmesi mümkün hale gelmiştir. İlk bölümde değinilen Adem ile Havva'nın çıplak olduğu billincine görme eylemiyle ulaşmış olma hali, gerçekliği göz ve görme ile eş kılmaktadır. Bu açıdan diğer duyulara göre görmeye dayalı üstünlük, düşünmeyi, kesinliği ve gerçekliği, gücü ve iktidarı içerdiği söylenebilir. Böylece görme, gözetimin ve gözetim toplumunun ifadesinde belirleyici bir rol oynayan panoptikon meteforunu beslemiştir. Panoptikon'da iktidar nesnesi denetleyici güçtür. Burada, imtiyazlı, özel bir tür görme gücü egemen haldedir; gözetleyen, görünmez hale getirilmiştir. Böylece egemenliğini tek yönlü kılacak şekilde konumlanan görme eylemi, gözlenenleri, görme gücünün nesnesi haline dönüştürmektedir. Bu durum, tek bir gözetim alanına toplatılmış yada yerleştirilmiş ve görünmeyen bir göz tarafından izlenerek yada izlendiğini düşündürülerek bireyleri nesneleştirmektedir. Buna bağlı olarak panoptikon meteforunda açığa çıkan etki, gözetim altındakilerde sürekli olarak görünebilirlik hali yaratmasıdır (Dolgun, 2008, s. 33-35) (Bkz. Görsel 4.1).



Görsel 4.1. *Arnhem Hapishanesi, Hollanda (http-79)*

1996 yılında evindeki bir web kamerasıyla yaklaşık sekiz yıl boyunca internet üzerinden aralıklı olarak – yemek yerken, uyurken, arkadaş ziyaretleri ve ara sıra sevişme anlarının yer aldığı – bir dizi görüntü aracılığıyla gündelik yaşamını takipçileriyle paylaşan Jennifer Ringley’in panoptikon metaforunu bir ölçüde tersine çevirmekte olduğu söylenebilir.

Jennicam olarak isimlendirilen bu paylaşım sitesi, Yirminci yüzyılın sonundaki dijital performans çağının en büyük ironilerinden birini sunmaktadır. Sanal alanın ve dijital varoluşun tüm araçları ve teknikleriyle mücadele eden performans sanatçılarının ve öncülerinin sonsuz enerjisine rağmen , dünya çapında en çok medyaya maruz kalan, canlı performans sergileyen kişi, Pensilvanya’da bilinmeyen bir öğrencidir. Ancak Jennifer’in mesajında denetleyici güç olan iktidar nesnesine yani gözetleyene yönelttiği sözler, gözetleyen ve gözetlenenin bilinmediği güce başkaldıran bireyin özneye dönüşmesi gerçeğini apaçık göstermektedir: “Benim adım Jennifer Ringley ve ben bir aktör, dansçı ya da şovmen değilim. Ben bir bilgisayar delisiyim... Şarkı söylemiyorum, dans etmiyorum ya da numara yapmıyorum (tamam bazen yaparım, ama pek iyi değil ve sadece kendi eğlencem için, senin için değil)” (Barry, 2005).

Amsterdam’ın kırmızı ışıklı bölgesindeki hayat kadınlarının yer aldığı mekanların vitrinlerinde hareketsiz bir görüntü sunulur ve perdeler aşağıya indirilerek izleyenin tezahürüne bırakılır. Böylece hiçbir karakter görünmez ve vurgu yerinde kalmaktadır denebilir. Ancak Jennicam izleyicisinin deneyimlediği temel ve büyük popülaritesinin birincil nedeni burada yatmaktadır: Jennicam ile perde her zaman açıktır. Bazı zamanlar Jennicam’de çok az eylem yer alır ya da hiçbir eylem olmaz; sadece boş bir kümenin

görüntüsü ile geçen uzun dönem ve geceler neredeyse siyah bir ekrandan başka bir şey iletilmez. Bu durumda Jennicam'ın belirli bir karakterden ziyade belirli bir yaşam alanının devam eden yaşamı olduğu sürece önemli olmaya devam etmiştir. Burada Ringley, en sık öne çıkan karakterdir denebilir. Jennycam, genellikle maksimum varlık ve aktivite alanı olarak kullanılan yerlere yöneliktir ve ironik biçimde bu web kamerası çoğu zaman Ringley'in yatağına dönük olarak bırakılmıştır (Bkz. Görsel 4.2).



Görsel 4.2. Jennicam ekran görüntüsü (<http://80>)

Ringley, belki de ilk zamanlarda nadiren de olsa sırların ifşa edilmesi dahil üzere teşhirci eğilimden keyif almış olabilir. Ancak onun ifşaatları web günlüğünün bir parçası olup şehvetli bir biçimde yapılmadığı kanısına varılabilir. Çünkü, bir keresinde “jennycam’i izlenmek istediğim için değil, izlenmekten hoşlanmadığım için canlı tutuyorum” demiştir (Barry, 2005). Bu noktada panoptik toplumun özelliklerinden birisi olan sosyal medyanın imaj üretim mekanizmasına dönüşerek mahremiyet örtüsünü ortadan kaldırmasını ele almak gerekmektedir.

Gerçek ile sahtenin iç içe geçtiği ve yer değiştirdiği, gerçek denen şeyi görüntüler üzerinden değerlendiren toplumları Debord, gösteri toplumu terimiyle belirtmektedir. Bu algı imajın hakim olduğu bir kültür yaratmaktadır. Bu nedenle toplumsal yaşamda her şey temsilden oluşmaktadır. Toplumu hakimiyeti altına alan meta fetişizmi kitle iletişim araçları ile doğal olan yerini yapaylığa bırakmaktadır. Beraberinde ise gösterinin hakim olduğu toplumsal için her şey görüntü ve imajlar üzerinden değerlendirilmekte ve ilişkiler bu algı ekseninde oluşmaktadır. Geleneksel medya yoluyla varlık gösteren gösteri

kültürü, enformatik gelişmelerle birlikte internet ve sonucunda sosyal medyanın ortaya çıkmasıyla güç kazanmıştır. Sosyal medya ile birlikte gösteri, kendisine daha geniş bir alan içersinde yer bulmuş, bu mecra farklı bir boyut kazanmıştır. Sosyal medya kullanıcıları gösterinin öznelerine dönüşmesiyle yeni bir gösteri ve gözetim alanı haline gelmiştir. Bu noktada sosyal medyanın yeni bir tür panoptikonu temsil ettiği söylenebilir (Aydın, 2020, s. 2574-2575).

Panoptikon, Jeremy Bentham tarafından tasarlanmış bir mimari modeldir. Hapishaneye hizmet eden bu mimarinin ortasında bir kule yer almaktadır. Kuledeki göz, aynı anda tüm hücreleri gözetleyebilmekte iken gözetlendiğini bilen ancak gözetleyeni göremeyen kişiler, davranışlarına dikkat etmektedir. Gözetleyenin otoritesini koruyan ve etkili bir denetimi sağlayan nokta, otoritenin görülmeden görebilmesidir. Bentham tarafından tasarlanan mimari model, sonrasında Foucault tarafından bu sistemin modern dönemde iktidar mekanizmasının işleyişini kolaylaştıran ve gücünü pekiştiren bir kontrol politikasına dönüşmüştür.

Son on beş yıl içerisinde sosyal medyanın yaygınlaşması ve aktif olarak kullanılması ile birlikte Bentham'ın panoptik dizaynı farklı bir noktaya evrilmektedir. Tek bakıştan gözetimin yapıldığı panoptikonda izlenenler ne zaman gözetlendiğini bilmezken, sosyal medya ile ortaya çıkan yeni panoptikonda herkes birbirini gözetleyebilmektedir. Sosyal medyanın yaygınlaşmasından önce baskı ve zorlama ile yapılabilen gözetimin yerine gönüllü ve rızaya dayalı bir teşhirin gözetimi yer almaktadır. Mahremiyet, görülme arzusu uğruna kamunun tüketimine açık hale gelmekte ve gösteri, mahremiyetin ortadan kalktığı sosyal medyada hızla yayılmaya devam etmektedir. Sosyal medyada paylaşıma ve görünürlüğe açılan tüm bilgi ve görüntü, gösteri toplumu ve iktidar tarafından her türlü amaçla kullanılabilir. Kişilerin sosyal medyada ki bu paylaşımlarıyla ardında bıraktığı dijital izler, gözetimin yapılmasına imkan sağlamaktadır. Böylelikle bu türden bir görünürlük, bireyleri, iletişimin öznesi konumundan gözetim sisteminin bir nesnesi haline dönüştürmektedir.

Görülme arzusundan hareketle bireylerin gözetim pratiklerinin normalleştirerek sosyal medyada kamuya sunduğu paylaşımların izlenmesi ve beğenilmesi, bireye, haz ve mutluluk vermektedir. Bu nedenle onaylanma arzusunun hissettirdiği egoya kapılan kişiler, bu hazdan kopmamak için herhangi bir direniş göstermeksizin tümünden gözetime izin vermektedir.

Araştırmanın bu bölümünde araştırmacının çalıştığı konu olan çıplak insan resimlerini, sosyal medya mecrası ekseninde varlık gösterip işlerlik sürdüren, özellikle toplumsal yapıda barınan farklılıkları çevreleyen ve kimi zaman sınırlayan güç alanlarına karşı duyulan tepki çerçevesinde anlamak gerekli olacaktır. Bu tepki, gözetim toplumunun, iktidar kavramı karşısında özne olma bilincinden koparak, çeşitli iletişim mecralarında ortaya çıkan gösteri kavramına, bireyin dokunulmazı olan bedeni üzerinden yönelttiği eleştiri çabası olarak okunabilir.

Bu nedenle araştırmacı, çıplak vücudun görüntü sunumuyla; tensel ifadesi ile ilgilenmektedir. Temsili olarak sunulan çıplaklar her iki cinsiyet ve farklı yaştan, farklı sosyal sınıflardan oluşabilmektedir. Sunumu yapılan çıplaklar gündelik yaşam alanları içerisinde görülmektedir. Böylelikle sıradanlaştırılması hedeflenmiş gibi görülen çıplaklar, ele alındığında kişisel duygular olarak anlaşılmasından ziyade, araştırmacının sosyal ve kültürel koşullara verdiği reaksiyon olarak görülmelidir. Çünkü resim yüzeyi araştırmacı için kurgusal bir alan işlevi görmektedir. İmgenin artık herhangi bir coğrafyası bulunmamaktadır; sanatçı, gösteri imgeleri yoluyla imgenin tasarısını veya zihinde yaratısını, resim yüzeyinde konu almak için öylesi bir kültür yazgısını yaşamaya gerek duymamaktadır. Çünkü imgeler, coğrafyalar arasında hareket halinde bireyin zihin dünyasına uğrayıp dolaşmaktadır.

4.2. Görülme Arzusu, Daha Fazla İzle Beni! Ve Cenneti Dikizlerken

Görülme Arzusu, araştırmacının Ocak 2011 tarihinde sunduğu serginin adını taşımaktadır. Araştırmacının, klasik formasyondan gelmesi sebebiyle sergilediği biçimleme yaklaşımının merkezinde tuval yüzeyi ve yağlıboya medyumunu bulunmaktadır. 2010 yılına tarihlenen bu üretimler, sonrası ve bugünün sanatsal üretimlerinin ve bu araştırma metninin başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

2006 tarihinde on üç yaş üzeri tüm insanların kullanımına açılan Facebook, dünya insanların biraraya gelmesinin amaçladığı günden, gözetim, teslimiyet ve teşhirin belirgin bir adresine evrildiği döneme kadar bir çok gündelik yaşama ait görüntü bu mecrada dolaşır olmuştur. Sosyal medya diye adlandırılacak olan, iletişim ve bir araya gelmeyi amaçlayan toplulukların bu mecrası, o dönemde araştırmacı için seyir ve izleme üzerine kurulan bir gösteri alanının adresi olarak dikkat çekmeye başlamıştır.

Bireyler, bu mecradaki varlığını, tasarladığı bir kimlikle öznelliğini yok eden imaj ürünü bir başka özneye dönüşmeye başlamıştır. Bir başka deyişle bu sanal mecra, öznel

kimlikleri silikleştirerek -sanal bir kimliğe aidiyetini teslim eden bireyler, asıl kimliğini yok etmektedir. Böylelikle bu mecra, bir araya gelerek üretkenlik ve paylaşım gibi amaçlar için kullanılmaktan öteye yeni kimliklerin *like* ile diğerlerinin onayını alma çabası uğruna bir teşhir dünyasına dönüşür. Burada ki teşhir, gerçeğin sunuşu yada paylaşımı değil, bireyin gündelik yaşamdaki gerçek kimliği ile sanal mecrada sunduğu, idealindeki kişi kimliğinin yarattığı farklılıklar sinsilesinin gösteri imgeleridir. Tüm kullanıcıların gösterinin yapımcısı olduğu mecrada roller iç içe geçerek izleyen de izleten de aynı kişiler olmaktadır. İnsanların kendi hayatları yada sundukları imajlar veya teşhir edilmek istenen görüntüler kamunun beğenisine ve onayına sunulmaktadır (Aydın, 2020, s. 2585). Araştırmacı, *Gündelik Yaşam Dizisi* isimli üretimleriyle, bu doneler ekseninde imaj kurgusu üzerinden imal edilen ve sunulan imge yığınının karşısına yerleştirmek istediği kimlik ve gerçeği özgürleştirmenin tek yolu olarak gözetleyene karşı bedeninin çıplaklığını kullanmaktadır.

Görülme Arzusu, mekan tezahürünü izleyiciye bırakan ve salt çıplaklardan oluşan bir dizi çalışmayı kapsamaktadır. Monokrom bir boyama ile kurguladığı ilk resimde, gündelik yaşam alanlarında yer alabilecek beden pozu ile çıplaklık sıradanlaştırmak istenmiştir; ışık altında bakışı bedenin tersi yönüne takılmış kadın, masumiyetten yoksun durmamaktadır. Ancak göğüs uçlarının belirgin tonu ve kol hareketinin vulvayı eliyle kapatma refleksi olarak gözükmesi, izleyicinin bakışını erotik alana çekmekte olduğu söylenebilse de beden belirli bir erotik enerjiyle yüklü görülmemektedir (Bkz. Görsel 4.3).



Görsel 4.3. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2010, 116 cm x 89 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Bu kadının aktif ve canlı duruşu, yürüyüşe yada koşuya yönelen, -bedenin çıplaklığı görmezden gelinirse- her an karşılaşılabilecek bir bireyi imgelemektedir. Diğer bir açıdan sıradanlık kadının bakışındadır; gözleri ileride bir şeye bakmakta, gevşeklikten uzak gözükken beden, herhangi bir fantezi izlenimi taşımamaktadır.

Aynı dizinin bir başka resmi daha az masum durmaktadır. Kompozisyon bakımından boşluğa fazlaca yer verilen bu çalışmada, boşluk, bakışı gözetlemeye doğru çekmektedir. Ancak kompozisyonda yer alan boşluk adeta temsil edilen alanın, izleyicinin bakış alanı olduğuna dair kurgusal bir düzlem gibi görülmesiyle resme bakan kişiyi, bir röntgenciye dönüştürme arzusunun örneğini teşkil etmektedir. Göz, soldan bakıştan sağa kaydığı anda ise izleyen, kadınlarla aynı düzlemde yer almaktadır ve buradaki kadınlar Zorn'un yada Degas'nın nüleri gibi kuytudan gözetleniyor hissi vermemektedir. Bu durumda gözetleyen ve gözlenen iç içe, anlaşmalı bir teşhir

sunmaktadır denebilir. Yeni panoptik dünya, gizli yada zoraki gözetimin yerine bireylerin gönüllülüğü üzerine kurduğu söylenir. Böylece gözetimin zoraki ve baskılı yönetim biçimi ile insanların farklı şekillerde davranmasına izin vermesine rağmen gözetimin gönüllü formu bireyleri cezbederek, bireyin teşhire olan iknası sonucu mahremiyetler gündelik yaşamın bir ögesi gibi diğer bireylere sunulmaktadır (Bkz. Görsel 4.4).



Görsel 4.4. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2010, 135 cm x 160 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul

Aynı sergide *Çiftler* ismiyle yer alan resimler bu bağlam üzerinden eleştirel bir refleks ile üretilmiştir. Kompozisyonlarda görülen çıplaklar herhangi bir gizli bakıştan yoksun gündeliğin içerisinde poz vermektedir. Çıplak ve mekan söz konusu olduğunda mahrem alan nünün kendisi olmaktadır. Mekanın mahremiyeti, bedenın eylemine ve konumuna göre belirlenmektedir. Sosyal medyada yaratılan alan mekanın mahremiyetini tamamen ortadan kaldırmakta olduğu ve mahremiyetin sadece beden üzerinden algılandığı söylenebilir. Kompozisyonda mekanına yer verilmemesi ve RGB renklerinden oluşturulan boşluk dikkati hem çıplaklara hem de sanal bir mecranın bu türden bir imgelemine işaret etmektedir. Gizliliğin ve sakınmanın herhangi bir işaretine

rastlanmayan kompozisyonlarda bireyler gönül rızaları ile çıplaklıklarını sanki giyinik halde verebilecekleri poz ile izleyene sunmaktadır (Bkz Görsel, 4.5, 4.6).



Görsel 4.5. Ali Özhan Güneş, *Çiftler*, 2010, 180 cm x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon



Görsel 4.6. Ali Özhan Güneş, *Çiftler*, 2010, 180 cm x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon

Üretimler, izleyiciye sunulduğunda ise -mekan galeri ortamı olmasına rağmen- durum tersine işlerlik göstermiştir. Mahremiyet olgusu etrafında rahatsızlıklarını dışavuran bireyler, çalışmaların boyut olarak büyüklüğü nedeniyle de imgeler karşısında tedirgin olmuş ve çalışmaları tehditkar bulmuşlardır. İki çalışmada şüphesiz bu tehditkarlığın erkek çıplaklardan kaynaklandığı söylenir. Modern öncesi Batı resim tarihinin erkek nü resimlerinde çoğunlukla cinsel organ, iffetten daha başka bir nedenden dolayı gözden uzak tutulmuştur. Cinsel organın görünmesini engelleme türünden böylesi bir sunum, erkek çıplağa, cinsel bölgesi normal olarak görünmeyen kadın çıplaklardaki etkiyi yaratmakta olduğu söylenebilir.

Erkek cinsel organlarının görünür hale getirmek, kültürel açıdan maskülenliği genital hesaplar üzerine kurulan erkek kimliğini tehdit eden bir statü yaratabileceği söylenebilir. Çünkü kendilerini cinsel bölgeleri üzerinden kimliklendiren erkekler için, cinsel bölgelere atfedilen epik görevler olabilir. Bununla beraber, Brian Proger'in ifadesiyle "maskülenlik miti penise bağlıdır. Sallanan bir dokunun fallusa dönüşmesi bu mit aracılığıyla gerçekleşir" (Pronger, 1990, s. 159). Bir başka deyişle erkek cinsel organı,

kültürel cazibesini, görünmez tasavvura dayalı bir obje olarak ele alındığında daha fazla göstermekte olduğu söylenebilir.

Erkek cinsel organının resimde sunumunun bakma eylemiyle ilgili de bir başka sorunu olduğu söylenebilir. Bu sorun izleyicinin kim olduğu ve ne türden bir bakışla izlediği sorunudur. Koleksiyon edinme eyleminin büyük bir bölümünün erkekler tarafından yapıldığı düşünüldüğünde onların ilgi alanları olarak işlev gördüğü söylenebilir. Fakat sanatın sosyokültürel araç olarak işlerlik sağlaması herkes tarafından görülmesiyle ilgilidir. Bu nedenle erkek nü konusunda penisin kadınların bakışına sunuşu, erkekler için bazı problemler teşkil etmektedir. Bu problemin boyutu erkeğin kimlik ve güç eksenini etrafında görsel olarak hayal kırıklığı yaratabilecek bıçak sırtı inceliğinde bir ölçüye bağlı durmaktadır. Sarah Kent'in ironik ifadesi bu durumun anlaşılmasını bir ölçüde sağlamaktadır: “Kadınlar, kendilerini esir alan ve cebindeki silahla tehdit eden teröristin silahının aslında parmağından ibaret olduğu ortaya çıkmışçasına kandırılmış hisseder” (Kent, 1985, s. 72). Peter Lehman ise erkek cinsel organının sunumunda ki ince çizgiye şöyle açıklık getirmektedir:

Ataerkil bir kültürde, penis gizlendiğinde merkeze alınmış olur. Penis göstermek, penis hakkında yazmak veya konuşmak gizemini ortadan kaldırma ve dolayısıyla merkezden uzaklaştırma riskini taşır. Hatta ataerkil bir kültürde penis çevreleyen sakıncalar penisin gözden uzak tutulmasına ... veya sunumunu dikkatlice düzenlemeye bağlıdır...(özetle) fallik maskülenlik resimleri... erkek bedenini ve cinsel organını eleştirel spot ışığından uzak tutmaya bağlıdır (Lehman, 1993, s. 28).

Robert Longo'un Domuz Kılıcı isimli çalışması, çıplak bir gövdeyi merkeze alarak fallik göndermede bulunmaktadır. Vücut geliştirmeci bir bedenden yola çıkan resim, erkek güç gösterisinin göstergelerinin üst limitini belgelemekte olduğu söylenebilir. Erkek güzelliğine hicivle yaklaşan Longo, konuyu geleneksel resim dünyasının ötesine ironik biçimde taşımaktadır. Eserin güzelliği, görüntüsünden ziyade gerçekçi yaklaşımından kaynaklanıyor olsa da geleneksel açıdan bakıldığında estetik olarak oldukça çirkin görülebilir. Eserin ismi olan Domuz Kılıcı ifadesi argoda penis anlamına gelmektedir. Bu resim, kültürel olarak hiper-gelişmiş bedende varsayılan maskülenliğin göstermelik güçten oluştuğunu vurgular gibidir. Bu nedenle maskülenliğin taklidini yapan, kaslarla çarpıtılmış bir beden olarak durmaktadır. Sağdaki panel kullanılmayan nükleer füze silolarını göstermektedir. Pasif olarak işaretlenen silolar gibi Longo, böylece vücuttaki böylesi kasların şişirilip maksimuma pompalamaktan başka fonksiyonunun olmadığına ima etmektedir denebilir (Bkz. Görsel 4.7) ([http-81](http://81)).



Görsel 4.7. Robert Longo, *Domuz Kılıcı*, 1983, 248 cm x 588 cm x 51 cm, Ahşap, Rölyef, Kağıt, ve alüminyum üzerine karışık materyal, Tate Galeri, Londra ([http:82](http://82))



Görsel 4.8. Ali Özhan Güneş, *Çiftler*, 2010, 180 cm x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon

Çiftler isimli resimlerden yan yana birbirlerine sarılan çıplaklarda, cinsel bölgelerin açıkça gösteriliyor oluşu şaşırtıcı gelmektedir. Çünkü teşhir mahremiyet ve korunmaya çalışılan gururla alakalı ipuçlarıyla ilgili izleyicinin ilişki kuramamasını sağlamaktadır. Bakışa karşı savunmasız ve herhangi tür savunmasızlık yüzünden ortaya çıkan bir endişe belirmemektedir. Çıplak çift, poz vermektedir. Tüm kompozisyon vücutların görsel

seyrine kesintisiz erişim sağlayacak şekilde merkeze yerleştirilmiştir. Her iki çıplakta da tensel ifade titizlikle ele alınarak, yaşlı deri belirginliğinden uzaklaştırılmış ve estetize edildiği görülmektedir. Erkek, maskülenlik işaretlerinden herhangi birinin sergilemeye gerek duymamış olmalıdır ki bu anlamda özgüven sahibi olduğu görülmektedir. Başkalarının önünde çıplak olmaktan korkmamaktadır. Neyse o olmaktan oldukça memnun olduğu açıktır (Bkz. Görsel 4.8).



Görsel 4.9. Ali Özhan Güneş, *Mutlu Çocuklar*, 2012, 116 cm x 146 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul

Daha Fazla İzle Beni!, araştırmacının 2012 yılında sunduğu üretimlerinden oluşmaktadır. Bu resimler, sosyal medya kullanıcılarının gönüllü olarak gönderdikleri fotoğrafların, fotokolaj çalışmalarla üretilen eskizlerinden yola çıkarak tuval yüzeyine boyanmasıyla oluşturulmuştur. Yetişkinlerin, çocuk resimlerinden aldıkları görsel haz ile ilgili konuya araştırmanın ikinci bölümünde değinilerek, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında bu tür resimlerde yer alan erotizm, resim incelemeleriyle tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmacının, *Mutlu Çocuklar* isimli çalışmasında iki erkek ve bir kız çocuğu ayakta dik durmaktadır. İki erkek çocuk birbirine sarılırken, kız çocuğu onlara doğru yönelmekte olduğu görülür. Monokrom resim tarzıyla boyanan, sıradan bir manzaraya

sahip olan kompozisyonda, erkek çocuklar mayolu, kız çocuğu ise çıplaktır. Erkek çocuklardan biri diğerrinin belinden sarılmakta, diğeri ise kolunu o çocuğun omuzuna atmaktadır. Mayolarının ıslak ve ışıktan parlak olması nedeniyle kalçaları belirgin haldedir. Burada ki sarılış ilk bakışta masumiyeti belirginleştirse de erkek çocuklar genellikle birbirlerinin omuzlarına kol sarmaktadır. Bu poz erotik bir yükü barındırmasa da bir ölçüde soldaki çocuğun gevşek duran bedeni anlaşılmayan bir ondokuzuncu yüzyıl resmini çağrıştırmaktadır (Bkz. Görsel 4.9).

Resimdeki çıplak kız çocuğu, izleyene yarı dönük pozisyonda bir duruş sergilemektedir. Kız çocuğunun sol bacağı ve kalçası dışında bedeni gölgeli bir alan olarak resmedildiği görülmektedir. Bu da çocuğun ışık altında parlayan bacak ve kalçasını bir ölçüde görsel fetişe dönüştürdüğü söylenebilir. Böylesi bir bakış doğrudan gerçekleşen bir göndermeye yol açarken, araştırmacının resmi, bakmayla ilgilidir. Öyle ki kız çocuğunun elleri ile ön tarafını kapatıyor olduğuna bakmak bu göndermeye yol açabilmektedir. Şayet, resmin dışındaki izleyici, çocuğun sol arka tarafının sunduğu çıplaklıktan ötürü saklı olan yeri görmeyi isterse, bu arzu, izleyiciyi hayal etmekten duyulan hazzı yönlendirmektedir. Ancak araştırmacının davet ettiği bakış, masumane bir plaj sahnesidir.



Görsel 4.10. *Eric Fischl, Oyuncaklı Kız, 1987, 178 cm x 127 cm, Tuval üzerine yağlı boya, (<http://83>)*

Eric Fischl'ın 1987' de imzaladığı resim, *Oyuncaklı Kız*'da, *Mutlu Çocuklar*'ın zıttı bir içerik bağlamı yer almaktadır. İzleyiciye dönük çıplak vücuduyla proleter ve masumiyetten yoksun bir kız çocuğu görülür. Kızın tuttuğu oyuncak, onu boynundan yakalamıştır. Burada ki sarılma o kadar çarpıcıdır ki ilk anda bakışı üzerine çekmektedir. Nesnenin üzerine yapıştığı psikoloji, izleyicinin, konuyu oyuncakın kızı kavraması gibi kavramakta ve resimdeki erotik auraya ortaklık etmesine neden olmaktadır denebilir. Bu nedenle kız çocuğu, sadece plajda duran bir çocuk olmaktan öte bir şey taşımaktadır; resme bakan kişiyi bir röntgenciye, hazza yönelen bir izleyiciye dönüştürme arzusunun örneğini teşkil etmektedir. Bu resim, gündelik yaşamı imgelemekten öte arzu, kaygı ve endişe üzerine kurgulanmış olduğu söylenebilir (Bkz. Görsel 4.10).



Görsel 4.11. Ali Özhan Güneş, *Çiftler*, 2012, 89 cm x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul

Sandalda göl gezintisinde poz veren çift, aydınlık ve güneşli bir atmosfer içerisinde yer aldığı görülmektedir. Her şekilde, resimle ilgili her şey gündelik bir atmosfer havası yansıtmaktadır; sahne izleyicinin karşısına günlük sayılabilecek bir olay olarak çıkar, çıplaklık hariç. Konforlu bir ortam; bu hayat ikisine de tümüyle neşeli görünmektedir. Bakış açısı tam karşıdandır; izleyici, genel sahne ve dolayısıyla kompozisyona yakın durmaktadır. Kadın, neredeyse Velazquez'in *Aynadaki Venüs*'ü rahatlığında, -yastıktan

dayanak olarak yatağa uzandığı gibi- sandal kenarına desteklenerek erkeğe arkası dönük sandalda uzanmaktadır. Bu noktada, izleyiciye bakan kadının bakışının aksine erkeğin bakışı, kadının arka bölgesine doğru olduğu görülür. Sanki iki cinse farklı şekillerde atanmış kültürel rollerin işleyişini meydana getirir gibidirler. Bu durumda çıplak erkek, izleyicinin küçük bir ütopya hayal edebilmesini sağlayacak bir araç gibi durmaktadır. Bu ütopya, irade rekabeti olarak değil de, erotizm ve arzuların bedenlere ait bir güç olarak son derece insani bir şeyin göstergesi olarak kabul görmesidir (Bkz. Görsel 4.11).



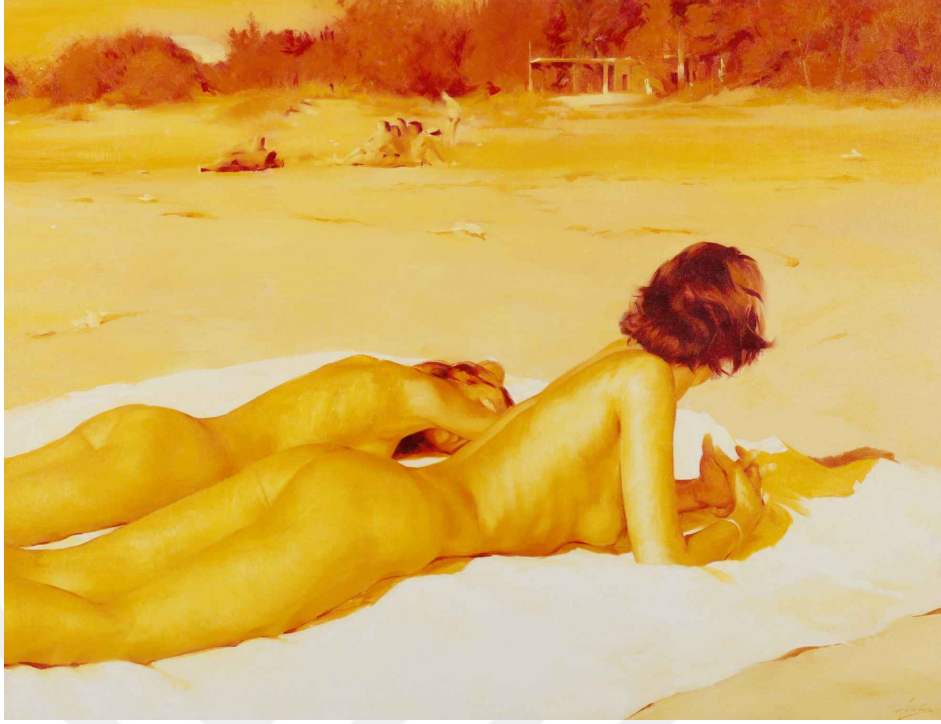
Görsel 4.12. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2012, 180 cm x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Yarı profilden ve önden görüntü verecek şekilde pozisyon almış nü kadınlar, bir ölçüde kadın anatomisini sunmaktadır. Kompozisyonda izleyiciye sunulan andan önce giyinik olduklarına dair ipucu bulunmamaktadır. Bu noktada objeleştirici erkek bakışı yaklaşımının varlığından söz edilebilir. Resim üzerinde önemli ölçüde emek harcandığı

görülmektedir. Özellikle de resimde etkili durumdaki kadın vücutlarının her bir tensel katmanının resmedilişinde gösterilen özen kendini belli etmektedir. Vücutların tensel ifadesini oluşturan yüzey yoğun bir dikkatle keşfedilmiştir, bu vücutların tuvalin üzerinde işgal ettiği incelikli gölgeler ve yumuşatıcı çizgiler göze çarpmaktadır. Resimde kadınlar, seksi ancak erişilmez görünmektedir ve izleyiciye olan mesafesini korumaktadır. Ancak görüntünün hayal ürünü değilde gündelik yaşamın içerisinde bir sahnede ele alınması, izleyici ile izleyicinin baktığı şey arasındaki mesafeyi ortadan kaldırabilir. Orada duran şey sadece bir kurgunun alanından gerçekliğe doğru kaymaktadır. Böylece resimde ki sahne kendini sıradan bir olay olarak tanıtmaya başladığı söylenebilir. Yanısıra kadın resimlerinde erkeklerin çıkarını güden ve bir erkeğin hazzı için çıplak kadın resmi çizmek, öbjeleştirici bir yaklaşım söz konusu olduğunda, resmi, bunun ötesinde söylem ile ilgili herhangi bir şeyi garanti edememe gibi bir tehlike içerisine de sokmaktadır. Aslında erkek bakışının gücü, bu bakışın öznesi olan kadın tarafından fark edilmesine de bağlı olduğu söylenebilir. Sandalda bulunan çiftte olduğu gibi kadın erkek izleyicinin farkında olduğunu göstermeli veya -izleyeni izleme gibi bir- reaksiyon vermelidir, yoksa erkek izleyicinin bakma eyleminde gizli duran güç önemsizleşmekte olduğu söylenebilir. (Bkz. Görsel 4.12, 4.13).



Görsel 4.13. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2012, 116 cm x 267 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul



Görsel 4.14. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2012, 89 cm x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul

Monokrom tarzda resmedilmiş diğer bir resim, beyaz bir örtü üzerinde yüz üstü uzanmış, güneşlenen iki kadını görüntüsünü kompozite etmektedir. Sıradan bir plaj resmidir. Ancak bakış, sadece kadınlara yönelip, bir yatak üzerine serili beyaz çarşafa kayarsa mahremiyet mekanına ait bir imgelem ortaya çıkmaktadır (Bkz. Görsel 4.14).

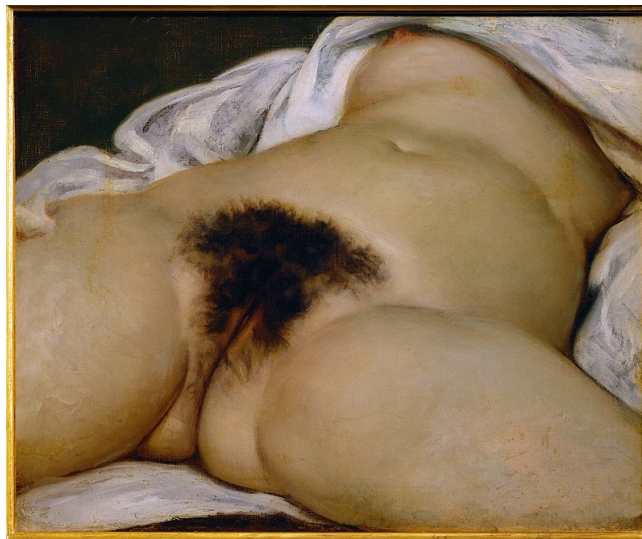
Cenneti Dikizlerken sergisine ait ilk çalışmaya bakıldığında, kumların üzerinde biri izleyicisine doğru adeta sunuş pozisyonunda uzanmış, diğeri yanı başında oturan iki kadını merkeze almaktadır. Oturan kadının ifadesinden birbirleriyle sohbet ediyor imajı anlaşılmaktadır. Resimde kadın cinsel organının böylesi realist ve izleyiciye doğru direkt sunuş biçimi, ilk olarak Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* isimli resmini referans almaktadır (Bkz. Görsel 4.15, 4.16).

Modeli titizlikle gözlemleyen ve kendi perspektifinden tuvale aktaran bir erkek ressam tarafından boyanan resim, erkek bakışının bir ürünüdür. Ressamın avangardlığını gösterme çabası, - her ne kadar ısmarlama bir resim olsada- izleyene cinsel tatmin sunma arzusundan doğmuş olduğu söylenebilir. Ayrıca ince, zarif ve altın varaklı lüks çerçeve ile model özellikle bakılmak için orada olduğuna dair bir sunuşa ve anahtar deliği metaforuna hizmet eden bir teşhir ürünü olduğu söylenebilir. *Dünyanın Kökeni* ve algılarını daha iyi anlamak için, ressamı ve konularını çalıştıkları zaman ve bağlamın

yanı sıra ele alınan araç ve yöntemleri de göz önünde bulundurmak gerekir. John Berger, yağlıboyanın sahip olunanları betimlemek için yağlıboya geleneğinin bir sonucu olarak, mülkiyet ile görüntüde temsil edileni görme biçimi arasında bir ilişki içerdiğini savunur (Berger, 2008, s. 83).



Görsel 4.15. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2013, 180 cm x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul



Görsel 4.16. Gustave Courbet, *Dünyanın Kökeni*, 1866, 46 cm x 55 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris ([http: 84](http://84))

Bu ifadeden yola çıkarak, *Dünyanın Kökeni*, siparişçisinin (Halil Şerif Paşa) hem sevgilisinin bedenine kişisel arzuları için sahip olma dürtüsü hem de konuklarına onun vücuduna erişimini kanıtlamanın bir yolu olarak gururunu göstermek arzusunun doğruladığı söylenebilir.

Modern toplumlar, insanlara bedenlerini ifşa etmeyi seçen kadınları ahlaksızlıkla ilişkilendirerek bedeni algılayışını göstermektedir. Özellikle çıplaklığın pornografiyle ilişkilendirildiği ve seks işçilerinin ahlaksızlığın tanımı olduğu normatif bir toplumda kendini teşhir etmenin yanlış olduğu katı bir gerçek olarak durmaktadır. Günümüz toplumunda her tür mahrem saklıların ifşa ve teşhir meselesini, araştırmacı, cinselliği, baskın bir güç sembolüne dönüştürme çabası ile tersine çevirmek istemektedir. Kamusal bir alanda mahremiyeti bilinçli bir şekilde sunarak izleyicinin resim karşısında kendisi ile yüzleşmesini hedeflemiştir (Bkz. Görsel 4.17, 4.18, 4.19, 4.20).



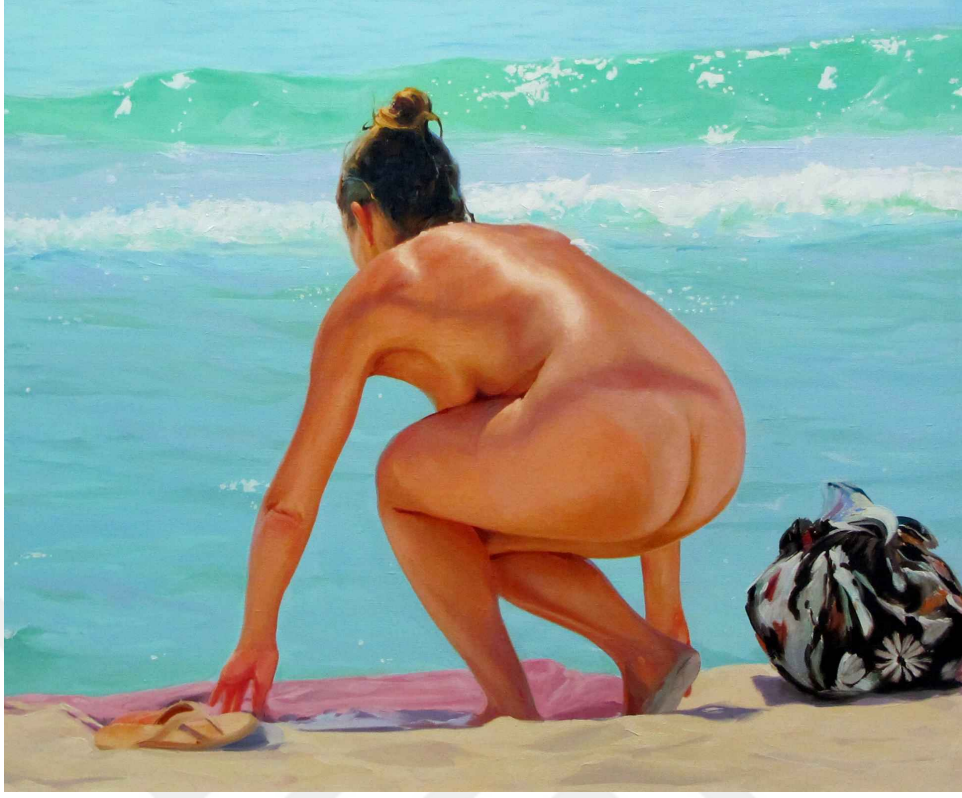
Görsel 4.17. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2013, 180 cm x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul



Görsel 4.18. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2013, 89 cm x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul



Görsel 4.19. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2013, 89 cm x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul



Görsel 4.20. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2013, 89 cm x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Doğan Paksoy Koleksiyonu, İstanbul

4.3. Araştırma Kapsamında Üretilen Çalışmalar

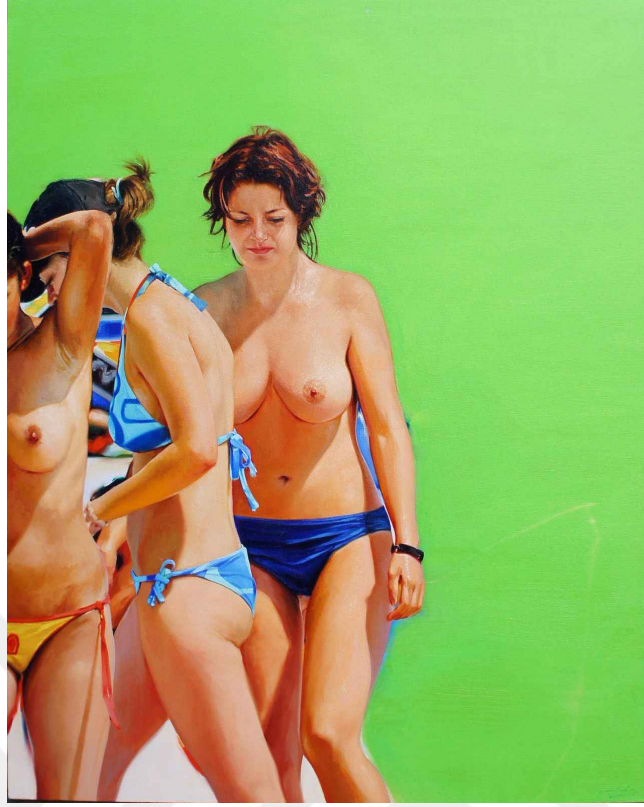
Nü resimlerin etkisi, normal yaşam koşullarında kıyafetsiz göremeyeceğimiz çıplak bir vücuda bakmanın erotizmine bağlı ve onunla ilişkilidir. Bu türden imgeler, arzu retoriği içermektedir. Böylelikle nü, yalnızca çıplak bedenin biçimlenişi hakkında değildir. Çıplak vücut, sanatsal veya farklı yönde durumlardan oluşsa da kültürel açıdan riskler taşımaktadır; normalde görülmemesi gereken şeyi görmek ve kültürün meşru kılmadığı halleri ihlal etmektedir.

Çiftler isimli diğer bir resim, gündelik yaşam, çıplak ve teşhir kavramları etrafında gezinen, sıradan bir günü ve sıradan bir çifti konu almaktadır. Çift havlusunu, şemsiyesini almış, konaklayacakları yere doğru yürürken yol kenarında durarak izleyiciyi selamlamaktadır. İfadelerinde çıplak olmalarıyla giyinik olmaları arasında herhangi bir fark gözükmemektedir. Burada genel meşrutiyetin ihlali, çifte, kazanım sağladığı da söylenebilir; davranışlarının tümüyle başkaları tarafından belirlenip, çerçevelenmesini reddetmenin verdiği haz jest ve mimiklerinde apaçık görülmektedir. Çıplaklığın teolojik geleneğinden aktarılan utançtan eser bulunmamaktadır. Erkek ve kadının cinsel bölgeleri basitçe çıplaklığın bir parçası olarak görülmektedir. Bir başka deyişle, çiftin mahrem

bölgesinin teşhir edilmesinin neredeyse izleyene yaşattığı şok seviyesinde etkiye rağmen resim, adamın ve kadının cinselliği ile ilgili gözükmemektedir. Buradaki kültürel ihlal, bedenin her şeyiyle teşhire açık oluşu, kolay erişimin önünü açmaktadır. Bu çift, günümüz gösteri toplumuna dair bir ironiden ibarettir. Çiftin resminde, çıplaklıktan ve çekinmeden izlenmeye izin veren rahatlıktan daha fazla bişeylerin olduğu net biçimde gözükmemektedir (Bkz. Görsel 4.21).



Görsel 4.21. Ali Özhan Güneş, *Çiftler*, 2016, 220 cm x 180 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon



Görsel 4.22. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2015, 100 cm x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Serhan Çevik Koleksiyonu, New York



Görsel 4.23. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2015, 100 cm x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Serhan Çevik Koleksiyonu, New York

Sonraki resimlerde ise bir grup çıplak görünmektedir. Resimlerin verdiği izlenim, kamuya ait bir alanda çıplaklığın olağan gündelikte var olmasının yadırganmamasıdır. Resimlerde çok sıradan bir anın görüntüsü olarak çıplaklığın yaşandığı izlenimi yer almaktadır (Bkz. Görsel 4.22, 4.23).



Görsel 4.24. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2018, 92 cm x 73 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özer Saraçoğlu Koleksiyonu, Antalya



Görsel 4.25. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2018, 110 cm x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özer Saraçoğlu Koleksiyonu, Antalya



Görsel 4.26. Ali Özhan Güneş, *Gündelik Yaşam Dizisi*, 2020, 92 cm x 73 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon

Serinin diğer üç resminde ise kompozisyonlar daha da sıradan bir günün görüntüsünü imgelemekte olduğu görülür. Çıplaklık ve giyinme iç içedir. Kalabalıklar arasında izleyen ve teşhirin önemsizleştiği bir sosyal alan var edilmiştir. Sosyal medya ile insanlık tarihinde kimlik, belki de ilk kez toplumsal kişiliğin ve onun başkalarının tanınmasının bir fonksiyonu olmaktansa, bireyin kendisiyle herhangi bir ilgi kurulamayacak imaj dünyasına ait kurgusal sahiplik durumuna gelmiştir denebilir. Birey, kendisine, mahrem ve paylaşılmazcasına ait olan herşeyi ötekine sunmaktan

vazgeçemediği çıplak bir hayat yaşatmakta olduğu söylenebilir (Bkz. Görsel 4.24, 4.25, 4.26).

Araştırma kapsamında üretilen diğer çalışmalarda Adem ve Havva'nın dünyaya düşüşten sonraki tasvirlerinde yer alan incir yaprağı imgesiyle yer verilen örtü kavramı, bir tür incir yaprağı metaforuna dönüştüğü söylenebilir. Araştırmacı, konfeti imgesini kullandığı çalışmalarda bu metefora işaret etmektedir (Bkz. Görsel 4.27, 4.28, 4.29).



Görsel 4.27. Ali Özhan Güneş, *Cenneti Dikizlerken*, 2020, 170 cm x 110 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Memet Subaşı Koleksiyonu, Ankara



Görsel 4.28. Ali Özhan Güneş, *Currin'in Madonnası*, 2020, 116 cm x 89 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon



Görsel 4.29. Ali Özhan Güneş, *Lucas'ın Venüsü*, 2020, 100 cm x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Şahsi Koleksiyon

SONUÇ

Bu araştırmada, resim sanatı mecrasında sayısız örneklerle yer verilen çıplaklık kavramı gündelik yaşam bağlamında ele alınmıştır; mahremiyet ve özel alana ait olan çıplaklık, gündelik yaşamda gösterilmemesi gereken bir olgu olmasına rağmen nü'de özellikle izlenmesi gereken bir sunuşa taşınmaktadır.

Çıplaklık, teolojik kaynaklardan ulaşılan bilgiler doğrultusunda günah ile ilişkilendirilmiştir; görme eylemiyle meydana çıkan günah, beraberinde gündelik yaşam içerisinde çıplaklığın peyda olmasıyla utanç duygusuna varıldığı tespit edilmiştir. İnsanın ilk *doğası*nda rahmet örtüsüyle örtük halde var olan çıplaklığa öykünen yaklaşımların, gündelik yaşam içerisinde çıplaklıklarıyla ilk *doğaya* varmayı hedefleyerek, erotik alanı yok sayma çabaları gözükmemektedir.

Özellikle Batı sanat tarihi boyunca çıplak bedenlerin farklı sunuş biçimleri ve derecelerde cinselleştirildiği durumlarda, sanat alanında çıplaklığın görselleştirilmesi için kültürel olarak kabul gören saha; erotizm, karşımıza çıkmaktadır. Erotizm saf ve saf olmayan arzular arasında kritik bir sınır taşımaktadır. Çünkü erotizm yüklü bir imge, başkası için pornografi niteliği taşıyabilmektedir; bazı insanlar çıplak kadın imgeleri arasında ayırım dahi yapmadan tümünü şehvet dolu görebilir. Bu nedenle gündelik yaşamı çıplaklıklarıyla yaşayan ilkel kabilelerde dahi bakma eylemi yasaklanmıştır.

Moderniteyi organize eden bakma ve izleme kültürü, izleme arzusunun uyandırılması ve tüketilmesini isteyen ve bunu sağlayan sanatçılar tarafından belirlenmiş ve sömürülmüştür. Bakmak, öğrenme arayışına girmektir ve görülmüş olan, özneyi, bilgiye ve tasavvur eylemlerinin alanına ulaştırmaktadır. Böylelikle görüntü, arzuya ulaşabilen yolların açılmasını sağlamaktadır. Ancak arzu görmeyle tatmin olmamaktadır. Çünkü bakma ve bakışla tetiklenen arzusunun her ikisi de sonsuz ölçüde tekrar edilen veya yenilenen şeyler olmaktadır. Resim, bakışı, bakış, arzuyu tetiklemektedir; bakma, arzuyu yaratmakta ve aynı zamanda yarattığı bu arzuyu tatmin etmeyi de reddetmektedir. Bununla birlikte imgeler, hem kendisine hem de bakışa ait bir görme biçimini yaratmaktadır. Bu nedenle nü resimler, çıplaklığa bakmanın erotizmiyle öyle ya da böyle ilişkili olmaktadır. Çünkü nü, açıkça erotik imgelere dair jestler barındırmasa da arzu ve fantezi üzerine inşa edilmişlerdir. Nü, gündelik yaşamın herhangi olağan bir mekanına konumlandırılrsa dahi izleyenin görme biçimine dayalı bir arzuyu açığa çıkarmaktadır. Herhangi bir imge, cinselleştirildiği vakit ya da cinsel hisleri uyandırmaya hizmet edildiğine dair bir kapasiteye sahip olduğuna inanıldığı görüldüğünde, kısıtlanması ve

sansüre uğraması da kaçınılmaz olmaktadır. Böylelikle tüm çıplak sanat eserleri az da olsa erotik bir yük taşımaktadır. Erotizm, bir taraftan da olumlu bir sosyal ve kültürel güç açığa çıkarmaktadır; bedenin meşrutiyetinde ısrar etmektedir. Sanatın tabuları yıkan yaklaşımları sanatın ütöpik yönü olarak görülebilir; kuralların, sınırların ve kısıtlamaların ötesinde bir yaşama bakma imkanı sağlayabilir. Günümüzde de etkisi azalmayan bir fenomen konumunda yerini tutmaktadır.

Gündelik yaşam sahnesinde çıplaklığın varoluşu etrafında yapılan uygulama çalışmaları, tradisyönel medyumların kullanımlarıyla oluşturulmuştur. Üretilen çalışmalarda gündelik yaşam mekanlarını temsil eden alanlarda yer alan çıplak beden formları, günümüzde özdeşir arzusıyla kamuya ait mekanları, sosyal medya yoluyla gösteri alanlarına dönüştürdüğü sonucuna varılmıştır. Buna bağılı olarak, teşhirin sosyal medya ortamında açığa çıkardığı etki, devamlı görülebilirlik hali yaratmasıdır. Dolayısıyla ortaya gerçek ile sahtenin iç içe geçebileceğı bir gösteri alanı içerisinde imajdan ibaret olan bir kültür açığa çıkmaktadır. Sosyal medya kullanıcıları gösterinin öznelerine dönüşmesiyle gösteri alanı oluşturulmasının yanı sıra gözetim alanı haline de gelmektedir. Bu alanda görölme arzusundan doğan, bireyin gözetim pratiklerini sıradanlaştırması kamuya sunduğı paylaşımlarla kendisine bir haz alanı yaratmaktadır. Bu nedenle onaylanma duygusunun verdiği egoya kapılan birey, bu hazdan kopmamak için herhangi bir direniş göstermeden tümünden gözetimine izin vermektedir. Gözetleyen karşısında özne olma halinden nesneye evrilen bireye, araştırmacı, çalışmalarıyla çıplaklık üzerinden eleştiri yöneltmektedir.

Bu nedenle araştırmacı, çıplak vücutun görünümüyle sunumu yapılan çıplakları gündelik yaşam alanları içerisinde göstermiştir. Mekandan yoksun çıplakların sunumunda ise RGB renklerinden oluşan boşluk, sosyal medyanın tekinsiz alanına işaret etmektedir. Sıradanlaştırılması hedeflenmiş gibi sunulan çıplaklar, araştırmacının sosyal ve kültürel koşullara verdiği reksiyonun bir sonucunu oluşturmaktadır.

Günümüzde çıplak beden formu artık sanatta gayet yerleşik hale gelmiş olan erotizme sanatsal dilin kopmaz bir parçası olarak bakma alışkanlığı, oturmuş bir hal almıştır. Bununla birlikte sanattaki cinsellik kamuya açılır hale gelmiştir; Courbet'in *Dünyanın Kökeni* (1866) isimli eseri uzun süre halka sunulmaktan uzak tutulmuşken günümüzde Orsay Müzesi'nde sergilenmektedir. Resim uzun yıllar boyunca pornografik bir imge olarak görülerek sanat tarihi alanında bir utanç kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, bir bařka insanı kavrama ve onunla birleřme arzusu, insan doęasının o kadar temel bir parçasıdır ki, “ilk *doęa*” yada “saf biçim” denilen dūřuřten önceki çıplaęa iliřkin bir *doęaya* olan yargı, kaçınılmaz olarak arzudan etkilenir. Arařtırmada bir sanat konusu olarak nū’nūn zorluklarından biri, gūndelik yařam sahnesinde olaęanlařtırma çabası içerisinde ele alınsa dahi bu igūdūlerin gizlenememesi olarak ortaya çıkmıřtır.



KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2017). *Çıplaklıklar*. (Çev. S. Kılıç). İstanbul: Alef Yayınevi.
- Ağaoğulları, M. A. (2014). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, A. (1995). *İktidar ve Direnme Odakları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2005). *Postmodernizm*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayınları.
- Akay, A. (2006). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (Çev. B.S. Şenel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, A.F. (2020). Gösteri Toplumunun Yeni Panoptikonu Olarak Sosyal Medya. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt, 9, Sayı 3, 2573-2594.
- Aytaç, Ö. (2007). Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 17, Sayı 2, 199-226.
- Bahçeci, H.I. (2018). Kent Mekanında Kamusal Alan: Richard Sennett Perspektifinde Bir İnceleme. *Memleket Siyaset ve Yönetim (MSY)*, Cilt 13, Sayı 29, 111-128.
- Barry, S. (2005). International Journal of Performance Arts and Digital Media. *Intellect Series of Academic Journals*. Vol 1, no 2, ?. Erişim Adresi: www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=4918/
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. A. Berkay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boime, Albert. (2007). *Art in Age of Civil Struggle*. Los Angeles: The University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2002). Pas Sanatı. (Çev. Ö. Gözel). *Sanat Dünyamız*, Sayı 83, 74-75.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Brown, K. (2010). The Aesthetics of Presence: Looking at Degas's Bathers. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 68, no 4, 331-341.
- Clifton, J. (1999). Gender and Shame in Masaccio's Expulsion from the Garden of Eden. *Art History*, Vol 22, No 5, 637-655.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G., (2008), *Bedenin Tarihi 1 - Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. (Çev. S. Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G., (2011), *Bedenin Tarihi 2 - Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*. (Çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Demir, A. (2020). Aristoteles'in Siyaset Felsefesinde Polis-İnsan İlişkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Dolgun, U. (2008). *Şeffaf Hapishane yahut Gözetim Toplumu, Küreselleşen Dünyada Gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar ilişkileri*. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Duerr, H.P. (1999). *Uygarlaşma Sürecinin Miti: Çıplaklık ve Utanç*. (Çev. T. Onur). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ellul, J. (1998). *Sözün Dönüşü*. (Çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Erinç, M.S. (2004). *Kültür Sanat – Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Erzen, J.N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Faucoult, M. (2014). *Özne ve İktidar-Seçme Yazılar II*. (Çev. I. Ergüven, O. Akınbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Faucoult, M. (2015). *İktidarın Gözü-Seçme Yazılar*. (Çev. I. Ergüven). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Çev. S. İrwan). İstanbul, Parşömen Yayıncılık.
- Franck, D. (2009). *Bohemler*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gans, J.H. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (Çev. E. O. İnciroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Garb, T. (1998). *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siecle France*. Londra: Thames and Hunston.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*. (Çev. E. Cengiz, H. Gür ve A. Nur). İstanbul: İmge Yayınları.
- Gökgür, P. (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Habermas, J. (1995). Kamusal alan: Ansiklopedik Bir Makale. (Çev. N. Erol). *Birikim*, Sayı 70, 62. Erişim adresi: <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-70-subat-1995/2269/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale/4966>
- Habermas, J. (2010). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. T. Bora, M. Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harvey, D. (1996). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hatt, M. (1993). The Male Body in Another Frame: Thomas Eakins' The Swimming Hole as a Homoerotic Image. *In Journal of Philosophy and The Visual Arts: The Body*, 9-21
- Hein, H. (2006). *Public Art: Thinking Museums Differently*. Lahman MD: Altamira Press. <https://rl.talis.com/3/ucl/items/1D08D9D0-9CA2-EE15-C529-3517A49462F8.html>
<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/78749/1/15445-37567-1-PB.pdf>
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi*. İstanbul Paradigma Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2005). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kedik, A.S. (2011). Kamusal Alan; Kent ve Heykel İlişkisi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı 1, 229-240.

- Kellner, D. (2000). *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar*. (Çev. M. Küçük). Ankara: Vadi Yayınları.
- Kent, S. (1985). *Women's Images of Man*. London: Writers and Readers Publishing.
- Kirkpatrick, S.D. (2006). *The Revenge of Thomas Eakins*. New Haven: Yale University Press.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lehman, P. (1993). *Running Scared: Masculinity and Representations of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü-Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği*. (Çev. A. Çavdar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lessing, L. K. (2009). Unveiling Raphaelle Peale's Venus Rising from The Sea -A Deseption. *Faculty Scholarship* 64, 231-259. https://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1063&context=faculty_scholarship
- Lyon, D. (1997). *Elektronik Göz: Gözetim Toplumunun Yükselişi*. (Çev. D. Hattatoğlu). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Marx, K., Engels, F., Lenin, V. (1990). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. A. Çalışlar). Ankara: Ekim Yayınları.
- Moreno, V. (2009). Naked Memory: The Spencer Tunick Experience in the Museum Space. *Faculty of Information Quaterly Housino Memory Conference Proceedings*, Vol1, No 3, 1-12.
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Özden, L. (2006). *Beden ve Mekan*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Özkan, S.Ç. (2017). Richard Rotry'de Kamusal Alan-Özel Alan Ayrımı ve Eleştirisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(23), 57-84. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/804321>
- Poulson, N. (2015). The Wisdom of Poul Gauguin. *International Studio*, Vol 73, no 291, 69.
- Pronger, B. (1990). *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality and The Meaning of Sex*. New York: St. Martin's Publishing.
- Robert, J. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi Devrimci Praksis ve Kültürel Kuramın Kaderi*. (Çev. E. C. Ercan). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sanader, D. (2009). Everything for Young Men to Enjoy: Examining American Nationalism and Homoeroticism in Thomas Eakins' The Swimming Hole.

- Footnotes*, Volume 2, 16-24.
<https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/footnotes/article/view/3769/3818>
- Schipper, M. (2012). *Adem ile Havva Her Yerde*. (Çev. A. İ. Düzen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. S. Durak, A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, R. (2013). *Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şentürk, L.V. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2002). *Fahişe Yüzyılın Sanatı: 20. Yüzyılda Sanatta Erotizm*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Tatar, O. (2020). Çıplak Bedenin Kamusal Alanda Eleştiri Nesnesi Olarak Kullanımı: Spencer Tunick'in Enstalasyonları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 24, 57-70.
- Tunalı, İ. (2006). Modernite ve Postmodernite. *Artist Art Magazine*, 3/65, 22-23.
- War, T., Jones, A. (2006). *The Artist's Body*, London: Phaidon.
- Young, A. (2005). *Judging The Image, Art, Value, Law*. Oxon: Routledge.

İNTERNET VE GÖRSEL KAYNAKLARI

- http-1: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/T%C3%A2h%C3%A2-suresi/2463/115-128-ayet-tefsiri> (Erişim Tarihi: 09.01.2021)
- http-2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masolino,_adamo_ed_eva.jpg (Erişim tarihi: 09.01.2021)
- http-3: <https://sworld.co.uk/2/527847/photoalbum/masaccio-ve-floransadaki-brancacci-sapeli> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-4: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0lk_G%C3%BCnah_ve_Cennetten_Kovulu_%C5%9F (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-5: <https://www.tarihli-sanat.com/ilk-gunah-ve-cennetten-kovulus-sistina-sapelinin-tavani-michelangelo/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-6: https://arthive.com/janvaneyck/works/538130~The_Ghent_altarpiece_Adam_and_eve_detail (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-7: <https://www.museosanisidorodeleon.com/en/the-treasure-of-the-kings/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-8: <https://saklitarh.wordpress.com/2015/02/02/tevratta-yaratilis-ve-hz-adem/> (Erişim Tarihi: 09.01.2021)

- http-9: https://www.thefreedictionarycom.translate.goog/tunicae?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=t&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc (Erişim tarihi: 09.01.2021)
- http-10: <https://www.phillips.com/detail/vanessa-beecroft/NY010309/222> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-11: <https://www.mutualart.com/Artwork/vb-55---from-the-performance-by-Vanessa-/361F74B2EFC350C4> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-12: <https://www.mutualart.com/Artwork/VB47--PEGGY-GUGGENHEIM-COLLECTION-VENICE/01E1F95974CAFD5F> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-13: https://tr.wikipedia.org/wiki/Brancacci_%C5%9Eapeli (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-14: <https://www.kuranvemeali.com/cennet-ile-ilgili-ayetler> (Erişim tarihi: 24.04.2021)
- http-15: <https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku/> (Erişim tarihi: 24.04.2021)
- http-16: <https://www.kuranvemeali.com/cennet-ile-ilgili-ayetler> (Erişim tarihi: 26.04.2022)
- http-17: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/253-the-garden-of-eden-with-the-fall-of-man/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-18: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/253-the-garden-of-eden-with-the-fall-of-man/> (Erişim Tarihi: 24.04.2021)
- http-19: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-20: <https://smarthistory.org/bosch-the-garden-of-earthly-delights/> (Erişim Tarihi: 10.04.2022)
- http-21: <https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=533&mc=1&sc=500> (Erişim Tarihi: 10.04.2022)
- http-22: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-23: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288913> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-24: http://www.artnet.de/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?aid=425378777&gid=425378777&cid=129836&works_of_art=1 (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-25: <https://ncac.org/news/blog/artists-know-your-rights-an-interview-about-ncacs-latest-resource/attachment/spencer-tunick-arrow-to-washington-nyc-1995> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-26: <https://bit.ly/3OsJWmY> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-27: <https://www.amazon.com/Trademark-Fine-Art-Deception-35x47-Inch/dp/B073YCJPNG> (Erişim tarihi: 19.05.2022)

- http-28: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/artist-his-museum> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-29: <https://www.jstor.org/stable/1594328> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-30: <https://artuk.org/discover/artworks/venus-anadyomene-121639> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-31: <https://www.mutualart.com/Artwork/Venus-Anadyomene/9A9C7310A3D103A3> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-32: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656445> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-33: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_%28Cabanel%29 (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-34: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Midas_and_Bacchus_-_WGA18272.jpg (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-35: <https://www.the-artinspector.com/post/peter-paul-rubens-rape-daughters-leucippus> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-36: https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk_Odal%C4%B1k (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-37: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1plak_Maya (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-38: <https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-denli-farkli-denli-cazip-kilan-nedir/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-39: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/exhibitions/highlights-of-the-gemaeldegalerie-alte-meister/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-40: https://arthive.com/titian/works/9320~Venus_Of_Urbino (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-41: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-42: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1plak_Maya (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-43: <https://www.rogallery.com/artists/mel-ramos/manet-s-olympia-1/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-44: <https://www.flickr.com/photos/monceau/8108247826> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-45: <https://www.meisterdrucke.uk/artist/Henri-Gervex.html> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-46: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46681.html> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-47: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html> (Erişim tarihi: 19.05.2022)

- http-48: <https://fineartamerica.com/featured/crosslights-william-sergeant-kendall.html?product=yoga-mat> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-49: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459182> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-50: <https://www.taylorandgraham.com/artworks/categories/1/9747-william-sergeant-kendall-narcissa-1907/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-51: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-garcon-au-chat-69323> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-52: <https://www.independent.co.uk/independentpremium/long-reads/scott-tuke-exhibition-gay-love-art-b1890500.html> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-53: <https://arthive.net/res/media/img/oy800/work/ac2/321256.webp> (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-53: https://www.allartclassic.com/pictures_zoom.php?p_number=727&p=&number=STW003 (Erişim tarihi: 19.05.2022)
- http-54: <https://artuk.org/discover/artworks/a-summers-day-206141> (Erişim tarihi: 01.05.2022)
- http-55: <https://www.cartermuseum.org/collection/swimming-1990191> (Erişim tarihi: 01.05.2022)
- http-56: bit.ly/3xIdO83 (Erişim tarihi: 02.05.2022)
- http-57: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Question-of-the-Homoerotic-in-Thomas-Eakins'-Lehne/7aebbe337bdb0e816e6972e41e0b4500ff906b39> (Erişim tarihi: 02.05.2022)
- http-58: <https://collections.mfa.org/objects/537982> (Erişim tarihi: 02.05.2022)
- http-59: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12439> (Erişim tarihi: 02.05.2022)
- http-60: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/december/07/who-knew-renoir-did-erotica/> (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- http-61: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/26/renoirs-problem-nudes> (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- http-62: [https://bit.ly/3y6rxa8](http://bit.ly/3y6rxa8) (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- http-63: <https://www.artsy.net/artwork/pierre-auguste-renoir-study-torso-effect-of-sun> (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- http-64: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-after-the-bath-woman-drying-herself> (Erişim Tarihi: 10.06.2022)
- http-65: https://arthive.com/sl/edgardegas/works/5371~Woman_in_bath_washing_leg (Erişim Tarihi: 10.06.2022)
- http-66: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anders_Zorn_-_Jollen.jpg (Erişim Tarihi: 10.06.2022)
- http-67: artnet.com/artists/anders-zorn/reflexer-u6MhOliPdH401IxQucQDig2 (Erişim Tarihi: 10.06.2022)

- http-68: https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-on-the-grass/twELHYoc3ID_VA?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=tr&avm=2 (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-69: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Fiesta_campestre.jpg (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-70: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058> (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-71: [https://collection.barnesfoundation.org/objects/7004/The-Large-Bathers-\(Les-Grandes-baigneuses\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/7004/The-Large-Bathers-(Les-Grandes-baigneuses)/) (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-72: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paul-cezanne-bathers-les-grandes-baigneuses#VideoPlayer95716> (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-73: https://artsandculture.google.com/asset/the-large-bathers/owGszazN_Evyvw?hl=tr (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-74: <https://www.paulcezanne.org/the-large-bathers.jsp> (Erişim Tarihi: 12.08.2022)
- http-75: https://arthive.com/artists/422~Nicolas_Poussin/works/378271~Kingdom_Of_Flora (Erişim Tarihi: 13.08.2022)
- http-76: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_D%27ou_venons-nous.jpg (Erişim Tarihi: 13.08.2022)
- http-77: <http://www.alaintruong.com/archives/2019/10/15/37713813.html> (Erişim Tarihi: 13.08.2022)
- http-78: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/pink-nude-or-seated-nude-1909> (Erişim Tarihi: 13.08.2022)
- http-79: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/tracer> (Erişim Tarihi: 01.12.2022)
- http-79: <https://epnext.com/panoptikon/> (Erişim Tarihi: 01.09.2022)
- http-80: <https://www.moussemagazine.it/magazine/meat-joy-carolee-schneemann/> (Erişim Tarihi: 01.12.2022)
- http-81: <https://www.thesun.ie/news/4167236/the-first-ever-reality-tv-series-showed-19-year-old-student-picking-her-spots-and-having-sex-but-youve-probably-never-heard-of-it/> (Erişim Tarihi: 01.09.2022)
- http-82: <https://www.semanticscholar.org/paper/A-Satyr-for-Midas%3A-The-Barberini-Faun-and-Royal-Sorabella/72bd5ea981ae2db3ff6ed1f31215d2f0eeea226b> Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-83: <https://collection.artgallery.wa.gov.au/objects/141/naked-man-with-rat> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-84: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/longo-sword-of-the-pig-t03782> (Erişim Tarihi: 12.11.2022)
- http-85: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/longo-sword-of-the-pig-t03782> (Erişim Tarihi: 12.11.2022)

- http-86: <https://www.phaidon.com/resource/freud-nude-with-leg-up.jpg> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-87: https://whitneymedia.org/assets/artwork/2447/76_26_cropped.jpeg (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-88: <https://www.artsy.net/artwork/mel-ramos-touche-le-boucher-2> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-89: https://www.researchgate.net/figure/Great-American-Nude-4-Tom-Wesselman-1966-Smithsonian-Hirschhorn-Museum-and-Sculpture_fig4_265808317 (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-90: <https://www.mutualart.com/Artwork/Plan/AF985678C97F2709> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-91: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827227> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-92: <http://www.sylviasleigh.com/sylviasleigh/Sylvia.html> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-93: https://www.saatchigallery.com/artist/dana_schutz_body_language (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- http-94: <http://www.ericfischl.com/outdoor> (Erişim Tarihi: 21.12.2022)
- http-95: <http://www.ericfischl.com/lateamerica> (Erişim Tarihi: 21.12.2022)
- http-96: <http://www.ericfischl.com/outdoor> (Erişim Tarihi: 21.12.2022)