

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

**20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA
EROTİZM**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan
20066067 Sesil Beatris KALAYCIYAN

Danışman
Doç. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2009

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

**20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA
EROTİZM**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan
20066067 Sesil Beatris KALAYCIYAN

Danışman
Doç. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2009

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa no.</u> |
|--|------------------|
| ÖNSÖZ | III |
| ÖZET | IV |
| SUMMARY | VI |
| RESİMLER LİSTESİ | VIII |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1.1. Çalışmanın Amacı | 2 |
| 1.2. Çalışmanın Kapsamı | 2 |
| 1.3. Çalışmanın Yöntemi | 2 |
| 2. MODERN ÇAĞ ÖNCESİ BEDEN ALGISI VE SANATA YANSIMASI | 3 |
| 2.1 Antik Yunan Kültüründe Erotizm ve Sanat..... | 4 |
| 2.1.1 Antik Yunan Toplumunda Erkek Bedeni | 6 |
| 2.1.2. Antik Yunan Toplumunda Eşcinsellik Olgusu | 20 |
| 2. 1.3. Antik Yunan Toplumunda Kadın Bedeni | 23 |
| 2.2. Ortaçağ İnançında Tanrı Kavramı ve Beden-Ruh İkilemi | 36 |
| 2.2.1. İsa Motifi | 38 |
| 2.2.2. Meryem ve Havva Motifleri ve Ortaçağ Kadınına Yansımaları | 42 |
| 2.3. Rönesans ve Aydınlanma Çağında Beden Algısı ve Bireysellik | 49 |
| 2.3.1. Rönesans ve Aydınlanma Çağında Kadın Bedeni | 53 |
| 2.3.2. Rönesans ve Aydınlanma Çağında Erkek Bedeni | 71 |
| 3. MODERN ÇAĞDA BEDEN ALGISI VE EROTİZM | 82 |
| 3.1. Modern Çağda Bastırılan Cinsellik Olgusu ve Plastik Sanatlara Yansıması ... | 83 |
| 3.1.1. Kadın Bedenine Yüklenen Anlamlar ve Sanata Yansıması | 94 |
| 3.1.2. Sapkın Haz Olgusu ve Sanata Yansıması | 104 |
| 3.2. Cinselliğin Meşrulaştırılması ve Pazar Geçeği İçinde Sanat | 110 |

| | <u>Sayfa no.</u> |
|----------------------|-------------------------|
| 4. SONUÇ | 118 |
| 5. KAYNAKLAR | 120 |
| 6. UYGULAMALAR | 125 |
| 7. ÖZGEÇMİŞ | 151 |

ÖNSÖZ

Uygarlık tarihi süresince cinsellik bir iktidar sorunu haline gelmiştir. Cinsel kimliklerin çok net tanımlandığı, bireye ait rollerin dağılımının belirlendiği bir süreç yaratılmıştır. Bu noktada beden, üzerinde çok net oynanabilen bir alana dönüşmüştür. Erotizm olgusunun sanattaki yansımalarını inceleyecek olan çalışmanın başlangıç noktası sanattaki örneklerine kaynak oluşturacak toplumsal yapıdaki bulguların saptanması olacaktır. Çalışmanın birinci bölümünde cinselliğin ve cinsel kimliklerin tasarlanabilir bir olgu olduğunu gösteren bir süreç ele alınmıştır. Bu bölüm ataerkil sistemin hâkim olmaya başladığı Antik Yunan kültüründen başlayarak, Aydınlanma çağının sonuna kadar olan süreci kapsamaktadır. Toplumsal pratiklerin incelendiği bu bölümde süreçlerin kendi egemen beden algılarının sanata, mitolojiye ve dini inanç sistemlerine yansımalarını gösteren örnekler ele alınacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Modern Çağ dönemi içindeki beden algısına ilişkin farklı yaklaşımlar ele alınarak toplumsal yapıdaki dönüşümlerin ve sanata yansımalarının ele alınması amaçlanmıştır.

Bedenin tarihsel süreçte nasıl kurgulandığını ve bu olguların sanattaki yansımalarını incelenmeyi amaçlayan çalışmanın planlanması ve düzenlilik içerisinde kaleme alınmasında yol gösteren danışmanım Doç. Fatma AKYÜREK'e; çalışmanın kurgusunu yaparken teknik yardımlarından dolayı Arş.Gör. Sıla ŞEN'e ve kardeşim Nubar Erman KALAYCIYAN'a; ayrıca bu çalışmanın yazım aşamasındaki bütün sıkıntıları paylaşan aileme, arkadaşlarıma ve bölüm öğretmenlerime göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

Mayıs 2009

Sesil Beatris KALAYCIYAN

ÖZET

(20. YÜZYIL HEYKEL SANATINDA EROTİZM)

Uygarlık tarihi, bedeni, iktidar pratiklerinin merkezine yerleştirmiştir. Düzenin oluşturulmasında bedenin kendini ifade etme şekilleri iktidarın üzerinde en çok oynadığı alandır. Bireyin cinselliği, üzerinde tasarlanabilir bir olgu, cinsiyeti ise biyolojik ayrımının ötesinde sosyal farklılık olarak ifade bulmuştur.

Ataerkil ailenin sembolik örüntülerinin ilk görüldüğü Antik Yunan kültüründe cinsiyet olgusu toplum yapısının temel hareket noktasıydı. Tüm yasaklar ve teşvikler bu çerçevenin içinde yer alırdı. Ortaçağa gelindiğinde ise Antik Yunan kültüründen köklerini alan erdemli bedenler cinsiyetsiz, cisimsiz ruhani bedenlere dönüşmüşlerdi. Dünyevi tutkularından tamamıyla soyutlanmış Ortaçağ bedeni, din çerçevesinde baskı altına alınıyor ve hayattaki tüm erdemlerini öteki dünyada huzurlu olabilmek için kullanıyordu. Tanrının gözünde tüm bedenlerin eşit olduğu söylemiyle aslında beden dış görünüşüne verilen önem azalıyordu.

Ancak Rönesans ile bedene geri dönüldü, azizler, tanrıçalar dünyevi zevkler içinde tasvir edildi. Beden yeniden sahneye çıktı, güzelden de güzel olarak sergilendi. Bu, bedenin seyirlik olma durumuydu. Çünkü tarihte cinsellik ister belirli sınırlarda özgürce ifade bulsun, ister bastırılsın, daima ele alınan bedenin hazzı değil, bedenin görüntüsüydü. Bu da bedeni, kendisini karşısındakinin arzusuna hazırlayan bir imge olarak konumlandırıyordu. Ancak Modern çağ bu anlayışları yıktı, hazzı baş tacı yaptı. Bedenin görünümünü çeşitledi, parçaladı, alt üst etti. Tüm tanımları kabul etti, tüm görünümleri yadsıdı. Bu, cinsellik adına büyük bir devrimdi. Ancak bu devrim, söyleminin aksine sadece cinsel göstergelerin farksız bir dolaşım halinde özerkleşmesini sağladı. Kadını da, erkeği de, çocuğu da özgürleştirdi ve dev bir sektör oluşturdu. Her şey o kadar özgürleşti ki tüm söylemler aynılaşarak sıradanlaştı. Bu bir iktidar stratejisi idi. Cinselliği mikro düzeyde bastırıp, makro düzeyde meşrulaştıracaktı. Dolayısıyla bedenin cinselliği daima tasarlanabilir bir olgu olarak özetleniyordu.

Ve sanat da bedeninin bu dönüşümüne kayıtsız kalmazdı. İster Antik Yunan toplumunda mitoloji aracılığı ile bedenlere nasıl olmaları gerektiğini öğütlesin, ister Orta çağda kurduğu baskıyla cinsiyetsiz bedenler yaratsın, isterse de Modern çağın getirdiği devrimlerle yeni bir sanat anlayışı oluştursun, merkeze bedeni yerleştirmiş ve kendi dilinin araçlarıyla bedeninin çeşitli görünümünü oluşturmuştur.

ANAHTAR KELİMELER: Beden, Cinsellik, Haz, Cinsiyet Olgusu, Sanat, Heykel, Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans, Modern çağ

SUMMARY

(EROTICISM IN THE 20TH CENTURY SCULPTURE ART)

The history of civilization has put the body in the centre of the government's practicals. To maintain order, the governing power has frequently used the design of the body as its arena. The sexuality of the individual has become a devisable phenomenon, whereas the gender has become an expression of a social contrast, more so than the obvious biological difference.

In Ancient Greece, where the symbols of the patriarchal system have first been observed, the phenomenon of gender was the basic starting point of society. All taboos and encouragements were included in this frame. In the Middle Ages, the virtuous body rooted in Ancient Greece, became an ethereal body, lacking gender and material. The body of the Middle Ages has been abstracted from all its worldly desires, has been oppressed by religion and all its virtues have been used for comfort in the afterlife. With the belief that all bodies are equal in God's eye, the body was actually retired of its appearance.

Only with Renaissance, the body regained its previous form, the saints and goddesses were depicted having worldly pleasures. The body once again took to the stage, and was displayed to be more beautiful than beauty. This was the case of the body being observed as a spectacle, because in history, whether the sexuality of the body found expression freely, or whether it was suppressed, the body was always depicted not by its pleasures, but by its appearance. This was a prepared simulacrum of the body for the viewer's desires. But the Early Modern Period destroyed these understandings, the aspect of pleasure was enthroned. This era diversified, disintegrated and completely upset the appearances of the body. All the descriptions, all acceptable aspects were denied. This was a great revolution in the name of sexuality. But this revolution, contrary to its statement, only caused autonomy in the form of indifferent circulation for the sexual manifestation.

This freed the woman, the man and the child, and created a huge sector. This liberty was so extreme, that all expressions finally became alike and ordinary. This was the strategy of the governing powers. The suppression of sexuality at the micro level and its legitimation at the macro level was the aim. Therefore the sexuality of the body was summarized as a phenomenon that could always be devised.

And art could not be oblivious to this mutation of the body. Whether advising the body of its substance by mythology in Ancient Greece, or creating asexual bodies by oppression in the Middle Ages, or by bringing forth a new understanding of art with its revolutions in the Modern Era, art has always placed the body in the center, and used the tools of the language of societies to express the images of the body.

KEY WORDS: Body, Sexuality, Pleasure, Gender Of Phenomenon, Art, Sculpture, Ancient Greece, Middle Ages, Renaissance, Modern Period.

RESİMLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa no</u> |
|--|-----------------|
| 2. Modern Öncesi Dönemde Beden Algısı ve Sanata Yansıması | |
| 2.1 Hermaphrodite bronz heykelciği, M.S. 1. yüzyıl..... | 5 |
| 2.2 Themistokles duvarından kouros altlığı..... | 7 |
| 2.3 Aegina doğu alınlıktan düşen savaşçı..... | 7 |
| 2.4 Parthenon rölyefleri..... | 8 |
| 2.5 Hermes..... | 9 |
| 2.6 Hermes..... | 9 |
| 2.7 Dionyosos'a taç giydiren kadın..... | 10 |
| 2.8 Pişmiş toprak Pompei'den Pan figürü..... | 11 |
| 2.9 Kırmızı figürlü vazodan detay..... | 12 |
| 2.10 Apollon..... | 12 |
| 2.11 Olympia'dan tunç uçayaklı kazanın kulpuna ait bronz erkek figürü..... | 14 |
| 2.12 Olympia'dan bronz savaşçı..... | 14 |
| 2.13 Akropolis'ten genç erkek heykeli..... | 15 |
| 2.14 Apoxyomenos orjinalinin kopyası..... | 16 |
| 2.15 Satyr ve Nymph..... | 17 |
| 2.16 Satyr'lerin taşkınlığı..... | 18 |
| 2.17 Mermer rölyef Pompei'den, âşıklar..... | 18 |
| 2.18 Roma dönemi lamba, Leda ve kuğu..... | 19 |
| 2.19 Homoseksüel sahneli Roma gümüş kabı..... | 20 |
| 2.20 Homoseksüel kur yapma sahnesini gösteren siyah figürlü vazo..... | 21 |
| 2.21 Eros..... | 22 |
| 2.22 Artemis..... | 25 |
| 2.23 Aphrodite..... | 26 |
| 2.24 Knidos'lu Aphrodite..... | 27 |
| 2.25 Milo Venüsü..... | 27 |
| 2.26 Atina'dan genç kız heykelciği..... | 28 |
| 2.27 Ephesos'taki Artemis tapınağından fildişi heykelcik..... | 29 |
| 2.28 Kadın heykeli..... | 30 |
| 2.29 Kadın heykeli..... | 31 |

| | <u>Sayfa no</u> |
|---|-----------------|
| 2.30 Athena parthenos..... | 32 |
| 2.31 Sieren..... | 34 |
| 2.32 Makron'dan kırmızı figürlü kap..... | 35 |
| 2.33 Notre-Dame'ın batı kapısı..... | 38 |
| 2.34 Giotto Di Bondene, ölü İsa'ya ağıt..... | 40 |
| 2.35 Antelami Benedetto..... | 40 |
| 2.36 Pierro Della Francesca, kırbaçlama..... | 41 |
| 2.37 Andrea Pisano..... | 42 |
| 2.38 Hildesheim Katedrali kapılarından, Âdem ile Havva günah işledikten sonra... | 43 |
| 2.39 Simone Martini, Lippo Memmi, Meryem'e müjde..... | 44 |
| 2.40 Yuvarlak taht üzerinde Meryem ve çocuk İsa..... | 44 |
| 2.41 Ambrose Autperto, Erdemler ile Kötülükler Savaşı, geç on birinci yüzyıl Şehvet ve iffet | 45 |
| 2.42 Santa Maria Maggiore Kilisesi'nin zafer takından fresk, cehennemim boğazı.. | 46 |
| 2.43 St. Francis hayatından hikâyeler, cin çarpmış kadın..... | 47 |
| 2.44 Buffalmacco, hacı kılığına girmiş şeytan..... | 47 |
| 2.45 Âdem ile Havva'nın hikâyesi..... | 48 |
| 2.46 Tiziano Vecellio, Urbino Venüs'ü..... | 51 |
| 2.47 Leonardo Da Vinci, Milano Dükü metresi | 52 |
| 2.48 Giovanni Bellini, Meryem | 54 |
| 2.49 Sandro Botticelli, ilkbahar | 55 |
| 2.50 Luca Giardano, Venüs, Cupid ve Mars..... | 56 |
| 2.51 Giorgione, uyuklayan Venüs..... | 57 |
| 2.52 Sandro Botticelli, Venüs'ün doğuşu..... | 58 |
| 2.53 Rubens, aynalı Venüs..... | 59 |
| 2.54 Tiziano, kır konseri..... | 61 |
| 2.55 İngres, kaynak..... | 62 |
| 2.56 Jean Goujin, Suçsuzlar çeşmesinden periler..... | 62 |
| 2.57 Watteau, aşk bayramı..... | 63 |
| 2.58 Francisco De Goya, çıplak Maya..... | 64 |
| 2.59 Fragonard, uzanmış genç kız..... | 65 |

| | <u>Sayfa no</u> |
|--|------------------------|
| 2.60 Rubens, kürklü Helene..... | 66 |
| 2.61 Marianne..... | 67 |
| 2.62 Ferdinand Victor Euge'ne Delacroix, halka önderlik eden özgürlük..... | 68 |
| 2.63 Herodias'ın şöleni ve vaftizci Yahya'nın kafasının kesilmesi..... | 69 |
| 2.64 Caravaggio, Judith Holofermes'i öldürürken..... | 70 |
| 2.65 Sandro Botticelli, Venüs ve Mars..... | 71 |
| 2.66 Antonio Pollaiuolo, Aziz Sebastianus'un şehit edişli..... | 72 |
| 2.67 Donatello, Davut..... | 73 |
| 2.68 Michelangelo, Kymeli Sibyl..... | 74 |
| 2.69 Michelangelo, gece..... | 74 |
| 2.70 Jacques-Louis David, Marat'nın ölümü..... | 75 |
| 2.71 Michelangelo, Sistina Şapeli tavanı..... | 76 |
| 2.72 Donatello, Aziz Giorgio..... | 77 |
| 2.73 Anthony Van Dyck, İngiltere kralı I.Charles..... | 78 |
| 2.74 Caravaggio, Aziz Matta..... | 79 |
| 2.75 Caravaggio, kuşkucu Thomas..... | 80 |
| 2.76 Raffaello, Papa X. Leo ve iki kardinal..... | 81 |

3.Modern Çağda Beden Algısı ve Erotizm

| | |
|---|----|
| 3.1 Manet, kırdaki öğle yemeği..... | 85 |
| 3.2 Manet, Olympia..... | 86 |
| 3.3 Pablo Picasso, Avignon'lu kadınlar..... | 87 |
| 3.4 Salvador Dali, Leda Atomica..... | 88 |
| 3.5 Max Ernst, üç tanığın gözü önünde bebek İsa'yı cezalandıran bakire..... | 88 |
| 3.6 Paul Gaugin, Karayipli kadın..... | 89 |
| 3.7 Margherita Manzelli..... | 90 |
| 3.8 Auguste Rodin, öpücük..... | 91 |
| 3.9 Constantin Brancusi, öpücük..... | 91 |
| 3.10 Henri Matisse, arka..... | 92 |
| 3.11 Andrea Coscella, beyaz gelin..... | 92 |
| 3.12 Constantin Brancusi, delikanlı torsu..... | 92 |

Sayfa no

| | |
|---|-----|
| 3.13 Alberto Giacometti, çift..... | 93 |
| 3.14 Orlan..... | 93 |
| 3.15 Pierre Ray, merdivendeki tehlike | 95 |
| 3.16 Dorathea Tanning, doğum günü..... | 95 |
| 3.17 Max Ernst, sürrealist şiir için kolaj..... | 96 |
| 3.18 Salvador Dali, rüyadan uyanış, Gala gibi uyanmak..... | 97 |
| 3.19 Salvador Dali, kendi kendini sodomize eden bakire..... | 97 |
| 3.20 Ren'e Magritte, tecavüz..... | 97 |
| 3.21 Pierre Molinier, büyük Me'lee..... | 98 |
| 3.22 Hans Bellmer, oyuncak..... | 98 |
| 3.23 Kurt Seligmann, ultra-mobilya..... | 99 |
| 3.24 Cindy Sherman, isimsiz film kareleri..... | 100 |
| 3.25 Cindy Sherman, seks resimleri..... | 101 |
| 3.26 Valei Export, genital panik..... | 102 |
| 3.27 Canan Şenol, çeşme..... | 102 |
| 3.28 Niki De Saint, Nana..... | 103 |
| 3.29 Ana Mendieta, silüet..... | 103 |
| 3.30 Kiki Smith, otoportre..... | 106 |
| 3.31 Hermann Nitsch..... | 107 |
| 3.32 Oleg Kullik,doğa müzesi..... | 108 |
| 3.33 Jake and Dinos Chapmann, trajik anatomiler | 108 |
| 3.34 Aes + f, son ayaklanma..... | 112 |
| 3.35 Wang Du | 114 |
| 3.36 Wang Du, Femme, Femme, Femm, Fe..... | 115 |
| 3.37 Andy Warhol, Marliyn Moonre'nun dudakları..... | 115 |
| 3.38 Lee Bul, Siborg..... | 117 |

6.Uygulamalar

| | |
|-------------------|-----|
| 6.1 İsimsiz | 127 |
| 6.2 İsimsiz | 128 |
| 6.3 İsimsiz | 129 |

| | <u>Sayfa no</u> |
|--|------------------------|
| 6.4 İsimsiz | 130 |
| 6.5 İsimsiz | 131 |
| 6.6 İsimsiz | 132 |
| 6.7 İsimsiz | 133 |
| 6.8 İsimsiz | 134 |
| 6.9 İsimsiz..... | 135 |
| 6.10 İsimsiz | 136 |
| 6.11 İsimsiz..... | 137 |
| 6.12 İsimsiz | 138 |
| 6.13 İsimsiz | 139 |
| 6.14 Alt Bedenler | 140 |
| 6.15 Alt Bedenler..... | 141 |
| 6.16 Alt Bedenler..... | 142 |
| 6.17 Alt Bedenler..... | 143 |
| 6.18 “Anne, balığıma ne oldu?”..... | 144 |
| 6.19 İsimsiz | 145 |
| 6.20 Kokoş’un kabare şovu | 146 |
| 6.21 Enkaz’ın hazzı | 147 |
| 6.22 Dallı budaklı zoofili | 148 |
| 6.23 Bir elastığın günlüğünden mahrem sayfalar | 149 |
| 6.24 İsimsiz | 150 |

1.GİRİŞ

20.yy Heykel sanatı içinde erotizm kavramının yer alışıını incelemeyi amaçlayan çalışma içinde bedenın görünümünün ve buna bağlı olarak bireyin cinselliğinin nasıl tasarlandığı, cinselliğin bu tasarı içindeki rolünün ne olduğu sorgulanmaya çalışıldı.

Bedenin her halinin titiz bir şekilde iktidar tarafından kurgulanması, belirli sınırlar çerçevesinde topluma sunulması uygarlık tarihinin ilk evrelerinden günümüze değin karşımıza çıkan bir olgudur. Bedenin kurgulanması olgusu içersinde cinsellik önemli bir yer alır.

İktidarlar cinsellik olgusunu üreme gerçeği açısından iktidarın sürdürülebilirliğinin güvencesi olarak görür ve biçimlendirirken haz öğesini çoğu zaman korkulan, dizginlenmesi gereken, düzeni bozmada tehdit edici bir unsur olarak görmüşlerdir. Tarih boyunca egemen ideolojiler hazzı yok sayacak ya da varlığını dar sınırlar içersinde meşrulaştırmıştır. Yirminci Yüzyıl, hazzı, pazar olgusunun bir parçası yaparak; bir anlamda özgürlük sınırlarını genişletmiş, ancak yapay bir çerçeveye yerleştirmiştir.

Bu nedenle metin çalışması bedenın kurgulanma sürecini, hiyerarşik oluşumların ilk görülmeye başlandığı, ataerkil sistemin sembolik örüntülerinin hâkim olduğu Antik Yunan toplumundan başlayarak ele almıştır. Modern toplum yapılarının beden algısını belirleyen tartışmaların toplumsal yapıda ve buna paralel olarak sanattaki yansımaları, sanat yapıtları arasından belirlenmiş örnekler aracılığı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bu algı Yirminci Yüzyıl toplumlarında verili meşruluk düzlemlerinin dışında sorgulayıcı, eleştirel ve bazen yıkıcı yaklaşımlara varırken, bu içerik sanat yapıtları içinde de karşımıza çıkan bir yönelim olmuştur.

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Çalışmanın amacı erotizmi bir kavram olarak ele alan ve yorumlayan heykellerden oluşan bir sergi hazırlanmasıdır. Çalışmalar, erotizmin plastik sanatlar içindeki yerini araştıran kavramsal yaklaşımlarla desteklenecek ve program eser/metin çalışması ile sonlandırılacaktır.

1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Toplumsal bir olgu olarak erotizmin modern heykel sanatı içinde nasıl bir yer aldığı konusundaki yayınların(kitap, makale, vb.) belirleneceği bir kaynak araştırması yapılacak; çalışma konusu açısından önem taşıyan yapıtlar belirlenerek görsel malzemeler temin edilecek; bu çalışmalar paralelinde elde edilen bulguların da değerlendirildiği heykel çalışmaları gerçekleştirilerek bir sergi hazırlanacaktır.

1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışma konusunun temel kavramlarının ve farklı zaman dilimleri içinde geçirdiği anlam değişimleri incelenecek, bu kavramların modern heykel sanatı içinde yorumlanış biçimleri araştırılacak çalışmalar paralelinde atölye uygulamaları gerçekleştirilerek bir heykel sergisi düzenlenecektir.

2. MODERN ÇAĞ ÖNCESİ BEDEN ALGISI VE SANATA YANSIMASI

Günümüze değin varlığını sürdürmekle birlikte farklı çağ ve coğrafyalarda çok farklı görünümlere bürünen cinsellik ile ilgili kuralların dayanakları insan toplumlarının bilinen en eski kategorik yaklaşımlarını oluşturur.

Uygarlığın bedeni bilinçli bir şekilde ele alması Antik Yunan toplumunun hiyerarşik yapısının oluşturulmasıyla başlar. Ataerkil kültürün sembolik örüntülerinin yerleşmeye başladığı Antik Yunan toplumunda beden ve cinsel kimlik belirli kurallar ve teşvikler içinde bir yapı oluşturur.

Ortaçağ ve Rönesans kültür dünyası içinde yaşanan hiyerarşik değişim cinsiyet olgusunu ve bedene yüklenen anlamları değiştirecektir. Bu olgunun açılımları sanatta da toplumsal yapıya paralel olarak değişirken, Modern çağa gelindiğinde bir dönüşüm yaşanacaktır. Bu dönüşümü Modern çağ öncesi ve modern çağ olarak ikiye ayırıp ifade etmeye çalışacağız. Bu süreçlerin ele alınmasında beden algısı ve erotizm kavramlarının sanat yapıtlarına özellikle heykel sanatına yansımaları örnekler üzerinden ele alınacaktır.

2.1. Antik Yunan Kültüründe Erotizm ve Sanat

Erotizm, dışımızdaki nesnenin güzelliği, çekiciliği etkisiyle insanın içinde büyüyen, gelişen, uçlaşan biyokimyasal – elektriksel bir sevi duygusu durumu olarak tanımlanır. Erotizm kelimesinin kökeni Antik Yunan mitolojisindeki aşk tanrısı Eros'tan gelmektedir.¹ “Geniş anlamda hem iki farklı cinsten bireylerin cinsel yaklaşımlarındaki, hem de tüm insanlar arasında dostluk ve sevgi şeklindeki aşkın görünümelerini kapsar erotizm kelimesi”.² Ancak zamanla anlam daralmış ve günümüzde sadece cinselliğin fiziksel ve ruhsal boyutu ve tatmin amacıyla yapılan davranışlar olarak ele alınmıştır.

Antik Yunan kültürü bedeni, toplum yapısının merkezine koyarak çıplak bedeni bir gösterge olarak ele alır ve beden algısı cinselliğin meşrulaştırılmış olan tüm uzantılarını kapsardı. Özellikle çıplak erkek bedeni doğadaki bu enerjinin hayat kıvılcımı olarak görülür ve yüceltilmesi gerektiğine inanılırdı. Ancak yücelttiği cinsellik pratikleri toplumun her kademesindeki her beden tipini kapsamamakta, belirli bir sınıfı yüceltmekteydi ve bu sınıf soyluları kapsıyordu. “Seks sözcüğü aynı zamanda bölme, ayırma anlamına gelen “secare” sözcüğünden türemesiyle kadın ve erkek diye birbirinden ayrılan iki bedeni de işaret etmekteydi”.³ Bu da cinselliğin yüceltildiği Antik Yunan toplumunda cinsiyet olgusuna dayanan bir ayırım oluşturmaktaydı. Çalışmamızda erotizm olgusunu incelerken Antik Yunan toplumundaki cinsiyet olgusunun vurgulandığı bir yapı ile karşılaştığımız için ele aldığımız sanat yapıtlarına ilişkin örnekler de bu yapıya dair özelliklerin ipuçlarını taşımaktadırlar.

Antik Yunan toplumunda, bedeni tanımlayabileceğimiz alanlardan biri de cinsiyet olgusu ise, bu konuya başlamak için en iyi örnek Hermaphrodite olacaktır. Hermaphrodite; hem erkek hem dişi özelliklerini bedeninde barındırdığı için insanların atası olarak kabul edilirdi.⁴ Ancak Hermaphrodite'in bu çift cinsiyetliliği ona güç kazandıracak ve tanrıların kıskançlığı sonucunda Hermaphrodite'in ikiye bölünmesi ile son bulacaktır.

¹ Abdullah Rıza ERGÜVEN, **Sanat ve Erotizm**, 57.

² A.G.K., 125

³ <http://tr.wikipedia.org>

⁴ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 140.

İki cinsiyete ait öğeleri bedeninde eşit bir şekilde var ettiği izlenimi veren Hermaphrodite aslında dev phallus'u ile tasvir edilen ulak Hermes ile güzellik tanrıçası Aphrodite'in oğlu olarak ifade edilerek cinsiyet olgusundaki bu ayırımı yine bize sezdirmektedir.

Heykellerine bakacak olursak erkeksi yn tüm çıplaklığıyla phallus ile gösterilmekte buna karşın kadınsı yn kumaşın altındaki göğüsleri ile izleyiciye sezdirilmektedir.(Resim 2.1)



Resim 2.1 Hermaphrodite bronz heykelciği, M.S. 1. yüzyıl

Görüldüğü gibi cinsiyet olgusu Antik Yunan toplumunda erkek egemen bir düşünce üzerinde gelişmiş ve sınıflandırmalarını bu merkez üzerinden yapmıştır.

Biz de bu net kategorizasyonu üç ana başlıkta;erkek,eşcinsel ve kadın bedeni olarak toplumsal yapıda ve bu yapıyı şekillendirmede çok önemli bir yer tutan, kontrol edici, ğtleyci, tanımlayıcı konumda olan mitolojide, ritüellerde ve sanatta inceleyeceğiz.

2.1.1. Antik Yunan Toplumunda Erkek Bedeni

Antik Yunan toplum yapısında bedeni tanımlamaya çalışırken Foucault'nun da kategorize ettiği gibi biz de bedeni belirli bilgiler çerçevesinde sınıflandırarak anlatacağız. Erkek bedenini, perhiz bilgisi çerçevesinde aphrodisia'ların ölçülü ve uygun kullanılmasıyla tanımlanan bir itidal biçimi olarak ifade edeceğiz.⁵ İtidali olmanın başka bir nedeni de, devletin yönetimiyle bir hanenin yönetimi arasında kurulan devamlılıktı.⁶

Bu çerçevede Platon, İskrates ve Aristoteles gibi kimi düşünürler erkekler için evlilikte sadakat biçimlerini öğütüyor ancak, diğer bölümlerde değineceğimiz oğlanlarla aşk konusuna da yüksek değer biçiyorlardı. Ama yine de bu erkekler için çelişik bir durum gibi görünse de, her iki edimde de erkekten beklenen tinsel değeri koruması için cinsel perhiz yapmalarını öğütüyorlardı.⁷

Bu cinsel perhiz bir eğitim pratiğini de beraberinde getiriyordu. Erkek bedeni gymnazyumlarda bir sanat eseri olarak eğitiliyor, sevişen erkek bedeni bir uygarlık, bir kentlilik göstergesi haline getiriliyordu.

Thukydides; çıplaklığın uygarlığın bir başarısı olduğunu yazmıştı. Şehrin en büyük sanat eseri insan bedeni idi.⁸

Ancak bedeninin çıplaklığını öven Atinalılar erkek bedenine odaklanıyor, ona gymnazyumlarda fiziksel bir anlam vererek delikanlıları çıplak güreşirken, genç savaşçı liderlerini dahi sanat alanında yalnızca kalkanlarla, mızraklarla örtülü halde tasvir ederek idealize ediyorlardı.(Resim 2.2, 2.3)

⁵ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 304.

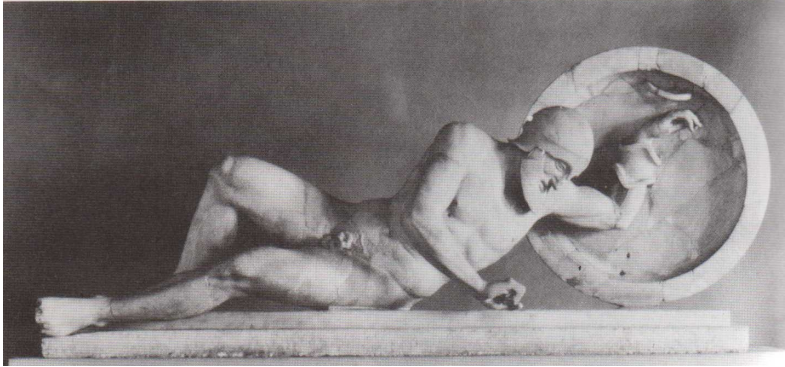
⁶ A.g.k., 167

⁷ A.g.k., 489.

⁸ John BOARDMAN, **Yunan Heykeli Arkaik Dönem**, Çev. Yaşar Ersoy, 36.



Resim 2.2 Atina, Themistokles duvarından kouros atlığı,500–510 civarı



Resim 2.3 Aegina-Apn'aia tapınağı, dođu alınlıktan dűřen savaşçı(yükseklik 0.64m)

Erkek bedenine şehrin siyasi mekanlarında da metaforik bir anlam vermeye çalışıyorlardı. Buna en iyi örnek Antik Yunan ve Roma demokrasisinin sembolü olarak kabul edilen Parthenon tapınağının üzerindeki rölyefler olabilir.⁹

⁹ <http://tr.wikipedia.org>



Resim 2.4 Parthenon rölyefleri, M.Ö. 5. yüzyıl

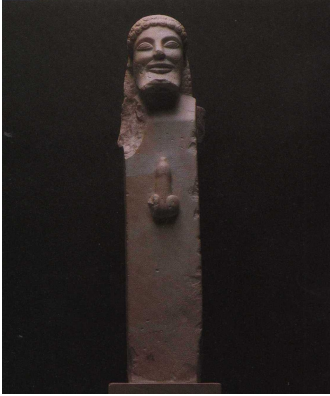
Rölyeflerde büyük insan kalabalıkları tanrı imajlarıyla bir araya getirilmişlerdir. Phedias bedenleri belirgin biçimde oyarak tanrıların yanı başındaki mevcudiyetlerinin gerçekliğini artırır. Phedias tanrılar âlemiyle insanlar arasında içsel bir zorunluluk kurar. Hepsi genç kusursuz bedenlerdir. Kusursuzlukları çırılçıplak teşhir ediliyordur. İster bir öküzü gütsünler, ister atları tımarlasınlar yüzlerindeki ifade hep aynı sakinliktedir. İnsan bedeni imajı bireyselleştirilmiş olmaktan çok idealleştirilmişti.¹⁰ (Resim 2.4) Zaten Antik Yunan mitolojisinin konularının odak noktasında da insan vardı. Tanrı ve tanrıça tasvirleri çerçevesinde insan bedeninin nasıl olması gerektiğini ifade ediyorlardı. Kadın ve erkek bedeninin rolleri tanrı ve tanrıça tasvirleri vasıtasıyla idealize ediliyordu.¹¹

Yollara dikilen Hermes heykelleri, bunlar bir tanrı büstü ve phallus simgelerini taşıyan kaideler olarak çok kutsal sayılan ilk çağın kilometre taşlarından biriydiler.¹²

¹⁰Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 33.

¹¹ Aslı ELGÜN (2003), **Toplumsal Cinsiyetin Oluşturulmasında Antik Yunan Mitolojisindeki Erkek Arketiplerinin Kullanımı: Erkek Magazin Dergilerine Yönelik Bir İnceleme**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 42.

¹² Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 141.



Resim 2.5 Hermes, M.Ö. 520

Arkaik dönemde olgun, sakalı bir erkek olarak betimlenen Hermes, klasik dönemde çevik bir delikanlıya dönüşmüştür. Hermes, gymnazyumlarda erkek çocukları için ideal bir vücut örneği olarak gösterilmiştir.¹³(Resim 2.5, 2.6)



Resim 2.6Hermes

¹³ Aslı ELGÜN (2003),**Toplumsal Cinsiyetin Oluşturulmasında Antik Yunan Mitolojisindeki Erkek Arketiplerinin Kullanımı: Erkek Magazin Dergilerine Yönelik Bir İnceleme**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 71.

Yollara dikilen bir tanrı büstü ve phallusdan oluşan bu simgeler aslında Kybele kültürünün değişime uğradığını ve yerini phallusa bırakmış olduğuna işaret etmektedir. Bu değişimin nedeni de erkeğin hayat kıvılcımını özünde barındırması ve kadının salt taşıyıcı rolünün cinsel edimde keşfi ile olmuştur. Hermes akı, olgunluğu simgeleyen portresi ve kalkık phallusu ile Kybele'nin yerini aldığını bize sezdirirken bir kült heykeli olarak da net bir tanrı tasviri çizer. Ancak zamanla bu imaj daha çok insanlaştırılmış, kusursuz, genç, ideal bir beden halini alarak insanların kendilerini bu tanrı imajıyla özdeşleştirilmesi sağlanmıştır.

Antik Yunan toplumunda erkek bedeninin görünümünün nasıl olması gerektiğini öğütleyen bir diğer tanrı da Hermes'le paralel bir çizgide ilerleyen şarap tanrısı Dionyosos'tur.(Resim 2.8) Dionyosos; içgüdüseliği, yaratıcı taşkınlığı, yabancıl ve başına buyruk güzelliği ifade eder.



Resim 2.7 Dionyosos'a taç giydiren kadın, M.S. geç 2. yüzyıl

Bir kaide üzerinde kalkık phallus ile tasvir edilen bu tanrı heykeli de aslında bizi Yunan toplumunda erkekler için tasarlanmış Dionyosos bereket ayinleri içindeki phallus töresi ile karşı karşıya getirecektir.



Resim 2.8 Pişmiş toprak Pompei'den Pan figürü

Vazo resimlerine baktığımızda Dionyosos şerefine şarap, asma dalları, incir ve kutsanmış büyük erkeklik organlarının, kadınlar tarafından taşınırken, etrafında dans ederken ya da toprağa ekin gibi ekerken tasvir edilmekteydi.¹⁴(Resim 2.9) Bu da artık bizi yaratan kadın imgesinin yerini alan erkek bedenine götürecektir.

¹⁴Azra ERHAT, *Mitoloji Sözlüğü*, 91.



Resim 2.9 Kırmızı figürlü vazodan detay, M.Ö. 430–420

Ancak Antik Yunan, toplumunda erkek bedeninin nasıl olması gerektiğini bize öğütlerken başına buyruk tanrı Dionyosos imgesi bize yeterli gelmeyecektir. Çünkü erkek egemenliğini oluşturan bir diğer güç de Platon'un bize öğütlediği gibi doğadaki kontrolsüz arzunun karşısına koyulan ruh kavramıyla örtüşen Apollon'dur. Apollon; itidalli olmayı öğütleyen, aydın, durgun, ölçülü gücü simgeleyen, varlığı akılla algılayan bir tanrı olarak betimleniyordu.



Resim 2.10 Piombino Apollon'u, M.Ö. 6. yüzyıl ile 1. yüzyıl arası, bronz

İnsanlığın karanlık dönemlerinden aydınlık döneme geçişi simgeleyen Apollon Güneşte ifadesini buluyordu. Ölümün ve rahmin karanlık dünyasına tahammül edemeyen bu tanrı Yunan Parthenon’unda en kadın düşmanı karakter olarak ifade buluyordu. Nasıl ikiz kardeşi Artemis erkeksiz yaşayan bir tanrıça ise Apollon da kadınsız yaşayan bir tanrı idi.¹⁵ Hiçbir zaman Apollon’u Dionysos gibi edepsizce tasvir edilirken göremeyiz. O tam anlamıyla ölçülü bir Yunan tanrısıdır. İfadesiz, durgun yüzü ve ölçülü duruşu ile erkek bedenine nefsine hâkimiyeti sonucunda nasıl iktidar olabileceğini öğütleyen tanrı imajlarından birisidir.(Resim 2.10)

Apollon motifinin bir diğer uzantısı olan Antik Yunan heykel sanatında Apollon olarak isimlendirilmesine karşın hiçbir şekilde tanrı tasviri olmayan kouros diye adlandırılan kimi erkek heykelleriyle karşılarız.(Resim 2.11, 2.12) Bu grup heykellerin büyük çoğunluğu Apollon kutsal alanlarına ait olmakla beraber bir diğer işlevleri de mezar işareti olarak kullanılmalarıydı. Ölen kişinin portresi olmaya çalışmadan yakınları ve dostları tarafından takdir gören yitip gitmiş gençliğin ve gücün hatırasını üzerlerinde taşırlardı. Mezar işareti olarak kullanılanlar yaşça çeşitlilik gösterir ancak hiçbiri gençlik ile olgunluk arasındaki yaş diliminin ötesine geçmezlerdi. Savaşçı olanları dahi hiçbir giysi giymezlerdi. Sonuç olarak bu cesaret dolu ve güçlü yapıya sahip figürlerin bol olarak bulunduğu arkaik dönem mezarlıkları insana ürküntü değil güven verirdi.

Eğer kronolojik olarak birkaç kouros heykeline bakacak olursak, dikkatimizi çekecek olan değişim bedeninin anatomisinin gitgide kusursuzlaşması ve idealize edilmiş olması olacaktır.¹⁶

¹⁵ Aslı ELGÜN (2003),**Toplumsal Cinsiyetin Oluşturulmasında Antik Yunan Mitolojisindeki Erkek Arketiplerinin Kullanımı: Erkek Magazin Dergilerine Yönelik Bir İnceleme**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 67.

¹⁶ John BOARDMAN, **Yunan Heykeli Arkaik Dönem**, Çev. Yaşar Ersoy, 35.



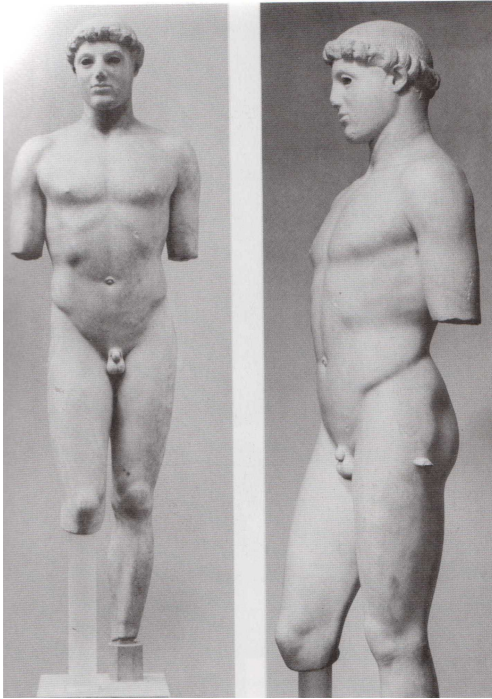
Resim 2.11 Olympia'dan tunç üçayaklı kazanın kulpuna ait bronz erkek figür, M.Ö.750 civarı

M.Ö. 750 civarına tarihlenen bu erkek figürünü ayakta durup elinde mızrak taşırken ve sol elinde de atın dizginlerini tutarken görmekteyiz.(Resim 2.11)



Resim 2.12 Olympia'dan bronz savaşçı, M.Ö.650 civarı

Yaklaşık M.Ö. 650 civarına tarihlenen Olympia'dan bronz savaşı heykelinde ise vücuttaki adalelerin ifadesinde yeni bir gözlemle karşılaşırız. Ayrıntılar daha fazla belirginleşmiş, kollar, bacaklar, torso daha dolgunlaşmıştır.(Resim 2.12) Aslında bu savaşı tasvirlerini geometrik dönemden tanıdığımız Zeus heykellerinin birer takipçisi olduğu da tahmin edilmekteydi. Bu örnekle beraber özenli, ince süsler ile meşguliyetin ardından Yunanlının zihnindeki insan, inandığı tanrılar ile kurduğu ilişkileri, doğruluk, itidal ve ölçülü olma gibi kavramları heykel ile olduğu kadar yaşamla da ilişkilendirerek taş üzerinde doğrucu bir şekilde ifade etme yolunda ilk adımı atmıştır.¹⁷



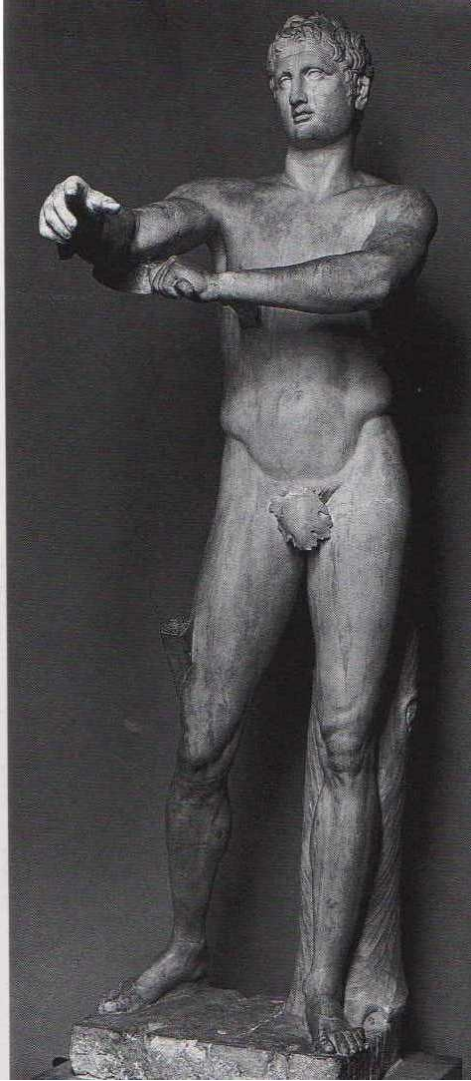
Resim 2.13 Akropolis'ten genç erkek heykeli,490–480

M.Ö. 490–480 civarına tarihlenen Akropolis'ten genç heykel örneğinde de hem pozu, hem anatomisi gelecekte olacakların müjdesini verir. Kouros heykellerinde heykeltıraşlar için en canlı ilgi alanları duruş ve anatomi olmuştur. Korelerde ise üzerinde durulan noktalar şüphesiz farklı olacaktır.¹⁸(Resim 2.13)

¹⁷ John BOARDMAN, **Yunan Heykeli Arkaik Dönem**, Çev. Yaşar Ersoy, 19 - 29.

¹⁸ A.g.k., 100.

Arkaik dönem heykellerinde cinsiyet ve yaş belli edilirken, Helenistik dönemde tanrıların portreleri, karakteristik özellikleri belli edilmiştir.¹⁹ Bu da artık heykelin kime ait olduğunu üzerindeki giysiler, motifler, taşıdığı nesnelere ayırt etmenin ötesinde bireyselleşmeye başlamıştır. Bir portreye sahip olan bu beden artık bu yüzde bir kimlik bulmuştur. (Resim 2.14) Ancak sonraki bölümlerde göreceğimiz kadın bedeni üzerinde yapılan heykellerde aynı gelişim söz konusu olamayacaktır.



Resim 2.14 Apoxyomenos orjinalinin M.Ö. 4. yüzyıl kopyası

¹⁹ R.F.F. SMITH, **Hellenistic Sculpture**, 63.

Antik Yunan toplumunda hem kadın hem erkek bedenini tanımlamaya çalışırken sanattaki yansımalarını doğadaki başına buyruk aşk ve itidali olma çerçevesindeki zıtlıklardan oluşan bir dengede göreceğiz. Bu noktada doğadaki başına buyruk aşkı simgeleyen Dionysos'la itidalli olmayı öğütleyen Apollon motiflerinin arasına bir başka motifi daha ekleyebiliriz; Satyr'ler.

Dionysos şenliklerinde sıkça rastlanan Dionysos'un kardeşleri olarak adlandırılan Satyr'ler, cinsel isteklerini tek başlarına gideren yaratıklar olarak Yunan toplumunda perhiz bilgisi çerçevesinde erkeğe doğadaki aşırı güç karşısında nefsine hâkim olmayı öğütleyen anlayışın mitolojideki uzantıları olarak görülebilir. Satyr'ler için kovalama, dansın heyecanı ya da kolun dokunuşu, bir Mainad'ı uyurken keşfetmek ya da soymak aynı anlama geliyordu. Ama burada asıl ifade edilmek istenen Satyr'lerin ölümlülere ait düşleri kurabilmesi ama bunların gerçekleşmeden kaybolmasıydı.²⁰ (Resim 2.15)



Resim 2.15 Satyr ve Nymph, M.Ö. 3. yüzyıl

²⁰ C. ESTİN - H. LAPORTE, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Musa Eran, 140.

Yine de Satyrler mitolojideki başına buyruk, taşkın, edepsiz tasvir edilen tek kahramanlardır diyebiliriz. Her ne kadar Yunan tanrı ve tanrıçalarının insanlardan tek farkı ölümsüz olmaları olsa da, sanatta yalnızca ölümlülerin sevişme sahneleri tasvir edilirdi.(Resim 2.16, 2.17)



Resim 2.16 Satyr'lerin taşkınlığı, M.Ö. geç 6. yüzyıl



Resim 2.17 Mermer rölyef, Pompei, âşıklar, M.S. 1.yüzyıl ortaları

Diğer taraftan aşk serüvenleri ile ünlü baş tanrı Zeus bile insanüstü bir biçimde betimlenirdi. Zeus'un birçok tanrıça ve ölümlü ile birliktelikleri olmuş ve çeşitli kılıklara girerek kadınları kandırmıştı. Ancak Zeus'un aşk serüvenleri içinde en çok yer tutanı Leda ile kuğunun öyküsüydü.²¹



Resim 2.18 Roma dönemi lamba, Leda ve kuğu, M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı

Leda'yı kuğuya şefkatle yaklaşıırken görürüz. Çünkü Jung'un da teorisine paralel olarak Zeus sınırsız gücü sembolize eden, otoritenin ve sitenin koruyucusu konumundaydı. Zeus ışık, gücü, tüm arılığıyla ideal bir beden tipi idi. Onun aşkları da ancak böyle bir dengede tasvir edilebilirdi.(Resim 2.18)

²¹ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 194.

2.1.2. Antik Yunan Toplumunda Eşcinsellik Olgusu

Antik Yunan toplumunda eşcinsellik olgusunu da erkek bedenine paralel bir doğrultuda inceleyeceğiz. Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi erkek bedenini kimi bilgiler çerçevesinde ifade eden Foucault, eşcinsel bedenini de erotizm bilgisi başlığı altında tanımlamıştır.

“İnsanın bir erkeği ya da kadını arzulamasını sağlayan aynı biçimde doğanın erkeğin yüreğine ve cinsiyetleri ne olursa olsun güzel olanlar karşısında duyması için yerleştirdiği iştah olarak tanımlanıyordu.”²²

“Ergen fiziği çok ısrarlı bir kültürel değerlendirme konusuydu. Erkek bedeninin ilk çekiciliğinden çok daha sonra güzel olacağı inancı hâkimdi.”²³ Ancak yine de çocuk bedeni en iyi haz nesnesi olarak öneriliyordu.



Resim 2.19 Homoseksüel sahneli Roma gümüş kabı, M.Ö. geç 1.yüzyıl

²² Michel FOUCAULT, *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 258.

²³ A.g.k., 267.

Zaten oğlan severliğe ilişkin düşünce haz sorunu çerçevesinde gelişmişti.²⁴ Erkeklerin birbirlerinden haz almaları kabul görmesine karşın, bu pratik; zorunluluklar, görevler, kurallar, öğütler ve teşvikler biçiminde yoğun bir ahlaksal kaygı konusu oluşturuyordu.²⁵ Böylece bizim burada soracağımız en önemli soru, Antik Yunan erotizm bilgisinde neden oğlanlardan hoşlandıkları değil, neden “oğlan severlik” kültürüne sahip oldukları olmalıdır.²⁶ Bu ilişki yeni yetmenin erkekliliğiyle ve ileride sahip olacağı özgür erkek statüsüne duyulan saygıyı ifade ediyordu. Burada erkek için söz konusu olan yalnızca arzusunun hâkim olması değil, kendilik üzerine kurulan hâkimiyet ve oğlana duyulan aşk çerçevesinde karşısındakinin özgürlüğüne nasıl yer açılacağına belirlenmesiydi. Bu aşka ilişkin felsefe de tüm cinsel ilişkileri kapsamamakta, partnerler arası yaş farkı ve buna bağlı statü ayrılığını barındırmaktaydı. Biri eğitimini tamamlamış, kesin statüsüne kavuşmuş olmalıydı.²⁷



Resim 2.20 Homoseksüel kur yapma sahnesini gösteren siyah figürlü vazo, MÖ. 6. yüzyıl ortaları

²⁴ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 454.

²⁵ A.g.k., 261.

²⁶ A.g.k., 278.

²⁷ A.g.k., 263.

Böylece oğlanlara duyulan aşk, eğitim pratiğini ve felsefe öğrenimini de birbirine bağlıyordu.²⁸ Oğlanları sevmek sadece yasalarca değil kamuoyunda, askeri ve eğitim kurumlarında da serbesti. Erkekler arası seks sırasında çoğunlukla iki kişi ayakta duruyordu. Birbirlerine aynı şeyleri yapan erkek âşıklar aralarındaki yaş farkına rağmen eşittiler. Bu konumda aynı şehrin yurttaşları olarak sevişirlerdi. (Resim 2.20) Bu pratiğin geleneklerde ve dinsel faaliyetlerde kefaletleri vardı, onu korumak için tanrılar çağırılırdı.²⁹ Eşcinsellik aynı zamanda tanrılar arasında da yaygındı.

İnsanın ruhsal ve bedensel varlığının ayrılmaz bir boyutu olarak algılanan, temelinde sevgi ve aşk tutkusu yatan erotizm kelimesi bile eski Yunan mitolojisinde çıplak bir oğlan çocuğu olarak tasvir edilen aşk tanrısı Eros'tan türemiştir.(Resim 2.21)



Resim 2.21 Eros

²⁸ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 264.

²⁹ A.g.k., 259.

2.1.3. Antik Yunan Toplumunda Kadın Bedeni

Antik Yunan toplumunda kadın bedeni ele alındığında daha önceki bölümlerde incelenen erkek ve eşcinsel bedenine dair yaklaşımlardan daha farklı bir bakış açısıyla karşı karşıya kalınmıştır.

Kadın bedenini iktisat bilgisi içinde tanımlayan Foucault, kadının erkeğin iktidarı altında olduğu durumlarda biçimlendirilmesi, eğitilmesi, gözetilmesi gerektiği anlayışının Antik Yunan düşüncesinde var olduğunu ifade ediyordu. Kadın başka bir erkeğin(koca, baba, vekil) iktidarı altındaysa korunması gereken bir nesne ya da en iyi koşulda bir partner olarak konumlandırıldığı erkeksi bir ahlakın hakimiyetinden bahsediliyordu.³⁰ İktisat bilgisi ile yaşam boyunca hanenin örgütlenmesine özgü belirli bir hiyerarşik yapının sürdürülmesi sonucunda eşlerin karşılıklı sadakatleri değil, erkeğin üzerinde iktidar sahibi olduğu meşru eşine tanıdığı itidal biçimini gösteriyordu. Böylece ahlaksal yaşama ilişkin bilgi haz ilişkisiyle bütünleşip, evlilik bağımlı oluşturacaktı. Ancak kadının toplumdaki duruşu evlilik tertibatı içinde şekillenecek, kadınla erkek arasındaki ilişkiden Eros'un olabirirliliği dışlanacak ve aşk yalnızca oğlanlarla var olacaktı.³¹

Antik Yunan toplumunda kadın bedeni üzerine de tasarlanmış iki farklı ritüel vardır. Biri Thesmophoria bereket ayini, diğeri de Adonia ritüelliydi. Bu ritüeller çerçevesinde kadın bedeninin nasıl tasarlandığını düşünecek olursak, karşımıza yine erkek bedeni üzerinde de kurgulanmış olan Dionyosos ile Apollon motifleri arasındaki gibi bir zıtlık çıkacaktır. Thesmophoria bereket ayini; Demeter'ın kızı Persephone'yi gömmesi ve ardından yas tutması üzerine kurgulanmış bir ayindir. Bu ayinde kadınsılığı simgeleyen heykelcikler yapılır, nar tanesi yenir ve kadınlar yeşil dallarla kendilerini kırbaçlardı.

³⁰ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, .136

³¹ A.g.k., 461.

Ancak Atina'da bu ritüel değişmiş, bereket-doğurganlık ile kısırlık-verimsizlik arasında karşıtlık kurmak yerine doğurganlığın karşısına cinsel ilişkiden kaçınmayı koymuşlardır.³² Bereket ve doğurganlık anlayışının karşısına cinsel ilişkiden kaçınmayı koyan anlayış, kadın bedeninin meme motifiyle simgelenmesine kadar gidecektir. Bu anlayışın en baskın örneğini ana tanrıça Artemis tasvirlerinde görmekteyiz. Artemis motifinin çok memeli tasvirleri kadını salt taşıyıcı konuma indirgemiş, anaerkil çağdaki utançsızca tasvir edilen kadın bedenindeki meme ve vajina motiflerinin yerini iffetli tasvir edilen yalnızca meme ile betimlenen kadın bedenine bırakmıştır. Bu anlayışın en net uzantısı ise çocuğunu emziren Meryem ana motifiydi.

Artık kadın bedeni doğadaki başıboş aşktan soyutlanmış, yalnızca bir taşıyıcı olarak bebeğini emzirmekle yükümlü bir anneye dönüşmüştür. Burada emzirme ve bebek ilişkisi aslında metaforik bir anlam içermektedir. Memenin sunumu ve emzirme işlemi aslında tüm bir toplumu besleyen bir anneyi simgelemektedir.

Artemis örneğine yeniden geri dönecek olursak, dokunulamamış ve bozulmamış anlamına gelen bu tanrıça; çok memeli, başı taçlı, gövdesi birçok figürlerle dolu, ayakta duran süslü bir heykel olarak betimleniyordu. Doğaya egemenliğini, uygarlığın her türlüşünde yöneticiliği simgeleyen bu tanrıça başının üstünde üç kat kule ile kırları olduğu kadar şehirleri de koruduğunu ifade ediyordu.³³ (Resim 2.22)

³² C. ESTİN - H. LAPORTE, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Musa Eran, 59.

³³ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 56.



Resim 2.22 Artemis

Ancak onun doğurganlığı tüm dünyevi isteklerden soyutlanmıştı. Giydirilmiş bir tanrıçaydı.

Bu anlayışın devamını aşk tanrıçası Aphrodite tasvirlerinde de şaşırtıcı bir şekilde iffetli bir kadın betimlenmesi olarak göreceğiz. Klasik çağda Aphrodite giyimli bir tanrıça iken, üst sınıf erkeklerinin karıları ve kızları evde otururlardı.(Resim 2.23)



Resim 2.23 Aphrodite, M.S. 1. yüzyıl

Ancak Helenistik çağda kadınların temsil ediliş şeklinde bir yenilikle karşılaşırız; çıplak Aphrodite.³⁴

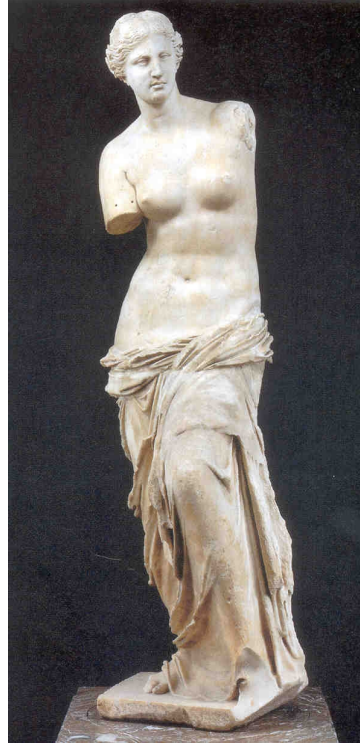
Helenistik çağda heteroseksüel romantizm ideali sosyal olarak ilerlemiştir. Çıplak Aphrodite'ler yeni ideal erotizm anlayışını yansıtarak kadın seksüalitesini pozitif bir erkek bakış açısından yansıtıyorlardı. Tanrıçanın heykelleri çıplak olarak betimlense de her zaman iffetli bir tavır içinde gösteriliyordu. Her ne kadar Yunan sanatı prensip olarak insan vücudunun görünen yerlerini yansıtırsa da, Aphrodite heykellerinde tanrıçanın belli edilmemiş cinsel bölgesi, bu prensibe aykırıydı.³⁵

³⁴ Didem DEMİRALP(1999),**Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 72.

³⁵ Ag.t., 138.



Resim 2.24 Knidos'lu Aphrodite



Resim 2.25 Milo Venüs'ü

Knidos'lu Aphrodite örneğine bakacak olursak; (orijinali M.Ö. 350 civarına tarihlenen Praksiteles'in ünlü heykelidir.) Sanatçı kadının vücuduna gerçek bir kadınsılık vermiştir. Tanrıça elinde bir su küpü ya da kavanoz tutmakta ve kendini gizlemeye çalışmaktadır. Helenistik dönem yansımalarında bu gizleme hareketi daha net bir biçimde ortaya çıkmıştır.³⁶(Resim 2.24)

Milo Venüs'ünde ise; kadının uzun boyu, geniş kalçaları, yüksek beli, birbirinden uzak göğüsleri, dar omuzları ve nispeten küçük başı geç Helenistik çağın ideal kadın güzelliği anlayışını yansıtmaktadır.³⁷(Resim 2.25)

³⁶ Didem DEMİRALP(1999),**Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 140.

³⁷ A.g.t., 148.

Tanrıça tasvirlerinde karşımıza çıkan kadın bedeninin ifade şekilleri, Yunan toplumundaki kadın bedeninde ve kadın heykelleri üzerinde de görülmektedir.

Daha önceki bölümlerde erkek bedeninin idealleştirilmiş çıplak görünümünü kouros heykellerinde örneklendirilmişti, Kore yani kadın heykellerinde ise çok daha farklı bir görünüm karşımıza çıkmaktadır.

Kouros heykellerinde erkek bedeni çıplak olarak yorumlanırken giyinik tasvir edilen kore heykelleri kadın bedeninin toplumdaki konumunu açıklamaktadır.

Atina'da bir mezarda bulunmuş olan M.Ö.(Resim 2.26) 730 yılına ait genç kız heykelciği (Resim 2.26) duruşu ve çıplaklığı ile doğulu Astarte figürünü anımsatmakta ve Arkaik dönem Kouros heykellerine yansıyan kadın bedeni algısına dair önemli ipuçları vermektedir.³⁸



Resim 2.26 Atina'dan genç kız heykelciği

³⁸ Didem DEMİRALP(1999),**Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 81.

Koreler başlangıçta heykeltıraşın giysi kıvrımlarını ifade etmesine, daha sonraları da hem bu kıvrımları hem de giysi altındaki vücut hatlarını göstermesine yol açacaktır.³⁹



Resim 2.27 Ephesos'taki Artemis tapınağından fildişi heykelcik

İlk örneklerde Kore heykelleri ya birer dişi ya da en fazla hanım efendi görünümündeydiler. Ancak daha sonraları vücuda yapıştığı noktalarda giysinin altındaki hatların ifadesiyle ilk kez her şeyiyle bir kadın figürü karşımıza çıkmaktadır.⁴⁰ (Resim 2.27)

Aslında giyinik tasvir edilen kadın heykelleri, kumaşın altındaki tenin varlığını bize sezdirirken çıplak erkek heykellerine nazaran daha fazla bir erotik bakış sunmaktadırlar. Klasik çağ kadın heykellerinde ise görülen değişim elbise biçimindedir. Kumaş çok gerçekçi yansıtılmış, kıvrımların çizgisel biçimi taş üzerinde oluşturulan derin oluklarla desteklenmiştir. Zamanla kıvrımlar vücudu vurgulamıştır. Klasik çağ, insan figürüne olan yaklaşım en doğal ve temsili biçimini almıştır.

³⁹ John BOARDMAN, **Yunan Heykeli Arkaik Dönem**, Çev. Yaşar Ersoy, 74.

⁴⁰ A.g.k., 99.

Heykelde gençlik ve yaşlılık aşırı gösterilmemiştir. Figürde duygular ideal güzellik ve dinginlik içinde yansıtılmıştır. Ruh durumu yüz ifadesinden ziyade vücut duruşuyla belirtilmiştir.⁴¹ (Resim 2.28)



Resim 2.28 Kadın heykeli,(sırasıyla) kadın torsosu, Parthenon'dan üç tanrıça klasik dönem

Helenistik çağ kadın heykellerinde ise erkek heykellerine göre daha homojen bir yapı görülür. Helenistik heykelde bir tanrı ile ölümlü erkeğin heykellerini ayırt edebilirken, tanrıça ve kadın heykellerinde durum bu kadar açık değildir. Helenistik sanatta kadın temsilindeki ikinci yenilik ise üst sınıf kadın heykelleriydi.⁴² Portre özelliği göstermeyen bu kadın heykellerinden ayakta duranlarında daha güçlü bir bireysellik hâkimdi. Olympia'lı tanrıçalar klasik tarzda basit elbiseler ile betimlenirken, ölümlü kadınlar süslü elbiseler içinde çağdaş Helenistik kadını temsil ediyordu.

Daha yaşlı ve tutucu bir görünüme sahip kadın heykellerinde kalın malzemedan yapılan vücudu tamamıyla gizleyen elbiseler göze çarpıyordu. Popüler olan ise kişinin statüsünü

⁴¹ Didem DEMİRALP(1999),**Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 71-72.

⁴² A.g.t., 81.

gösteren bu pelerinin vücudu sarması, göğüs ve kalça eğrisini ortaya koymasındı. ⁴³(Resim 2.29)



Resim 2.29 Kadın heykeli,(sırasıyla) M.Ö. geç 4. yüzyıl, Helenistik dönem M.S. 300, Roma M.S. 1. yüzyıl

Çıplak erkek bedeninin idealize edilmesi ile başlayan bu anlayış, kadın bedeninin giyinik tasvir edilmesini de beraberinde getirmişti. Çıplak erkek bedeni bir uygarlık göstergesi olarak toplumda iktidarını sağlarken, kadın heykellerindeki elbise detayındaki hassasiyet gittikçe kumaşın altındaki beden vurgulanmasına neden olmuştur. Ancak bu gelişim beden çıplak sunumundan çok daha fazla üstü örtülmüş bir cinsel bakış içermektedir. Bu da bu bedenleri erotik bir nesne haline getiriyordu. Kadın bedeni üzerindeki görünüm hem iffetli olmayı, hem de alttan alta karşısındakine sezdirilen cinselliğini içeriyordu.

Ancak bir savaşçı olan Athena'nın görünümü çok daha farklı bir anlayıştaydı. Çünkü Athena, Zeus ve Metis'in kızı olarak tipik bir Yunan tanrıçasıydı. Zeus'un kendine ilk eş olarak seçtiği Metis; akıl, us, düşünce gücü demektir. Ancak Zeus Metis'i gebe bıraktıktan sonra onu yutarak dölüyle beraber kendi gövdesine almasıyla derin bir anlam taşımaktaydı.

⁴³Didem DEMİRALP(1999),**Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 157.

Böylece akıl gücü aracılığıyla elde edilen dünya egemenliği baş tanrıdan ayrılmamakta, ürünleri de ancak onun kafasından çıkabilmekteydi.⁴⁴ Doğal olarak da Athena kadın olmasına karşın, Zeus'un bir parçası olduğu için erkek egemen anlayışın görünüşleriyle şekillenmişti. (Resim 2.30) Soğuk ifadeli yüzü⁴⁵ ile güçlü bir savaşçı kadın tipi çizmekteydi.



Resim 2.30 Athena Parthenos

Konunun başında da belirttiğimiz gibi kadınlar için tasarlanmış olan iki farklı ritüel vardı. İlk iffetli kadını betimleyen Thesmophoria bereket ayinine değindikten sonra⁴⁶ doğadaki hazzı simgeleyen Adonia diye adlandırılan ritüele geçmekte fayda vardır.

⁴⁴ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 65.

⁴⁵ Didem DEMİRALP(1999),**Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 109.

⁴⁶ Bkz.(36),ESTİN - LAPORTE, 59

Kışın yeraltına saklanan, baharda yeryüzüne dönen aşk cümbüşü içinde fişkırın bitkisel varlığı simgeleyen Adonis ise kadınların hane içinde bir yerlere çekilmesini gerektiren Kuralı dönüştüren ölüm ile bağlantılı bir ayindi.⁴⁷Thesmophoria ile Adonia arasındaki karşıtlık büyük perhiz ile onun arifesindeki karşıtlıktı. Adonia'da kadının cinsel arzusu kutlanıyor, kadınlar bu mittin yola çıkarak kadınlara haz vermeyi bilen bir gencin ölümüne ağıt yakıyorlardı. Ancak şehir Adonia'yı resmen kabullenmiyor, şehir tarafından programlanan, denetlenen ve finanse edilen diğer çoğu şenliklerin aksine resmi takvimde yer almayarak gayri resmi bir şenlik olarak adlandırılıyordu. Bu şenlik erkekleri rahatsız ediyor ve alışılmış sessizliklerinden ayrılan kadınlara hor bakmalarına neden oluyordu. Evlerin çatısında yapılan bu isyan, şehrin hâkim düzeninin dayattığı koşullardan geçici olarak dışarı çıktıkları bir mekândı. Thesmophoria şehrin surları içinde soğuk bedenlere meşrutiyet veriyorsa, Adonia bu surların ağırlığını birkaç gece için kaldırıyor.⁴⁸ Görüldüğü gibi erkek bedeni üzerine kurulan Dionysos ve Apollon arasındaki zıtlık toplumda kabul görürken, kadın bedeni üzerindeki bu zıtlığı simgeleyen Adonia ritüelli toplum tarafından dışlanıyordu. Mitolojide de bu anlayışın uzantılarını kötü, tehlikeli olarak adlandırılan kimi tanrıçalar üzerinde örneğini göreceğiz. Âdem ile Havva mitosunun Yunan kültürüne aktarılmış hali olan Pandora her kötülüğün kaynağı olan bir kadın olarak betimleniyordu.

Sirenler, Yunan mitosunun uydurduğu kadın gövdeli, kuşkanatlı, güzel sesli yaratıklardı. Bu yaratıklar güzel sesleriyle erkeleri büyüleyip, ölümlerine neden oluyorlardı.⁴⁹ (Resim 2.31)

⁴⁷ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 12.

⁴⁸ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 63-64.

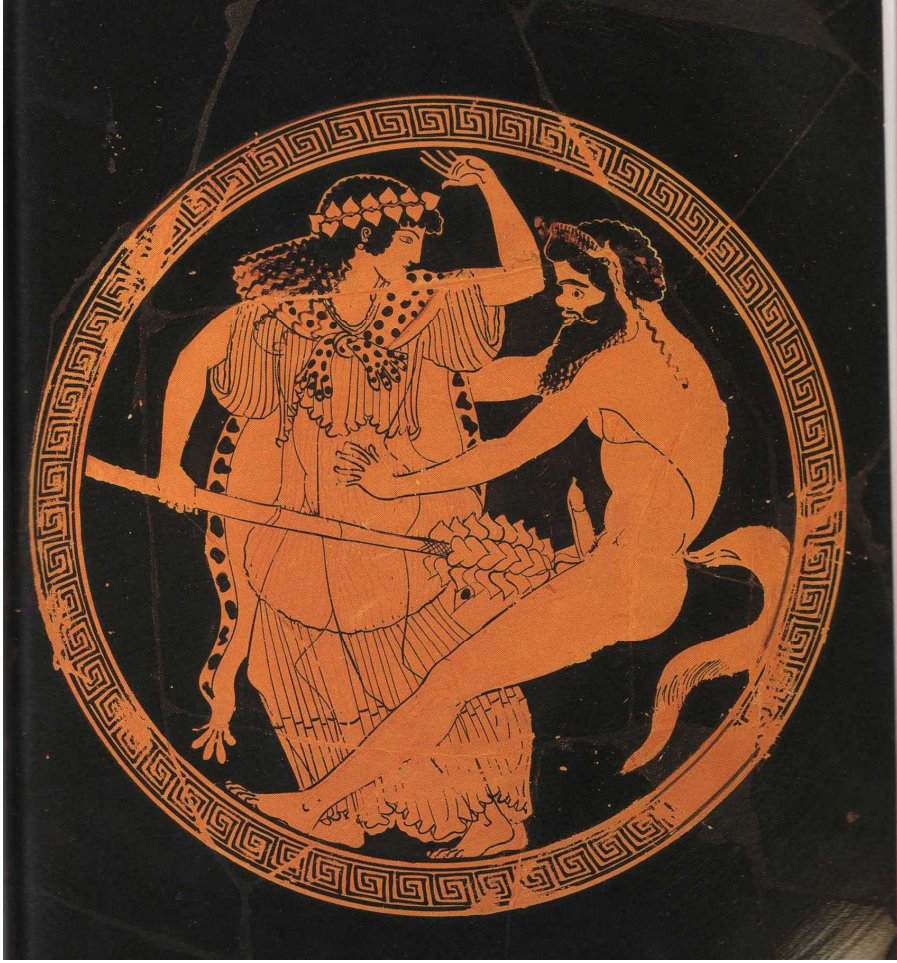
⁴⁹ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 268.



Resim 2.31 Sieren

Mainad'lar ise tanrı etkisiyle kendinden geçen, coşup taşan ve doğaya karışarak öbür insanlarca çıldırmış diye adlandırılan kişi, özellikle de kadın olarak nitelendiriliyordu. Çoğunlukla Dionyosos alayını meydana getiren Bakkahaların başka bir adıydı.⁵⁰

⁵⁰ A.g.k., 198.



Resim 2.32 Makron'dan kırmızı figürlü kap

Dionyosos şenliklerinde Satyrlerin utançsızca tasvir edilmesi gibi Mainad'ları da aynı eylemlerin içinde görürüz. Ancak Mainad'lar bu şenliklerdeki Satyrlerin coşkulu duygularını doyumak için kullandıkları, çoğunlukla saldırdıkları birer nesne konumundaydılar.(Resim 2.32)

2.2 Orta Çağ İnançında Tanrı Kavramı ve Beden –Ruh İkilemi

Pagan kültüründen tek tanrılı dine geçerken, kimi Antik Yunan düşünürleri Ortaçağ din yapısına temel olacak fikirlere zemin hazırlamışlardır.

“Platon’un evrenin doğuşu öğretisi” Ortaçağ’da en çok yer tutan yapılardan biri olmuştur. Platon, evrenin yaratılmasında “ruh” kavramını ayrı bir kategoride ele alır ve beden ruh ikilemini ortaya koyar ki bu anlayış Ortaçağ’da beden üzerinde belirginleşen en temel anlayış olacaktır.⁵¹Bu anlayışa göre tanrı ruhu bedenden önce yaratmıştır ve ruh hükmetmek, buyurmak için, beden de boyun eğmek için var olmuştur.⁵²Ancak Platon’la kurulan bu paralellik, Ortaçağ’da ruhun bireyi ulaştırdığı mutlak güç olan tanrı kavramı ile değişime uğrayacaktır. İlk çağ insanları için evren kendiliğinden var iken ve tanrılar bu evrenin yöneticileri iken, Ortaçağ dünyası evrenin bir yaratıcısı olduğuna ve tüm insanlığın yazgısının ona bağlı olduğuna inanmaktaydı.⁵³

Hıristiyanlıkta maddi bütün dünyevi değerlerin aldatıcı değer olduğu kabul edilmesine karşın Yunanlılar bu dünyanın değerlerine bağlıydı. Yunanlılar, Hıristiyanlar gibi öbür dünyanın gerçek kurtuluş yeri olduğuna inanmıyor ve taptığı tanrıları insanlaştırıyordu.⁵⁴Ancak Hıristiyanların tanrısının gözünde insan bedeni aynıydı, ne güzel, ne çirkin, ne üstün ve ne aşağıydı. İmgeler ve görsel formlar önemli değildi. Bu da Ortaçağ insanını cisimsiz bir tanrı kavramına götürüyordu. Kâinatın şekillendiricisi olan tanrının tasavvuru bile günah sayılıyordu. Bu anlayış Yunanlıların ideal çıplaklık övgüsüne meydan okuyordu.⁵⁵

⁵¹ Hüsen PORTAKAL, **Felsefeden Dine Ortaçağ Dönemeci**, 162.

⁵² A.g.k., 163.

⁵³ A.g.k., 183.

⁵⁴ www.koprudergisi.com

⁵⁵ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 116-117.

İşkenceye uğramış din şehitlerinin bedenlerine bakmak bile korkunç bir şey gibi gelse de, bu bedenlerin parlak bir iç güzellikle ışıldadığına inanılıyordu. Dışsal güzellik ile içsel güzellik arasında bir koşutluk kuruluyordu. Dünyevi güzelliğin geçiciliği ile ölüm karşısında yeni bir estetik değer ortaya çıkıyordu.⁵⁶ Ölüm Ortaçağ'da bir son olarak değil, insanın gelecekteki sonsuz ve mükemmel yaşamına doğru yaptığı bir yolculuk olarak düşünülüyordu. Ruh, ölüm ile dünyasal bedeninden ve onun günahlarından kurtuluyordu. İnsanın ölü bedeni, son yargılamanın yapılacağı mahşer günü, İsa tarafından diriltilecek ve ruhu ile birleşerek, sonsuza dek yaşayacağı "göksel krallığa" gideceği inancı ortaya çıkmıştı.⁵⁷ Ortaçağ insanın bedeninden çıkıp ışığa adım atabilmesi için kendi bedensel arzularını dönüştürmesi gerekiyordu.⁵⁸ Zaten Ortaçağ insanının en karakteristik özelliği günaha yatkın oluşuydu. Dua, günah korkusu, günah çıkarma, tövbe, kefaretin yanında ölüm, af, cehennem azabı ve cennet gibi kavramlar Ortaçağ kişilik bilincinin vazgeçilmez parçalarıydılar.⁵⁹ Hıristiyanlıkta birlikte bedensel ıstırabın yerini yeni bir manevi değer almıştı. Acıyla başa çıkmak, hazzı yaşamaktan daha önemliydi. Erdem, Hıristiyanlıkta zulüm ile eş tutulmuştu.⁶⁰ Yine Platon'un öğretisine dönecek olursak, bedenden üstün olan ruh, bedeni kendi egemenliğine alacak ve tüm tutkularından kaçmasına neden olacaktır.⁶¹ Zaten Hıristiyan kişinin hayattaki her tür fiziksel uyarımı aşma yoluyla biçimleniyordu ve böylece tanrıya daha çok yaklaşmayı umuyordu.⁶²

Dünyevi tutkularından tamamıyla soyutlanmış Ortaçağ bedeni, din çerçevesinde baskıya alınıyor ve hayattaki tüm erdemlerini öteki dünyada huzurlu olabilmek için kullanıyordu. Tanrının gözünde tüm bedenlerin eşit olduğu söylemiyle aslında beden dış görünüşünden uzaklaşıyordu.

Bu da bizim bireyselliğin önemini kaybettiği karanlık bir çağla karşılaşmamıza neden oluyordu.

⁵⁶ Umberto ECO, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, 24-25.

⁵⁷ Engin AKYÜREK, **Bizans'ta Sanat ve Ritüel**, 95.

⁵⁸ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 116.

⁵⁹ Elvan GÜNAY(1997), **Orta Çağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Otoportreler**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 15.

⁶⁰ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 109-116.

⁶¹ Hüsen PORTAKAL, **Felsefeden Dine Ortaçağ Dönemeci**, 163.

⁶² Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 109.

2.2.1. İsa Motifi

Pagan kültüründe gördüğümüz gibi bedeninin nasıl olması gerektiğini topluma öğreten mitler, tanrılar ve tanrıçalara karşın Ortaçağda ise bu anlayışı ifade edebilecek kimi motifler(bedenler) belirginleşmişti. Felsefi düşüncenin ve hümanist kültürün, doğanın gözlemlenmesinin neredeyse tamamen silindiği Ortaçağda⁶³ göklere uzanan dev kiliselere yeni bir Hıristiyan bedeni gerekiyordu.



Resim 2.33 Notre-Dame'ın 1250 yılında inşa edilen batı kapısı

Notre-Dame katedralinin batı kapısında gerçek insan boyutundan biraz daha büyük insan heykelleriyle karşılarız. Bu boyuttaki insan heykelleri birer inanç meselesi olarak insan değerleri ile dünyaya içkin değerler arasında bir ilişki kurmuşlardır.

⁶³Hüsen PORTAKAL, *Felsefeden Dine Ortaçağ Dönemeci*, 58.

Bu oyma figürlerle doğrudan onlara bakan kişiyi kilisenin bir parçası olarak görmelerini sağlıyor ve Hristiyanlar kendi bedensel ıstırapları ile İsa'nın ıstırapı arasında bir bağ kurarak ten ve taş arasındaki birliği güçlendiriyorlardı.⁶⁴ (Resim 2.33) Ortaçağın ortalarında İsa'nın yabancı bedeni sıradan insanın acılarını anlayabileceği ve onunla özdeşleşebileceği bir bedene dönüşmüştü.⁶⁵ İsa, pagan kültüründeki mitlerin yerini tek tanrılı dinlerde mucizeler almıştı. İnsan bir yanıyla günahkâr bir varlığa indirildiği Ortaçağda tam olarak konumu belirginleşen İsa; baba tanrı ile insanlar arasındaki aracı konumdaydı. Günahkâr Ortaçağ insanı için İsa beklenen Mesih ve kurtarıcıydı.⁶⁶ Cüzamlıları iyileştiren, körlerin gözlerini açan, fırtınaları dururdan, ölüleri dirilten bu bedendi.⁶⁷ Pagan tanrılarında çok farklıydı. Arzu ve bedensel istekleri olan pagan tanrılarının hazzı, korkuyu, kıskançlık ve öfkeyi bilmelerine karşın İsa'nın hiçbir cinsel arzusu yoktu. Hatta Ortaçağda şehvet duygusu uyandırdığı için iyi gözle bakılmayan çıplaklık kavramı dahi, dinsel bir çerçevede İsa'nın bedeninde kabul görebiliyordu. Çünkü hiçbir bedensel arzusu olmayan İsa çizdiği cinsiyetsiz kimliği ile erdemli olma yolunda şehit olan cisimsiz bir bedeni işaret ediyordu. Takipçilerine duyduğu sevgiden ötürü çarmıhta acı çekmesiyle⁶⁸ ,insanlara dünyevi nimetleri değil, tanrıya ulaşma yolunda çekilen acıyı öğütlüyordu. Böylece Ortaçağ insanı için tanrı'ya giden uzun yolda takip etmesi gereken bir motif sunulmuştu.

⁶⁴ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 143.

⁶⁵ A.g.k., 14.

⁶⁶ <http://wikipedia.com>

⁶⁷ Hüsen PORTAKAL, **Felsefeden Dine Ortaçağ Dönemeci**, 73.

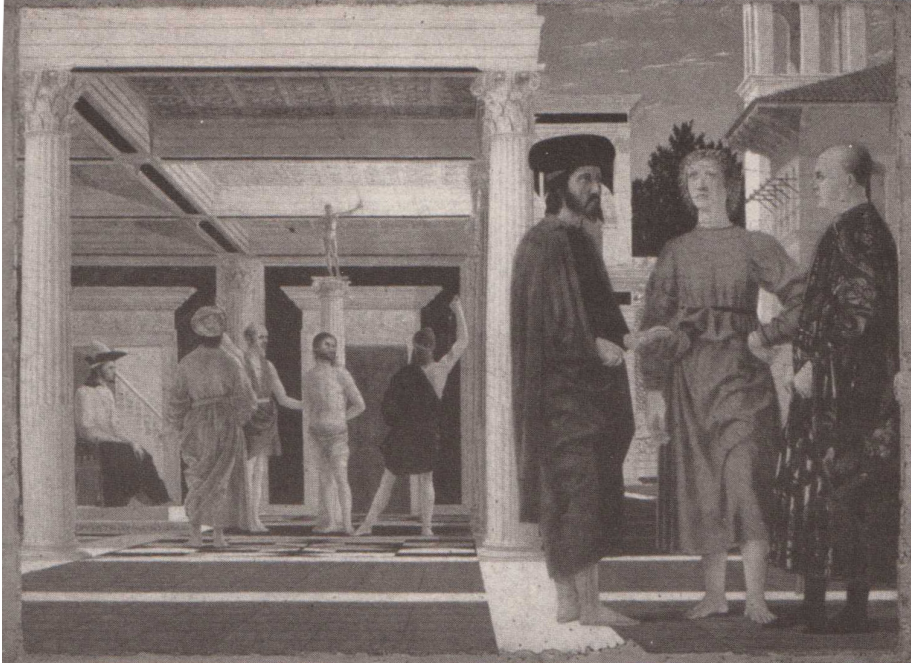
⁶⁸ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 112.



Resim 2.34 Giotto Di Bondone; Ölü İsa'ya ağıt, 1305 dolayları



Resim 2.35 Antelami Benedetto, 1178

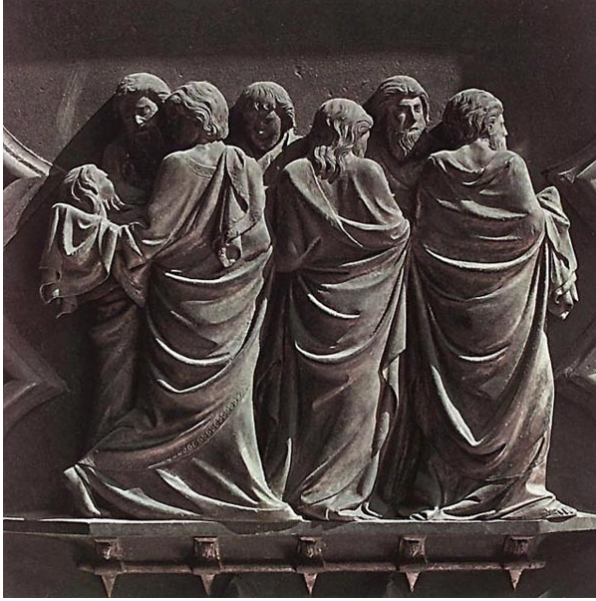


Resim 2.36 Piero Della Francesca; Kırbaçlama, 1444

Piero Della Francesca'nın "kırbaçlama" adlı resminde iki karmaşık bölümle karşılaşırız. Resmin bir tarafında İsa bir sütuna bağlı şekilde kırbaçlanmaktadır. Resmin öteki yarısında ise bir kent meydanında iki yaşlı insan ile bir delikanlı görülmektedir. Bu iki yaşlı adam oğullarını veba ve vereme kurban vermişlerdi. Bu olay iki babayı bir araya getirmiştir. Delikanlı ise "sevgili oğul'u" kişileştirmiştir. Böylece bir binanın içinde tanrı'nın oğlunun çektiği acı ile birer oğlunu kaybetmiş babaların çektiği acı arasında bir bağ kurulmuştur.⁶⁹(Resim 2.36)

Görüldüğü gibi İsa'nın çıplak bedeni aslında tüm dünyevi ıstıraplarla giydirilmiş çıplak bir bedendir. Giyinik tasvir edilen figürlerde ise Yunan sanatında gördüğümüz kumaşın altından vücut hatlarını sezdiren giyinik figürlerin aksine kalın kumaş drapeleryle bedenlerini gizlerler.

⁶⁹ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 187.



Resim 2.37 Andrea Pisano, 1330

2.2.2 Meryem ve Havva Motifleri Ve Bu Motiflerin Ortaçağ Kadınına Yansımaları

Ortaçağın kadın üzerindeki anlayışına bakacak olursak; kadınlardan hem iyi, hem kötü, hem kutsal, hem dünyevi, hem bakire, hem de fahişe olmalarının beklendiğini göreceğiz. Gene de onlara ilişkin olarak en tutarlı olan şey; kadının erkeği ötekisi olarak kurgulamasıydı.⁷⁰

Ataerkil toplumsal cinsiyet simgelerinin geliştirilmesi ve kurumlaşmasıyla kadına ait olan yaratma gücü, erkeğin kadına ad vermesi ile değişmiş ve kadını erkeğe bağlı hale getirmişti.

Ortaçağın cinsiyet söylemi üzerinde fazlasıyla söz sahibi olan “Âdem ve Havva” mitosu ile tanrının yaratması ve erkek bedenini tercih edip, Âdem’den tüm yaratıklara ad koymasını istemesiyle kadının erkeğin bir parçası olduğu fikrini simgeleştirmişti.

⁷⁰ Fatmagül BERKTAY, *Tarihin Cinsiyeti*, 131.

Ana ile çocuğu arasındaki ilişki tersine çevrilerek erkek kendi bedeninden kadını yaratarak, onu kendine bağlı kılmıştı.⁷¹ Kadının erkeklere teslimiyeti, kökeni ve ilahi temeli demek ki Âdem ile Havva'nın yaratılmasında ve ilk günahı yatıyordu.⁷²



Resim 2.38 Âdem ile Havva ilk günahı işledikten sonra, 1015 dolayları, Hildesheim Katedrali'nin bronz kapılarından

Havva'nın büyük kötülüğüne karşın kadının kutsanmışlık durumuna ulaşması için başka bir kadının büyük bir iyiliğin nedeni olması gerektiği fikrini de beraberinde getiriyordu. Bu da İsa'nın annesi ve dolaylı olarak tüm Hıristiyanların da annesi olan erdemli Meryem'di. Ulaşılmaz Meryem ve Havva ikilemi artık belirmişti Ortaçağ kadın bedeni üzerinde. Havva imgesi yasaklanmamış ancak bakire Meryem imgesi ile dengelenmişti.⁷³

⁷¹ Fatmagül BERKTAY, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, 45.

⁷² G. DUBY – M. PERROT, *Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği*, Çev. Ahmet Fethi, 29.

⁷³ A.g.k., 36.



Resim 2.39 Simone Martini ve Lippo Memmi; "Meryem'e müjde",1333.Baş melek Cebrail'in Meryem'i selamlamak için gökten indiği anı betimliyor. Melek sol elinde barışın simgesi olan zeytin dalını taşıyor. Her ikisinin arasında bakireliğin simgesi olan beyaz zambak vazoda duruyor. Üstte sivri kemerin içinde ise kutsal ruhun simgesi olan güvercini, dört kanatlı meleklerle çevrili olarak görüyoruz.⁷⁴



Resim 2.40 Yuvarlak taht üzerinde Meryem ve çocuk İsa, 1280 dolayları⁷⁵

⁷⁴ E.H. GOMBRİGH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, 213.

⁷⁵ A.g.k., 139.

Aslında Meryem kültünü ifade ederken, ana tanrıçadan ayırmak gerekiyordu. Çünkü Meryem kadınlık, doğurganlık gibi cinsel yönleri ön planda tutulan ana tanrıçanın tersine, cinsiyeti neredeyse soyutlanmış bir kadın motifiydi.⁷⁶ Meryem'in annelik imgesi ile merhameti vurgulanıyor ve rahimde taşımaktan çok bakıp büyütme, emzirmekle ilgisi ön plana çıkarılıyordu.⁷⁷ Ve böylece Ortaçağ kadına kirletilmemiş bir vücut ile manevi hayatı gönül rahatlığıyla kucaklamasına imkân sağlıyordu.

Bütün bir toplumun belli bir cinsellik kavramı yarattığı teorik ve pratik bir sınav alanı haline gelen kadın bedeni⁷⁸, ya bekâretini muhafaza edip tanrıya adanarak azizlik mertebesine ulaşacaktı⁷⁹ ya da kilise öğretisinin hâkim olduğu evlilik ve üremeye ilişkin etkinliklerle bu eylemi meşru kılacaklardı.⁸⁰ Bunların dışında başka bir alan bırakılmamıştı kadınlara. Yoksa kadın bedeni şeytanla bir tutulacak, cadılıkla suçlanacaktı.



Resim 2.41 Ambrose Autperto, Erdemler ile Kötülükler Savaşı, geç on birinci yüzyıl. Paris, Bibliothe'que Nationale, Şehvet ve İffet

Şehvet ve İffet tasvirinde kadın bedeni üzerindeki simgeler net bir şekilde görülmektedir. Zengin giyimli, oldukça çekici bir kadın olan Şehvet'e şeytan bir taç

⁷⁶ Engin AkYÜREK, **Bizans'ta Sanat ve Ritüel**, 133.

⁷⁷ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 151.

⁷⁸ G. DUBY – M. PERROT, **Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği**, Çev. Ahmet Fethi, 84.

⁷⁹ Fatmagül BERKTAY, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, 23.

⁸⁰ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 223.

giydirilmektedir. Onun altında ise iki başlı bir ucube ayağını mengene ile yakalamaktadır. Kadının elleri kemerinin üzerinde adeta çözmek üzere gibidir. Eteğini utanmazca kaldıran bir erkeği de gözleriyle yemektedir. İffet ise Şehvet'ten uzaklaşmakta ve son derece perişan gözüken bir haldeki şeytanın üzerine basmaktadır.⁸¹(Resim 2.41)

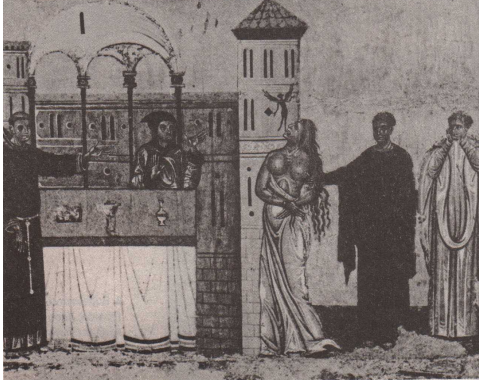


Resim 2.42 Cehennemin Boğazi, Santa Maria Maggiore Kilisesi'nin zafer takında fresk XIV. yüzyıl

Meryem motifine yüklenen tüm kudretlere rağmen yine de evliliği reddedip, tövbekârlık yoluna giren kadınların bile cennette girmesi kesin değildir. Cehennem boğazi adlı freskte rahibeler yeminlerini tutmamış ve cezalandırılırken gösterilmekteydiler.⁸²(Resim 2.42)

⁸¹ G. DUBY – M. PEROT, **Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği**, Çev. Ahmet Fethi, 349.

⁸² A.g.k. , 334.



Resim 2.43 Cin çarpmış bir kadın, St. Francis; hayatından hikâyelerden ayrıntı. XIII. yüzyıl ikinci yarısı. Zincirlerle betimlenmiş bu kadın, göğüslerini açıkta bırakan dağınık giyimi, uzun saçları ile erkekler için bir tehdit nesnesi halindedir. Şeytan vücudundan gitse de o hep baştan çıkarıcı Havva'nın kızı olacaktır.⁸³

Zaten ilk günahın sorumlusu olan Havva her zaman kadınların prototipi olarak görülecekti. Havva'nın yılanla yaptığı ortaklık ya da Âdem'in Havva'dan önceki karısı isyankâr Lilith'in eşitlik üzerine istekleri ve cennetten kovularak mağaralarda şeytanla kurduğu cinsel ilişki sonucu dünya'ya kötülükleri salması aslında kadınların meşru olarak sahip olmadıkları iktidarı ve gücü elde edebilmek için şeytanla işbirliği yapan yaratıklar olarak betimlenmelerine neden olacaktı.⁸⁴



Resim 2.44 Buffalmacco; Tebaide, Hacı kılığında girmiş şeytan,1343 civarı. Pisa, anıtsal mezarlık. Şeytanın kadın kılığında girip gözyaşlarıyla keşişi kandırması.⁸⁵

⁸³ G. DUBY – M. PERROT, *Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği*, Çev. Ahmet Fethi, 330.

⁸⁴ Fatmagül BERKTAY, *Tarihin Cinsiyeti*, 218.

⁸⁵ G. DUBY – M. PERROT, *Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği*, Çev. Ahmet Fethi, 329.

Bu günahı örtmenin tek bir yolu vardı. Tanrının Âdem ile Havva'yı cezalandırması. Ancak Âdem cezası ile ekmeğini ter döküp çalışarak elde edecekken, Havva acılar içinde çocuk doğurarak cezalandırılacaktır. Verilen ceza erkeğin emeğinin kahırlı bir yük haline getirilmesine karşılık, kadının çocuk doğuran bedeninin acı ve ıstıraba mahkûm edilmesi idi.(Resim 2.45)



Resim 2.45 Adem ile Havva'nın hikâyesi, y. 840. Londra, Yaradılıştan düşüşe kadar olan hikâyede Havva'nın olumsuz rolünün güçlü bir şekilde vurgulanması⁸⁶

Böylece bereket tanrıçasının simgesi olan özgür ve utançsız cinsellik ölümlü kadına yasaklanmıştı.

⁸⁶ G. DUBY – M. PERROT, *Kadınların Tarihi Ortaçağ'ın Sessizliği*, Çev. Ahmet Fethi, 316.

Ya cinselliği yalnızca annelikle ifade bularak çocuklarını acı içinde dünya'ya getirecek ve kocasının egemenliğine itaat edecek⁸⁷ ya da Meryem motifi gibi dünyevi tüm nimetlerden elini eteğini çekip bir azize olacaktı. Ortaçağ kadını için başka bir tercih alanı yoktu.

2.3 Rönesans ve Aydınlanma Çağında Beden Algısı ve Bireysellik

Rönesans düşünesi insanı, doğayı ve kendini yeniden farklı bir gözle incelemek istediğinde, skolâstik düşünce ve kilise ile daha iyi savaşılabilmek için kendine önce iyi bir kaynak yani kültür oluşturmak zorundaydı.⁸⁸ Cennet anahtarının fiyatı yükselmiş, halk cehenneme ya da köleliğe razı olmak gibi iki seçenikle karşı karşıya kalmıştı. Böylece Martin Luther Katolik kilisesini eleştirmiş, kilisenin dünya işlerine karışmaması sadece tanrı ile insan arasında aracı olması gerektiğini söylemişti. Böylece laik dünya temelleri Rönesans'ta atılmıştı. Ancak Protestanlıkta atılan bu adım kapitalizmin temellerini de hazırlamıştı. Protestanlık ekonomik bir dinciliği ve burjuvanın ticaret sorunlarını kapsamaktaydı.⁸⁹Sermaye, bireysel ekonomik girişimcilik ve rekabet önem kazanmış, yeni paralı özel bir sınıf gelişmişti. Bireycilik toplumun tüm sınıflarında söz konusuydu. Ancak bu bireycilik beraberinde buyurganlığı da getirmişti. Varlıklı soylular ve kent soylularının çoğunun varlıklı olması onlara özgürlük ve bireysellik kazandırmıştı.⁹⁰ Zaten Luther de Katolik kilisesini eleştirmesine karşın, sosyal eşitsizliğin tanrı düzeni olduğunu savunmuştu.⁹¹

Ortaçağın tanrıya boyun eğiş düşüncesi yerine Rönesans her insanın tanrının bir sureti olduğu ve onun yaratıcılığını yeryüzünde sürdürebilmek için kendi ruhunu kurtarabileceği düşüncesini oluşturmuştu.⁹²

⁸⁷ Fatmagül BERKTAY, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, 52.

⁸⁸ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,17.

⁸⁹ A.g.t.,17.

⁹⁰ Elvan GÜNAY(1997), **Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Oto Portreler**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 17.

⁹¹ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 17

⁹² Elvan GÜNAY(1997), **Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Oto Portreler**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 14.

Bireycilik çerçevesinde gelişen Rönesans ve ardından gelen Aydınlanma çağı düşüncesi aristokrasi için oluşturulmuş ayrıcalıklı bir tutum ve sanat anlayışına doğru evrilecekti.

Burjuvazinin 18.yüzyılın sonunda soyluların değerli kanının karşısında kendi ve değerli cinselliğini çıkarması gibi 19.yüzyılın sonuna kadar burjuvazi bu kez başkalarının cinselliği karşısında kendisinin özgürlüğünü tanımlamaya, kendi cinselliğini farklı olarak ele almaya, bedeni biricik kılan bir çizgi çizmeye çalışacaktı.⁹³

Bedenin görünümleri üzerinden gelişecek bu anlayış, kendini en fazla beyaz olarak tanımlanan bedenin renginde bulacaktı. Beyaz bir ten, köylülerin güneş yanığı derisinden farklı olarak işsiz güçsüz kent sakinlerinin ayrıcalığıydı. Buna paralel olarak Rönesans tablolarında da kadınlara atfedilen beyaz ten; zarif, dişil, güzeldi. Temizlik ve iffetlilikle bütünleştirilen bir renkti.⁹⁴ Rönesans düşüncesi ile yeniden gündeme gelmiş olan bedeni gözler önüne seren bu anlayış Antik Yunan'dan aldığı başına buyruk güçle cinsel kimliklerde patlama yaratacak ancak Ortaçağın temiz ve iffetli anlayışını da yadsımayacaktı. Örneğin beyaz resmedilen sakin kadın bedeni, stratejik noktalarda pembe tonlarıyla canlandırılarak, dişiliği yani cinselliğini de beraberinde getirecekti.

Bu ikilem Rönesans düşüncesinin cinselliği meşrulaştırma biçimi idi. Çünkü matbaanın keşfi ile erotik edebiyat azınlığın elinden çıkacak ve ortaya yayılan cinsel söylem seçkinlerin gerçek yüzünü ortaya çıkararak rahatsız olmalarına neden olacaktı.⁹⁵

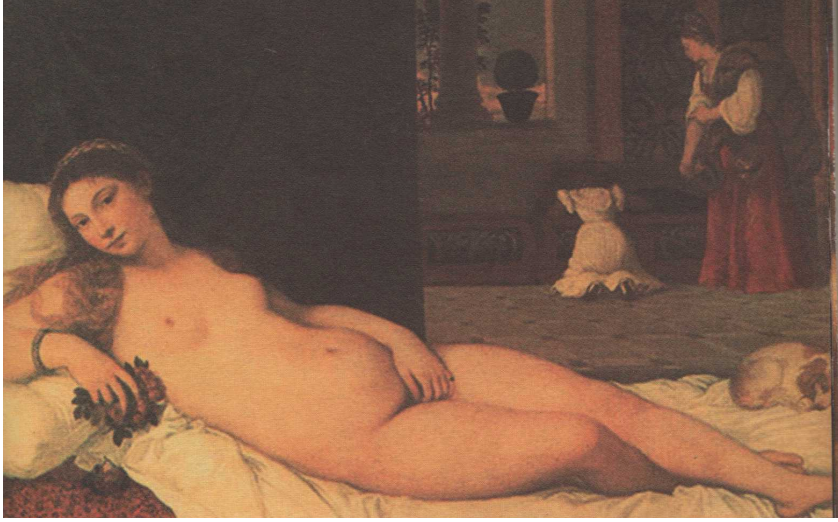
Bu yüzden Rönesans sanatçısı bu ikilemi burjuvalar için kullanmak zorundaydı. Mitolojiden alınan hikâyelerle ifade bulan ölümlü bedenler tanrılaşacak, hem de Ortaçağ ahlakının bedene buyurdıklarıyla bir denge ve sentez yaratacaktı. Dinsel konuların bu

⁹³ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 96.

⁹⁴ G. DUBY – M.PERROT, **Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları**, Çev. Ahmet Fethi, 67.

⁹⁵ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,117.

dünyanın atmosferi içinde geçmesiyle cinselliğe, çıplaklığa yapıştırılan utanç kaybolacaktı.⁹⁶



Resim 2.46 Tiziano Vecellio(Titian); Urbino Venüs'ü

Örneğin Tiziano'nun Urbino Venüs'ü; çıplak kadın figürüne Venüs adı konularak meşrulaştırılmış, temiz aşk ve dünyevi mutluluğun simgesi haline gelmişti. Ayak ucundaki köpek ile eşler arası sadakati göstermekte idi.⁹⁷(Resim 2.46)

⁹⁶ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 28.

⁹⁷ A.g.t. ,47.



Resim 2.47 Leonardo Da Vinci; Milano Dükü'nün metresi

Leonardo Milano dükünün metresinin portresini yapmıştı ve kadının kucacağına bir ermin vermişti. Bu resimde önem taşıyan nokta ise kucaktaki erminin beyaz kürkü ile masumiyet ve temiz ahlakın simgesi olmasıydı.⁹⁸(Resim 2.47)

Önceden gördüğümüz Yunan tanrı ve tanrıça simgeleri, özellikle Helenistik dönem tanrı ve ölümlü erkek imgelerinin homojenliği ve Helenistik dönem soylu kadın betimlemelerinin tanrıça imgeleriyle birleştirilmesi anlayışı tekrar Rönesans burjuvazisi tarafından hayata geçirilmiş yani ölümlü insan tanrısallaştırılmış, idealleştirilmişti. Ortaçağın insan görünümünden uzak ifade edilen cisimsiz tanrı sureti yerini yeniden Antik Yunan sanatındaki insan görünümlü tanrılara bırakmıştı.

Bu anlayış da Descartes'ın dediği gibi her insanın kendi içinde küçük bir tanrı olduğu fikrini oluşturmuştu.⁹⁹ Ancak insanın kendi bedenini yüceleştirmesi fikri, insanın hükmetmesine olanak tanıyacaktı.

⁹⁸ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 36.

⁹⁹ Richard SENNETT, **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, 232.

Beden üzerine yapılan tüm bu keşifler aslında sermayeyi elinde tutan dolayısıyla hükmeden bir sınıfın kolay hareket edebilmesini sağlayacaktı. Rönesans bireyselliği bir birinden kopuk hareket eden, net sınıfsal ayrılıklara yol açan bir toplum görüntüsünün oluşmasına olanak tanıyacaktı. Dolaylı olarak da kendini özel bir konuma koyan bu ayrıcalıklı sınıf cinselliği de farklı bir şekilde meşrulaştıracaktı.

2.3.1 Rönesans ve Aydınlanma Çağında Kadın Bedeni

Rönesans'ta insan vücudunun değer kazanması ve sanatçıların gerçeği yansıtmak istemeleri sonucu kadının yorumlanması da değişmiştir. Ortaçağın günaha sokan kadınına yeni bir kimlik kazandırılmış, doğal güzelliğiyle yorumlanmıştır. Bu da beraberinde kadının çıplaklığını ve seksüelliğini getirmiştir.¹⁰⁰ Kadının fiziksel görünüşü ve cinsel doğası onu hem çekici hem tehlikeli kılmaktaydı. Bu yüzden de kadınların normlara ve modalara sadık kalarak kendi arzularına karşı tetikte oldukları bir estetik sistem kodlanmıştı.¹⁰¹

Rönesans döneminin ilk yıllarında insan anatomisini bilimsel bir bakış açısıyla inceleyen bu yeni estetik anlayışına ait örnekler dinsel yapılarda yer alabiliyordu. Bu yüzden sanattaki kadın yansımalarına bakarken, ilk olarak Ortaçağ düşüncesinden tamamen kopmamış olan Meryem motifi ile başlamamız yerinde olacaktır. Ancak Ortaçağın kutsal ve erişilmez Meryem imajı da değişmiş ve yerini annelik rolü ön planda olan fedakâr, şefkatli, kendi içimizden biri olarak betimlenen bir kadına bırakmıştır. Meryem artık soyut olmaktan çok somutlaşmıştır.¹⁰²

¹⁰⁰ Özlen KIZIL(1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,31.

¹⁰¹ G. DUBY – M.PERROT, **Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları**, Çev. Ahmet Fethi, 16.

¹⁰² Özlen KIZIL(1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 9.

Tiziano, Bellini, Giorgione ve Boticelli'nin dini konulu betimlemelerinde Meryem motifine sıkça rastlanırdı. Ancak dini kişiliğin arka plana atıldığı bu resimlerde, anne şefkati vurgulanarak Meryem narin bir kadın olarak ele alınırdı.¹⁰³



Resim 2.48 Giovanni Bellini; Meryem ve azizler

Dini konulu betimlemelerde kutsal kişiliği, fedakâr ve koruyucu anneliğiyle birleşen kadın, mitolojik konulu betimlemelerde karşımıza dişi olarak çıkar. Kutsal kadın motifinden dişiye geçişi simgeleyen kadın tipi Venüs'ün bedeninde yeniden şekillenecektir. Venüs; kadınlar için iffetli kadından şehvetli kadına doğru giden yolda bir ara beden olacaktır. Boticelli "İlkbahar" adlı tablosundaki Venüs'ü dinsel konulu tablolarındaki Madonnalar gibi betimlemişti. Bu yüzden de kimi sanat tarihçileri Primavera Venüs'ünü Hıristiyanlaşmış Venüs diye nitelemişlerdir.¹⁰⁴ (Resim 2.49)

¹⁰³ Özlen KIZIL(1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 18.

¹⁰⁴ Önder ŞENYAPILI, **Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik Seksin Yeniden Doğuşu**, 38.



Resim 2.49 Sandro Botticelli; İlkbahar

Sanatta Meryem'den Venüs'e geçiş görüldüğü gibi keskin bir şekilde değil, iki bedene ait öğeleri tek bedende kullanan bir anlayışla ilerleyecektir. Tarih boyunca kadına yüklenen anne kimliği Ortaçağın Meryem motifinde de görülmekteydi ve Rönesans'ta da bu motifin bir karşılığı olmak zorundaydı. Bu yüzden Cupid(eros) ve Aphrodite'i birlikte işlemek, Rönesans'ta kadının annelik kimliğine vurgu yapılmasını da sağlıyordu. Ancak Meryem ve çocuk İsa'yı konu edinen tasvirlerde, emzirmek için göğsünü açıkta bırakan Meryem'e karşın Venüs annelik kimliğinin yanında cinselliğini de vurguluyordu.¹⁰⁵(Resim 2.50)

¹⁰⁵ Önder ŞENYAPILI, *Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik Seksin Yeniden Doğuşu*, 63.



Resim 2.50 Luca Giordano; Venüs, Cupid ve Mars

Zaten Rönesans dönemi İtalya toplumunda kadın güzelliği, seksüelliği ve kadın vücudunun çekiciliği gözler önüne serilmişti. Yunan mitolojisinin konu aldığı betimlemelerdeki çıplak kadın figürünü kullanan Rönesans sanatçıları çıplaklığı ve seksüelliği toplumun her kesimine taşımışlardı.¹⁰⁶

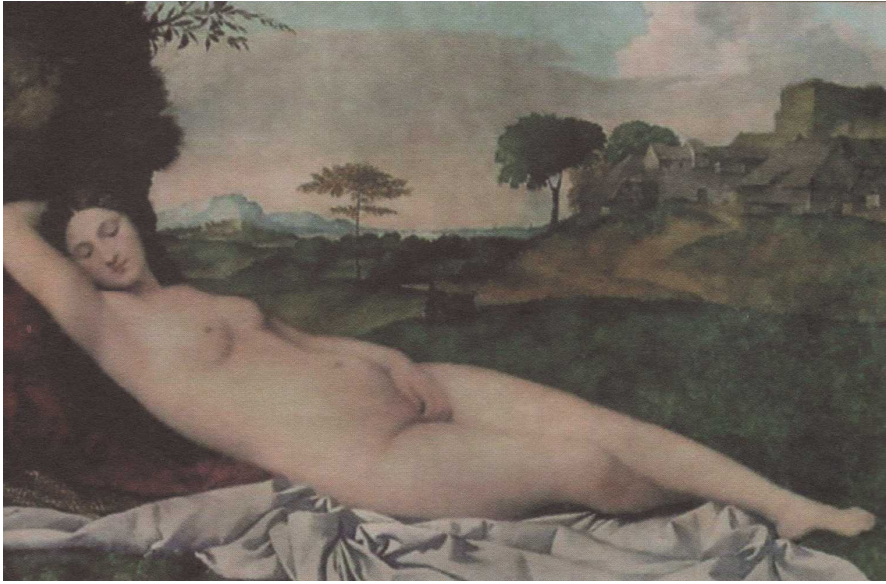
Ancak bu seksüelliğin yanında masumiyet de vardı. Zaten Rönesans sanatçısının kadının cinselliğini betimlerken öncelikle bir Yunan tanrıçası seçmesinin nedeni tesadüf değildi. Cinsellik, çıplaklık ve şehvet mitolojinin kılıfında toplumdan ve kiliseden herhangi bir tepki alınmaksızın var olmasına olanak tanıyordu.

Rönesans sanatında kadın değişime uğramış Meryem motifi ile ifade edilmiş ve ardından bu değişim gittikçe ağır basan Venüs motifi ile devam etmişti.

¹⁰⁶ Özlen KIZIL(1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,12.

Ancak bu yavaş ilerleyen değişim yerini en sonunda sadece çıplak olan dünyevi kadına bırakacaktı.

Giorgione'nin "Uykulayan Venüs"ü dinsel atmosfer taşımayan ilk resimdir. Yamacın eteğine uzanmış güzel bir kadın vücudunu sergilemektedir. Tamamen dünyevi güzellik içindedir. Ancak kadının adı dikkate değerdir ki hala Venüs'tür.¹⁰⁷(Resim 2.51)



Resim 2.51 Giorgione; Uykulayan Venüs

Venüs adıyla meşrulaşan bu kadın imgesi aslında bize sunulan görüntüsüyle hakiki güzellik ve kadınlık imgelerinin nasıl olması gerektiğini ifade ediyordu. Bu anlayışa göre kadının vücudunun çocuksu, yuvarlak, pürüzsüz, gamzeli, gülücüklerle dolu olması gerektiğini öğütüyordu. Fakat bu beden aynı zamanda ölümü de çağırıyordu. İfadesizdi, muallâktı, gülüşü yumuşak fakat muammalıydı. Varlığı salt biçimseldi. Benlikten yoksundu.

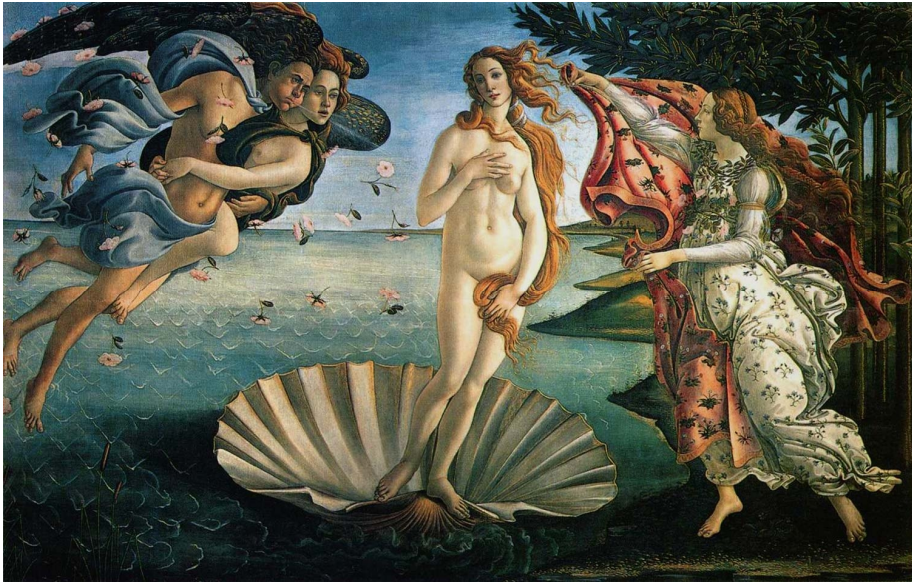
Sonuçta Rönesans kadını kendi vücudu içinde yaşamazdı, adeta güzel vücudun temsiliydi. Hakiki kadınlık ve saf güzellik dışında her kimliği yok edilmişti.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Özlen KIZIL(1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 41.

¹⁰⁸ G. DUBY – M.PERROT, **Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları**, Çev. Ahmet Fethi, 100.

Venüs simgesi ile dişiliğin belli belirsiz erotikleşmesine izin verildiği ve kadının doğumdan ziyade zevke yönelik olduğunun da birer işaretiydi bunlar.¹⁰⁹

Perde arkasında cinsellikle ilgili vurgular yapan Botticelli, Venüs'ün doğuşunda çıplak, sağ eliyle memelerinden birini, sol eliyle topladığı uzun saçlarıyla üreme organını gizleyen "S" duruşlu bir kadını betimler.¹¹⁰ Böylece Hristiyanlığın güçlenip yaygınlaşmasıyla gözden düşen Venüs kültü Botticelli'nin fırçasıyla yaşama geri dönmüştür. Âdem ile Havva figürleri dışında ilk kez bir kadın figürü çıplak olarak resmedilmiştir.¹¹¹ Venüs, keskin kenarları önden resmedilen durağan çıplaklığı ile Bizans ikonlarının ve Yunan koresine dayanan bir köken içerir. Paganizmi Bizans çizgisinde yeniden hayata geçirir.¹¹² Kadınlara özgü mahremiyet ve yoksunluk bile onun içten, ağırbaşlı çıplaklığında ve kendisini kusursuzca bize sunuşunda yitip gider.¹¹³ (Resim 2.52)



Resim 2.52 Sandro Botticelli; Venüs'ün doğuşu

¹⁰⁹ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,31.

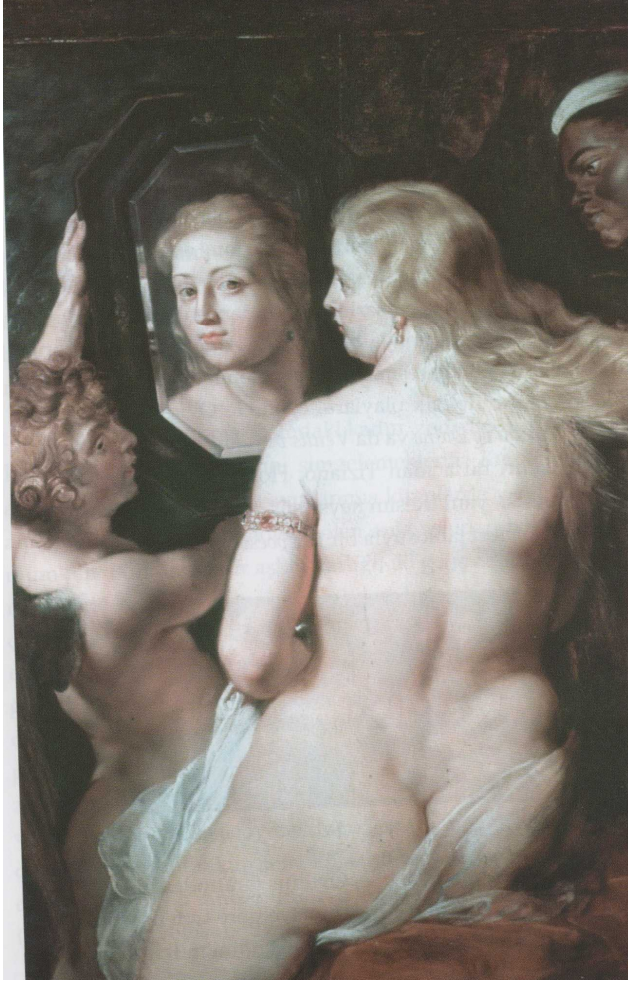
¹¹⁰ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,33.

¹¹¹ Önder ŞENYAPILI, **Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik Seksini Yeniden Doğuşu**, 31.

¹¹² Camile PAGLIA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan,157.

¹¹³ A.g.k., 158.

Venüs simgesinin sanattaki uzantısı aynada kendine bakan kadın imgesinde devam ettirir. Banyosunda etrafı meyvelerle dolu, çiçeklerle çevrili, aynanın karşısında süslenirken, saçlarını tarayan kadın imgesiyle karşılaşırız. Etrafındaki mekân buğulu, nerdeyse maddi olmayan şeylerle doludur. Baş, bakire tasvirlerinde olduğu gibi eğiktir. Mekân, adeta danteller, ipek kumaşlar, saç bukleleri ile çevrelenmiş güzel vücut tarafından işgal edilmiştir.(Resim 2.53)



Resim 2.53 Rubens; Aynalı Venüs

Rönesans sonrası kadın kimliği temsillerinden biridir bu tutum. Peki, bu bedensel süsleme sahnelerinde sık sık karşılaştığımız suyun, çeşmelerin, bitkilerin hayvanların yeri nedir? Bütün bunlar neden yumuşak sıfatıyla nitelenir?

Bu resimsel özellikler gerçek bir kadın ne ise onunla ilgili bütünsel bir kavrayışı yansıtır. Kadın bu yüzden gerçeğinden fazla, güzelliğinin sergilendiği an hariç, hiçbir zaman fiilen karşılaşılmayan bir varlık haline gelmiştir¹¹⁴ Özellikle Rönesans döneminde ve Neoplatoncu anlayışa göre resimde kadın çoğu kez özneyken, nesne konumuna düşecek, tüketim objesi olacaktır. Özellikle Viktorya dönemi resminde ve 19. yüzyılın sonuna doğru Fransız resminde görülecek bir olgudur bu. “Kırda çıplak” diye adlandırdığımız tablolarla mizansen farklı da olsa, tiplerin, nesnelere, doğaya ait bitki, su, gökyüzü, vs gibi öğelerin hiç değişmediğini görürüz. Bu döneme ait resimlerde öncelikle bir ya da birden çok çıplak kadın ve su anlatımı ile karşılaşırız. Bazen nehir, bazen çeşme, bazen gölet, ya da hamam olur bu su birikintileri. Resme bazen erkek de girer; bu erkek bazen müzisyen, bazen çoban, bazen şair, bazen de köylü ya da kentli olarak eğlencenin içinde yer alır. Ancak tek değişmeyen şey su ve çıplak kadındır. Ortak bir mesaj hâkimdir; erotizm. O zaman su ana kadar incelediğimiz Venüs’ün doğuşundan, dünyevi kadın betimlemelerine kadar ortak tek olgu vardır; su. Su neden kadın bedeni ile içselleştirilir? Antik Yunan’dan köklerini alan Rönesans sanatının kadın bedenini denizin köpüklü dalgalarından doğan bir tanrıçayla içselleştirmesi bir tesadüf müdür?

Venüs’e vücut veren köpüklerin bir anlamda sperm olduğu da ileri sürülür. Suyun cinsel şehveti simgelediği vurgulanır. Ressam çoğu kez bunu üstü örtük bir şekilde verir.¹¹⁵

Tiziano’nun “Kır konser”i adlı resimde bu anlayışın dünyevi bedenler üzerindeki uzantılarını görürüz. Resmin ana karakteri olan kadın üzerinde aristokrasinin moda sembollerini taşır. Omuzlarına doğru hafifçe dökülürcesine toplanmış saçlar bu tutumun bir göstergesidir.

Ayakta duran bu kadının duruşu Venüs’ü andırırken daha yüce bir değere gönderme yapmaktadır. Yerde oturan kadın ayakları yere bastığı için dünyevi olanı simgelemektedir.

Ama iki kadının vücut ölçüleri birbirine yakın olduğu için tek beden olarak algılanırlar. Biri kutsal, biri dünyevi kadını simgelemektedir. (Resim 2.54)

¹¹⁴ G. DUBY – M.PERROT, *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, Çev. Ahmet Fethi, 99.

¹¹⁵ Durmuş AKBULUT, *Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı*,38,39,40,41.



Resim 2.54 Tiziano; Kır konseri

Ancak daha sonraları su imgesinde hamamların kullanılışı ortaya çıkacaktır. Bu anlayış aynı zamanda bu sahneye bakan kişiyi de röntgenci ilan edecektir.¹¹⁶

Kaynak teması çıplak bir kadının testi taşıması ile devam edecektir. İngres'in kaynak adlı tablosunda çıplak kadın sol omzun üzerinden testiden su boşaltmaktadır. Su aynı zamanda bereketin de simgesidir. Hem kadının doğurganlığını, cinsel aktivite sıklığını ve verimliliğini kapsamaktadır. Ancak çıplak kadının çekiciliğiyle iştah kabartan suyun akışı kadın imgesinde birleşir. Islaklık, kadının ıslaklığını, davetini ve bekleyişini de anlatacaktır.¹¹⁷(Resim 2.55)

¹¹⁶ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 47.

¹¹⁷ A.g.k., 49.



Resim 2.55 İngres; Kaynak



Resim 2.56 Jean Goujon; Suçsuzlar Çeşmesi'nden periler (1547)

Jean Goujon'in rölyefleri de kadın ve su temalarının sanatta beraber kullanılmasına örnek oluşturuyorlardı.(Resim 2.56)

18.yüzyılla gelindiğinde ise bir dönüşüm yaşanır. Bu ahlaki bir dönüşümdür. Resimdeki çıplak bu kez mağrur, masum, temiz, namuslu değil arsız, utanmaz davetkârdır. Kutsal ya da mitolojik olmak zorunda değildir. Koket ve hoppadır. O dönemin deyimiyle “libertin” diye adlandırılan birer arzu nesnesidir.19.yüzyılda ise bu hoppa kadın skandal kadınlar konumuna erişecektir.¹¹⁸ 18.yüzyıl aydınlanmanın olduğu kadar ahlaki çöküşün de yüzyılıdır. Her ne kadar ahlaki ve geleneksel açıdan özgün düşünce, serbestlik tanımlarını ifade etse de hoppalık, hovardalık, ahlaki yozlaşma, cinsel serbestlik de bu bedenlerin görünümüne sızmıştır.¹¹⁹ Özellikle 18.yüzyıl Fransız resmi ahlak dışı ve zevke düşkün bir saray yaşamını dile getirir. Zarif bir şıklık içinde, ince bir şehvet düşkünlüğü her alana hâkim kılar.¹²⁰

Watteau’un Aşk bayramı adlı tablosunda, sahne rokoko tarzda, bol ağaçlı olarak düzenlenmiştir. Venüs heykeli, geride yumuşak tonlarda evrenin habercisi bir gökyüzü içinde resmedilmiştir. ¹²¹ Ancak kadın tüm sahnenin hâkimidir. Kadın ve erkek olabilecek en baştan çıkarıcı mekânda bulunuyordur; fakat hikâye o noktada durur. Devamı resme bakana bırakılır.



Resim 2.57 Watteau; Aşk bayramı

¹¹⁸ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 54.

¹¹⁹ A. g. k., 133.

¹²⁰ <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/erotizm>

¹²¹ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 136-137.

Aslında Rokoko resminin ışığı çabuk sönse de 20.yüzyıla kadar sürecek ”küçük zevkler” anlayışının habercisi olmuştur. Watteau her ne kadar zevki soylu ve yüce bir tarzda yansıtısa da, klasik dönem asaletinden uzaktır. Kadınlar soylu olsa da rahat hareket eder. Aldıkları ahlaki eğitime isyan edercesine sabırsız bir tutum sergilerler.¹²² (Resim 2.57)

Kadının bu utançsızca temsili bir de çıplığın bakan kişiye yönelmesi ile ifade bulacaktır. Kendini resmin merkezine yerleştirip daha fazla ışık alarak çerçevenin dışındaki erkeği kendine çeken kadın betimlemeleri ortaya çıkar.¹²³ Artık çıplak kadın resimde kaçan, kovalanan, oynaşan, boynunu büküp sakince duran kadın olmaktan çıkmış, resimdeki figürlerle iletişim kurmaktan da öte keskin bakışlarıyla karşısındakini davet etmektedir.



Resim 2.58 Francisco Jose De Goya; Çıplak Maya

Goya'nın çıplak Maya'sı nda (maja desnuda) (Maya sözcüğünün işveli, cilveli, şuh kadın anlamına da geldiği söylenir.)¹²⁴ Kadın keskin bakışlarıyla cilvesini, davetini ona bakan izleyiciye yöneltmektedir.(Resim 2.58)

Ancak Watteau'da gördüğümüz aşka davet diyalogları yerini kadınlara giydirilen parlak kumaşlı elbiseler ve tensel aşkın şaşmaz mekânı yatağın, çarşafın, yastığın rengine bırakacaktır.¹²⁵ Şehvetli kadın kır alanından koparılacak ve yatak odasına taşınacaktı. Böylece doğayla hiçbir bağı olmayan bu kadın salt bir obje olarak bize sunulacaktı.(Resim 2.59)

¹²² Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 148-150.

¹²³ A. g.k., 56.

¹²⁴ Önder ŞENYAPILI, **Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik Seksin Yeniden Doğuşu**, 81.

¹²⁵ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**,153.



Resim 2.59 Fragonard; Uzanmış genç kız

Kadın bedeni üzerinde kullanılan simgeler zamanla değişmesine karşı, tarih boyunca hep vurgulanan bir şey vardı; göğüs. Çıplak resimlerde hiçbir zaman saklanmayan her yerde hazır göğüslerle karşılaşırız. Fırlayacakmış gibi duran bu göğüsler kadına özgü baştan çıkarıcı kavramı yansıtmaktaydı.¹²⁶

¹²⁶ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 218.



Resim 2.60 Rubens; Kürklü Helene

Rubens'in Kürklü Helene adlı resminde Kürklü Helene sağ eli ile göğüslerini kapatmaya çalışırken, sol eli ile beyaz gömleğini tutmaya çalışır. Bu poz baştan sona Venüs teması ile ilişkilidir.¹²⁷ Ama bir o kadar da dünyevidir. Dünyevi zenginlikler içinde direk izleyiciye bakan, her ne kadar eliyle göğüslerini kapatıyormuş izlenimi verse de aslında bu fırlak göğüslerle izleyiciye davette bulunan bir nesnedir.(Resim 2.60)

Ancak yerinden fişkıracakmış gibi tasvir edilen kadın göğüsleri her zaman Helene'nin kiler gibi bir mesaj vermez izleyiciye. Örneğin Marianne düz burnunu, yüksek kaşlarını, dolgun çenesini ve genç yüzünü bir Yunan tanrıçasından almıştı. Bedeni ise genç bir annenin dolgun ve evcimen formuydu. Bazen göğüslerine ve bacaklarına yapışan eski dökümlü elbiseler içinde, bazen de o günün elbiseleri içinde görülürdü.

¹²⁷ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 198-200.

Ama göğüslerini hep açıkta bırakırdı. Dolgun meme uçları fırlaktı. Göğsünün altında "Cumhuriyet Fransa'sı bağrını bütün Fransızlara açıyor" diye yazıyordu. Kendini teşhir eden şehvetli bir kadına dair en ufak bir ima taşıyordu. Bunun nedenlerinden biri aydınlanmanın sonlarında göğsün bedenın erojen bir bölgesi olduğu gibi erdemli bir bölgesi olarak da görülüyordu. Göğsün teşhiri, emziren kadınların besleyici güçlerini açığa çıkarıyordu.¹²⁸ (Resim 2.61)



Resim 2.61 Marianne; Cle'ment'a ait resmin oyma baskısı

¹²⁸ Richard SENNETT, *Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev. Tuncay Birkan, 218.



Resim 2.62 Ferdinand Victor Euge'ne Delacroix; Halka önderlik eden özgürlük

Halka önderlik eden özgürlüğün ifadesinde de Delacroix yine kadın imgesini kullanmıştı. Tek göğsü açıkta olan bu kadın aslında gerçek devrimin habercisiydi. Herhangi bir tahakküm söz konusu olduğunda ilk baskı altına alınacak bedenlerden biri de kadın bedeni idi ve dolayısıyla bu bedeni özgürlüğün simgesi olarak sunmak Fransız devriminin gücünü ifade ediyordu.(Resim 2.62)

Ortaçağın ince, dar kalçalı, küçük memeli aristokrat hanım efendi idealinin yerini 16.yüzyıldan geç 18.yüzyıla kadar tombul, geniş kalçalı, büyük memeli bir kadınsal güzelliğe yerini bıraktığını görüyoruz.¹²⁹

¹²⁹ G. DUBY – M.PERROT, *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, Çev. Ahmet Fethi, 61.

Ancak Salome'nin öne fırlayan memeleri ise Aziz Yahya'nın başıyla birlikte temsilinde farklı erotik bir güç içerir. Çıplak memelerin beyazlığı, koparılmış başın kan kırmızısıyla yan yana koyularak artırılır. Buradaki göğüsler tehlikelidir, şiddet içerirler.¹³⁰ Kadın bedeninin tehlikeli duruşu aslında Havva motifinin bir uzantısıdır.(Resim 2.63)



Resim 2.63 Herodias'ın şöleni ve Vaftizci Yahya'nın kafasının kesilmesi

Bu şiddet ve erotizmin birlikteliği tecavüzü de getirir. Eril kişinin savunmasız dişi üzerinde güç uygulaması Batı düşüncesinde en çok işlenen şemadır. Oysa cinsellik içermeyen şiddet de olabilir. Özellikle romantikler ölümle erotizmi yan yana getirmiştir.¹³¹

¹³⁰ G. DUBY – M.PERROT, *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, Çev. Ahmet Fethi, 199.

¹³¹ Durmuş AKBULUT, *Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı*, 243-246



Resim 2.64 Caravaggio; Judith Holofernes'i öldürürken

Caravaggio'nun Judith Holofernes'i öldürürken adlı tablosunda, İncil'de geçen bir öykü olduğu için cinselliğin üstü örtülüdür. Ancak yüzyıllar boyunca kahraman olarak nitelenen bu kadın, Freud'un kafa kesme denkleminde olduğu gibi aslında sembolik olarak erkeği hadım etmektedir. Seksüel enerjisi ve yaratıcı zekâsı onun için bir kadın hilesidir. Judith itiraz ve protesto eden bir kadın prototipidir. Rönesans dönemi kimi sanatçıları için Judith bazen kutsal ve kahraman bazen de tehlikeli ve acımasızdır. Aslında Judith tipik düşünen kadın imajıdır. Ama zaferini yine dişiliğini kullanarak elde etmiştir.¹³²(Resim 2.64)Şiddetin ve cinselliğin bir paydada kadın bedeninde buluşması yarı Havva yarı amazon arası bir simgesellikle sergilenmiştir.

¹³² Özlen KIZIL(1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,14.

2.3.2 Rönesans ve Aydınlanma Çağında Erkek Bedeni

Rönesans sanatında erkek bedeni karşımıza öncelikle mitolojiden alınmış konular, kahramanlar ve bu konuların cinsel çağrışımlara yol açabilecek betimlemeleri ile çıkar. Botticelli'nin "Venüs ve Mars" ında Venüs giyinik olmasına karşın Mars çıplaklığı ile sahneyi erotik kılmaktadır.¹³³ Ancak bir tanrının giyinik bir tanrıça yanında resmedilmesi ilginçtir. Bu tutum bize Yunan sanatının çıplak kouroslara karşın giyinik Koreleri hatırlatır. Zaten Mars'ın Yunan mitolojisindeki karşılığı savaş tanrısı Ares'tir. Ancak Mars aynı zamanda mart da demektir. Yani baharın gelişini müjdeleyen, toprağın bereketini simgeleyen bir tanrıdır. Mart ayı baharın gelişini müjdelediği gibi savaş ayı olarak da kabul edilirdi.¹³⁴ Mitolojideki bu tanımlamalara paralel olarak Yunan sanatında savaşçılar hep çıplak tasvir edilirdi. Botticelli de bu anlayışa sadık kalarak giyinik Venüs'ün yanına çıplak Mars'ı koymuştu. Ancak bu çıplak savaş tanrısı Yunan sanatındaki güçlü çıplak savaşçıların aksine çocuksu, pürüzsüz bir bedene ve efemine bir duruşa sahipti. Adeta Venüs'le zarafette ve narinlikte yarışlıyordu.(Resim 2.65)



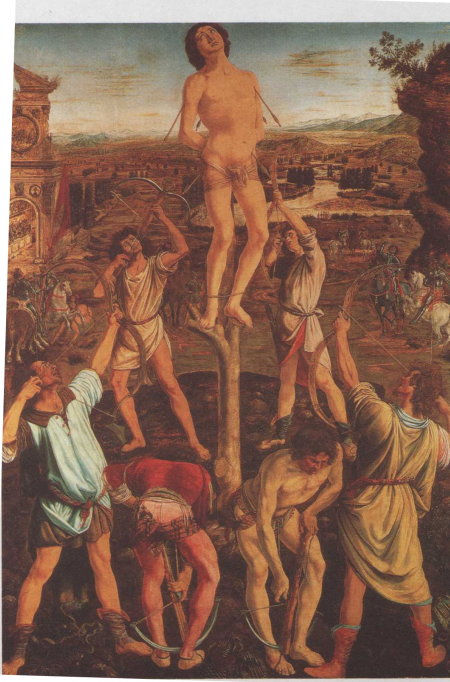
Resim 2.65 Sandro Botticelli; Venüs ve Mars

Bununla birlikte azizlerin şehit edildiği tasvirlerde de ne Ortaçağın acıma duygusu ne de fikri yolunda şehit olmuş soyut bir bedenin imlendiği görülür.

¹³³ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 34.

¹³⁴ Azra ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü**, 200.

Rönesans azizlerinin bedenleri adeta görsel bir şölen oluştururdu. Antonio Pollaiuolo'nun Aziz Sebastian'a neredeyse tamamen çıplaktı. Belinin çok altında kalçalarının üstüne bağlanan peştamal erotik bir vurguyla konmuştu. Her tarafı yağ gibi olan vücudundaki etek tüylerini ima eden kasığındaki ince renk değişimi erotik vurgu ile iyice pekişiyordu. Resmin sol alt tarafındaki adam okunu yaya yerleştirmek için eğilip poposunu teşhir ediyordu. Rönesans'taki sürekli tasvir edilen kurbanlık durumu Adonis ile değerlendirilmekte idi.¹³⁵Zaten Adonis de Yunan kültüründe yadsınan, kadınlara haz veren bir delikanlıydı. Adonis tasvirleri de Botticelli'nin Mars'ı, Pollaiuolo'nun Aziz Sebastian'ı gibi güçlü erkek görüntüsünden uzaktı.(Resim 2.66)



Resim 2.66 Antonio Pollaiuolo; Aziz Sebastianus'un şehit edilişi

İki eşeyli bir diğer karakter de Davut'tur. Ancak yukarıda gördüğümüz örneklerden farklıdır. Başına buyruk olması sebebiyle desteksiz de ayakta durabilen cinsel bir nesne olarak batının silahlı egosudur, gizli gülümsemesi kendini beğenmişliğindedir¹³⁶

¹³⁵ Kevser NİŞASTA(2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 31.

¹³⁶ Camile PAGLİA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 156.

Zafer edasıyla ayağının altında duran Golyat'ın yaşlı başının üzerinde yükselir. Bir eşcinseldir. Floransa'nın politik sembolüdür. Cinsel anlamda kışkırtıcılık kalçasındaki eli ve bükülen dizinde gizlidir. Bir çocuk fiziği ile bir kadının vücut dilinin bir arada bulunmasıyla sapkın ve sodomisttir.¹³⁷

Rönesans sanatının mutlak sembolü, Davut'un katılığı bütün tavizsiz ve ahlaki belirsizlik içindeki özgür istemin yeniden keşfi olarak görülür.¹³⁸(Resim 2.67)



Resim 2.67 Donatello; Davut

¹³⁷ Camile PAGLIA, *Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 153.

¹³⁸ A.g.k., 155.

Rönesans sanatı erkek bedeninde iki eşselliği farklı biçimlerde uzun bir süre kullanacaktır. Michelangelo'nun kadın bedenleri dahi kadın olmaktan çok erkek gücünü simgelemektedir. Michelangelo güçlü erkeksi atletikliği ile maddeyi tahakküm altına almaya çalışır.¹³⁹ Kâhin Cumaca'nın, birer kabak büyüklüğündeki patlayacakmış gibi duran göğüsleri, hantal kolları ve omuzları bir erkekte olduğundan daha fazla adalelidir. Kaygılı şafak adlı heykel ilgisizce ellerini kaldırmış pazısını göstermektedir. Gece yarı uyanık halde gövdesini huzursuzca çevirdiğinde kalçasında bombeler oluşur. Yumru göğüsleri erkek torsosuna benzer.¹⁴⁰ Artık pürüzsüz erkek bedenleri yerini güçlü kaslı bedenlere bırakmıştır. Kadınları kadın olmaktan çok güçlü erkeklerdir. (Resim 2.68, 2.69)



Resim 2.68 Michelangelo; Kymeli Sibyl

Resim 2.69 Michelangelo; Gece

Ancak Marat'nın çıplak bedeni bu bedenlerden çok farklıdır. Marat ilk başta dünyevi bir karakterdir, bulunduğu mekân soyut bir alan ya da uçsuz bucaksız bir doğa manzarası değil, içinde öldüğü kan dolu küvetidir. Marat sadece ölümü çağırıştırır, o devrim yolunda ölmüş bir insandır sadece, bu yolda ölmüş bir aziz, bir şehit ya da ilahi bir güç değildir. Marat'nın ölümü Judith'in Holofernes'i öldürdüğü gibi ya da Salome'nin Aziz Yahya'nın kesik başını bize sunmasındaki gibi erotizm yüklü değildir. Cinayet sahnesindeki Salome'nin çıplak göğüslerine karşın Marat'nın çıplak bedeni sadece ölümü gösteren dünyevi bir bedendir. (Resim 2.70)

¹³⁹ Camile PAGLİA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 161.

¹⁴⁰ A.g.k., 168.



Resim 2.70 Jaques-Louis David; Marat'nın ölümü

Bedenin görünümünün dünyevileşmesi onu soyut simgelerden arındıracak hatta giydirilerek bedenin statüsü vurgulanacaktır. Papalığın dayatması nedeniyle Michelangelo figürlerinin üstlerine saydam bir tül çekmiştir. Genitalia'yı bir parça olsun örtmüştür. Sistina Şapeli'nin duvarında yer alan son yargı tablosundaki İsa'nın bedenindeki çıplaklık kimsenin dikkatini çekmez.¹⁴¹ Tabi ki burada ki giydirilme aristokrat beden simgeleri gibi değil yalnızca örtünmeden ibarettir. Ancak ince bir tül ile başlayan bu yorum kıyafet devrimine kadar gidecektir.(Resim 2.71)

¹⁴¹ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, 9.



Resim 2.71 Michelangelo; Sistina şapeli tavanı

Erkek bedeninin giydirilmesi aslında zamanla kadın bedeninin giydirilmesinden çok farklı bir düşünce içinde sunulacaktır. Kadın bedeni için giyinmek, örtünmek ve iffetli olmakla özdeşleştirilirken, erkek için bir güç ve statü göstergesi olacaktır. İki eşysellikten kurtulan erkek görünümü, giyindiği kuşandığı zırhıyla, kalkanyla güçlü ve kararlı bir tablo çizecektir.

Örneğin Donatello'nun aziz Giorgio heykeli yere sağlam basar, yüzünde Ortaçağa ait azizlerin belirsiz ve huzur dolu güzelliğinden eser yoktur. Gençlik atılımının ve korkusuzluğun aşılama anlatımı hâkimdir bu heykele.¹⁴²(Resim 2.72)



Resim 2.72 Donatello; Aziz Giorgio

Kıyafet olgusuna toplum içinde bakacak olursak, kıyafet devrimi kadın ve erkek giyiminin farklılaşmasından ibaretti. Erkeklerin kaftanları bacaklarını açığa çıkaracak kadar kısaldı. Kadınların daha iffetli giyinme yolunda daha uzun kaftan giymelerine karşın uygun bir biçimde pudralı ve allıklı memeleri ile ön plana çıkardıkları bedenleri objeleşti. Her hareket erkeklerin enerjik erkekliğine karşın kadınlardan beklenen inceliği ve yumuşaklığı yansıtmakta idi.¹⁴³

¹⁴² E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 230.

¹⁴³ G. DUBY – M.PERROT, *Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*, Çev. Ahmet Fethi, 62.

Kıyafet devrimi aristokratlar için belirli bir statü göstergesi olduğu gibi, bu ayrıcalıklı sınıfın kendi içinde de cinsiyete bağlı statü ayrılığını vurguluyordu. Eşsiz zarafete, tartışılmaz otoriteye ve yüksek bir kültüre sahip bir figür olarak görürüz Van Dyck'ın I.Charles'ını.¹⁴⁴ Zenginliğini gösteren kıyafetleri ve buna paralel beyaz teni ile bir aristokrattı.(Resim 2.73)



Resim 2.73 Anthony Van Dyck; İngiltere kralı I. Charles

Ancak erkek bedeni görünümünde bir değişiklik yaşandı ve erkek bedeni dünyevi ve somut bir beden halini almaya başladı. İsa, azizler, krallar tüm gerçeklikleriyle, herhangi bir insan oldular. Kadın bedeninin somutlaşmış görünümünün aksine, somut erkek bedeni hiç erotik değildi. Sanatçı erkek bedenini tüm kabalığı ve çirkinliği ile sunmaya başladı.

¹⁴⁴ E.H. GOMBRİCH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 405.

Caravaggio Aziz Matta'yı hiç beklemediği bir anda kitap yazma olayı ile karşı karşıya kalan yaşlı, yoksul bir emekçi ve sıradan bir halk adamı olarak tasarlar. Koca kitabı kabaca elinde tutmaya çabalayan ve alışmadığı yazma eylemi nedeniyle tedirginlikle alnını kırıştıran, ayakları çıplak ve kirli, başı kel bir azizdir.¹⁴⁵ Artık bu aziz dünyevi insandan uzak ilahi bir beden değil, dünyevi beden ta kendisi olmuştur.(Resim 2.74)



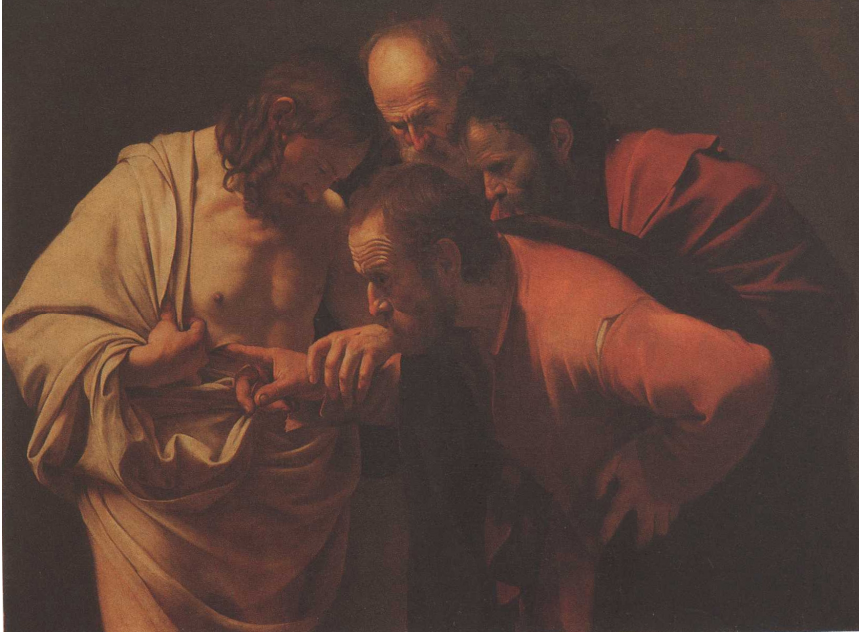
Resim 2.74 Caravaggio; Aziz Matta

Caravaggio'ya göre çirkinden korkmak aşağılanması gereken bir güçtü. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu. Klasik örnekleri sevmiyor, ideal güzellik kavramına saygı duymuyordu.

Aziz Thomas'ı resmettiğinde ise üç havari İsa'ya merakla bakıyor, biri parmağını böğründeki yaraya sokuyordu. Bu hareket Marat'ın ölü bedenindeki kadar gerçek ve net idi.

¹⁴⁵ E.H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 31.

Güzel kıvrımlı elbiseler içinde resmedilen havarilere karşın kırışık alınları, yıpranmış yüzleriyle daha çok sıradan işçileri andırıyordu.¹⁴⁶



Resim 2.75 Caravaggio; Kuşkucu Thomas

Caravaggio İsa'yı ve azizleri bu şekilde betimleyerek onları somutlaştırmış ve sıradan bir erkek bedeninin dahi bu bedenlerle özdeşleştirilmesini sağlamıştı.(Resim 2.75)Bu gerçekçi tutumun bir diğer uzantısı da Rönesansla eleştirilmeye başlanan kilise ve din adamlarının ilahi görüntüden sıyrılıp, kusurlarının ortaya dökülmesi idi.

Raffaello'nun resmettiği miyop bakışlı Papa'nın hafifçe tombul başında idealleştirilmiş hiçbir şey yoktu. Bu tabloların yapıldığı dönem aslında Luther'in Papa'yı eleştirdiği döneme denk geliyordu.¹⁴⁷(Resim 2.76)

¹⁴⁶ E.H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 392-393.

¹⁴⁷ A.g.k., 323.



Resim 2.76 Raffaello; Papa X.Leo ve iki kardinal

Tanrı imajlarıyla ilk eşleştirilmeye başlayan beden zamanla dünyevi bir görünüm kazanmıştı. Ancak bu dünyevi görünüm ayrıcalıklı bir sınıfın kendi gücünü ve otoritesini ifade etmeye yarıyordu. Fakat hangi dönemde olursa olsun yeri sarsılmaya başlayan ayrıcalıklı sınıfların görünümleri de kabalaşacak hatta dönemin sanatçısı tarafından alay konusu olacaktı.

3. MODERN ÇAĞDA BEDEN ALGISI VE EROTİZM

20. yüzyıl bir cinsellik yüzyılı oldu ve sanatsal üretim de ister istemez reklamcılık ve nesne tasarımı gibi ticari ya da sinema gibi sanayi ya da diğer ezoterik kolları içinde cinselliği öne çıkardı. Aslında bu süreç kendini 19.yüzyılın sonunda göstermeye başlasa da asıl kopuş 20.yüzyılın sanatı ticarileştiren ve kitleselleştiren açılımlarıyla oldu. Bu oluşumun arkasında, cinselliğin toplumsal bir içerik kazanması, belli cinsel tavır ve tutumların toplumsal alanda ifade edilen bireysel bir hak haline getirilmek istenmesi yatıyordu. Bu gelişim en önemli rolünü 1960'larda oynadı, hippie hareketi cinsel özgürlük arayışıyla bütünleşti, giderek kitlesel, siyasal ve toplumsal bir boyut kazandı. Kadın hareketi bu ateşi daima besledi. Mini eteğin keşfi, kadınların pantolon giyebilmesi, doğum kontrol hapının bulunması ve A.B.D.'de eşcinselliğin yasallaşması cinselliği gündelik hayatın bir parçası haline getirdi ancak popüler kültür endüstrisi devreye girince Playboy ve Penthouse gibi dergileri ortaya saçmasıyla, sex shop'larla yaygınlaşan cinsellik sanayisinin oluşmasıyla bu işin sınırları büyüdü.

Peki, sanat bunun neresindeydi? Hangi rolleri üstlendi? Öncelikle sanat, dünyayı algılamamızı yönlendirir, ele aldığı konuyu sorunsallaştırır ve bizi ona yeni bir açıdan bakmaya zorlar. Bu tutum cinsellik için de geçerlidir. Ancak aynı zamanda sanat en uç noktada olsa bile kitle kültürünün alışkanlık haline getirdiği hiçbir şeye kapalı kalmaz. Ve son olarak her şeye rağmen yasak, gizli, tabu olanın üzerine gider ve bu gizi meşrulaştırır.¹⁴⁸

Biz de 20.Yüzyıl'da bedeni ve onun cinselliğini ifade ederken, iki farklı tutum üzerinden gelişen bir beden politikasından bahsederek, bu olgunun açılımlarını yapmaya çalışacağız.

Cinselliğin mikro düzeyde bastırıldığı ve makro düzeyde meşrulaştığı bir süreçte bu iki baskı türünün söylemlerini ve karşı söylemelerini bu çatı üzerinden anlatıp, sanattaki yansımalarını ifade etmeye çalışacağız.

¹⁴⁸ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 215-216.

3.1 Modern Çağda Bastırılan Cinsellik ve Plastik Sanatlara Yansıması

Bütün seksin tarihi seksin kültürel manipülasyonunun tarihidir. Doğa bol ve kullanılmayacak kadar fazla miktarda cinsel enerji ve arzu yaratan cömertliğiyle insan aklını icat yapmaya teşvik eder.¹⁴⁹ Ancak bu stratejide de kendi başına bırakılması halinde arzu, insanın erotik yaratıcılığının kolayca denetim dışına çıkacağına, insan ilişkilerinin hassas dokusuna zarar vereceği inancını topluma benimsetmiştir. Bu nedenle onu kabul edilebilir sınırlar içinde tutarak, potansiyel yıkıcı gücünü defedecek dışsal, otoriter güçlere ihtiyaç duyulmuştur.¹⁵⁰

İşte bu noktada da, bedende cinsellik bir iktidar sorunu haline gelir. Bireyin cinselliğin yaşanması karşısında izleyeceği davranış kipleri; yasaklama, yok sayma, suskun kalma, meşrulaştırma ve yüceltme şeklinde gelişirken, iktidar, itme, dışlama, ret, engelleme, gizleme ve maskeleye gibi uyguladığı pratiklerle bireyin cinselliğini istediği ölçekte kumanda edebilme yetisine sahiptir.¹⁵¹

Böylece iktidar cinsellik üzerinde uyguladığı salt yasaklama yasasıyla cinselliğin kendi kendinde vazgeçmesi amacını gütmüştür. Bu sürecin kendisi büyük bir sansürdür, Foucault'nun deyiimiyle “büyük kapatılmadır”. Genel bir kabulün ötesinde bir iktidar sorunu haline gelen ahlak, bedene dönük mahkûmiyeti, zevke karşı girişilmiş bir mücadeleyi içerir.¹⁵²

Aklın sınırları içine kapatılmak istenen arzu iktidar tarafından kurulan bilgi süreçlerine maruz kalmış, yerleşik belirli bir ahlak anlayışıyla mühürlenmiştir. O tarihten sonra evde, ana baba ilişkilerinde, karı koca beraberliğinde daima yerleşik ahlak anlayışını ayakta tutan mikro iktidar teknolojileri kullanılmıştır.¹⁵³ İktidarın cinsellik üzerinde oynadığı bu oyun Foucault'nun da adlandırdığı gibi yasak döngüsü, sansürün mantığına bürünmesi ve tertibat birliği şeklindeki pratiklerle bedenlere sızar.

¹⁴⁹ Zygmunt BAUMAN, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, 268-269.

¹⁵⁰ A.g.k.,271.

¹⁵¹ aliseyyar@sosyalsiyaset.com

¹⁵² Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 219.

¹⁵³ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**,117.

İktidar tek biçimli ve kütleli olarak uyguladığı bu stratejisinde yasanın, yasağın ve sansürün sonsuza değin yeniden üretilen çarkını çalıştırmaya başlar.¹⁵⁴

İktidar baskı altına almak istediği cinselliği kimi kalıplar, sınıflandırmalar içinde yeni bir söyleme sokar. Bu sınıflandırmalarla cinsellik üzerindeki her bir pratik titizlikle bir mantığa sokulur ve doğadaki cinselliğe nefes alacak bir alan bırakılmaz. Cinsellik tarihsel süreç içinde kendini üreme olgusu ile var eder ancak modern toplumun üreme davranışlarını toplumsallaştırmasıyla üreme olgusunu da aşan bir durum oluşturur.¹⁵⁵ Çiftin doğurganlığının toplumsal ya da mali önlemlerle özendirilmesi ya da frenlenmesi yoluyla ekonomik toplumsallaştırma yoluna gidilir.

Böylece cinsel ilişkilerin her toplumda bir evlilik bağı tertibatına yol açtığı kabul edilir. Evlilik bağı tertibatı izin verilenle yasaklananı, öğütlenenle kural dışı olanı tanımlayan bir kurallar sistemi oluşturur. Ve bu sistemin dışında kalanlar yeniden tanımlanarak ılımlı hale getirilir. Sapkın haz psikiyatrinin kılıfına bürünür, bu içgüdüyü etkileyebilecek tüm tuhaflık biçimlerinin kimlik analizi yapılır.¹⁵⁶

Aslında bu süreç köklerini 18. yüzyılın sonlarında başlayan ve 19. yüzyılda batının egemen söylemi haline gelen cinselliğin göz önünden uzaklaştırılmasında aramak gerekir. Güzel erkek bedenlerinin, bunlara bakan erkeklerde şehvet hissi uyandıracığı korkusundan dolayı homoerotizmi disiplin altına almaya yönelik bir burjuva toplumsal cinsiyet ideolojisi gelişmiştir.

Bu tutum aslında, egemen söylemin iktidarını uygulamasındaki engelleyici güç olan tüm cinsel pratiklerin yadsınmasına ve kilit altına alınmasına neden olmuştur. İktidar cinsel edimin detaylı bir şablonunu çıkarmış, tüm cinsel kimlik rollerinin dağılımını belirlemiştir. Bu da dolaylı olarak kendini gösteren, teşhir eden kadın bedenine özgü bir nitelik haline gelmiştir.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Michel FOUCAULT, **Cinselliği Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 66-67.

¹⁵⁵ Zygmunt BAUMAN, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, 271.

¹⁵⁶ Michel FOUCAULT, **Cinselliği Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 80.

¹⁵⁷ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 160.

Ancak Modern çağa gelindiğinde çıplak teşhir edilen kadın bedeninin imgesinde bir değişiklikle karşılaşmaktadır. Cinselliğin iktidar tarafından baskı altına alınmasına karşın oluşmuş özgürlük hareketi en rahat ifade alanını sanatta yaratmıştı. Bedene öğütlenen tüm rollerin ve bu rolleri ifade edecek olan tüm görünümünün sert bir şekilde eleştirildiği 20. yüzyıl sanatındaki örnekleri sorgulamak bedene yüklenen anlamların kökten değiştiğini bize gösterebilmesi açısından önem taşımaktadır.



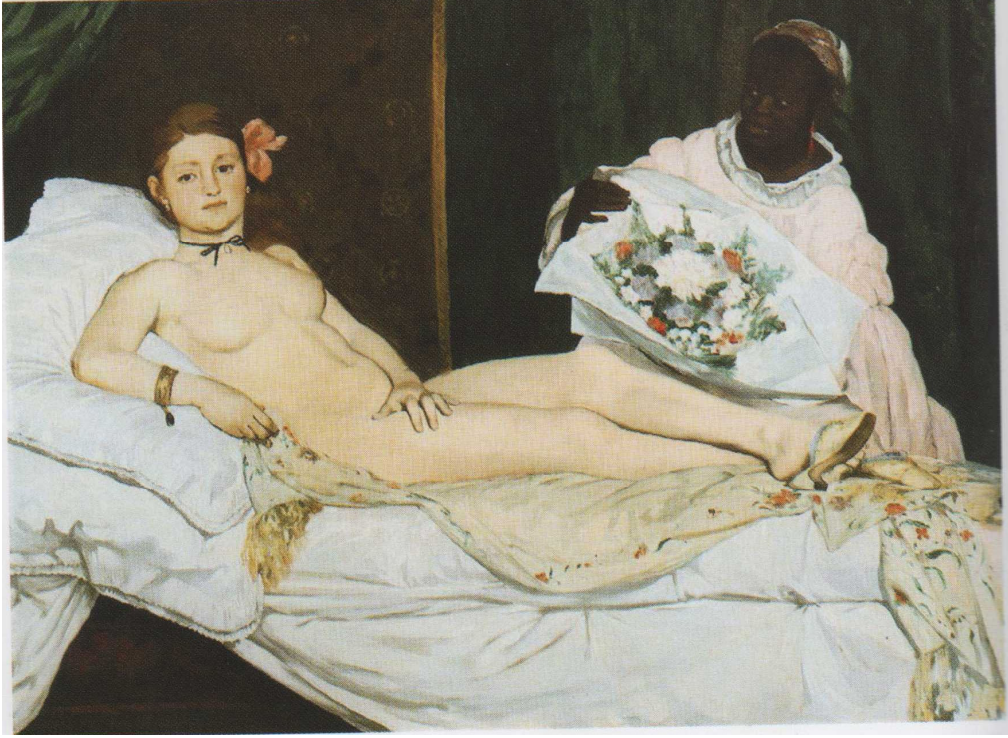
Resim 3.1 Manet; Kırdá öğle yemeği

Manet'nin kırdá öğle yemeğinde şık giyimli iki beyefendinin karşısında adeta onlara karşıtlık kurarcasına oturan soyunmuş bir kadın figürü görürüz. Ancak bu çıplak kadın beklediğimiz imgenin aksine bakışını direk izleyicinin bakışına yönlendirerek, izleyiciyi röntgenci konumuna düşürecektir.¹⁵⁸

Güzel ve çıplak Rönesans kadınının masumane göz kaçırmalarına karşın Manet'nin çıplağı tüm rahatsız edici bakışlarıyla karşısındaki güce bakabilme hatta gözlerini dikebilme cesaretini gösterebilecektir.(Resim 3.1)

Hatta modern çağın resmine giren çıplak ne bir tanrıça bedenine gizlenecek ne de bir soylu olacaktır. O her şeyiyle gündelik yaşamın bir parçası olan birey olacaktır.

¹⁵⁸ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 13.



Resim 3.2 Manet; Olympia

Manet'nin Olympia'sı uzanan tanrıça figürü imgesini bir fahişenin bedeninde yeniden gözler önüne serecektir.(Resim 3.2)



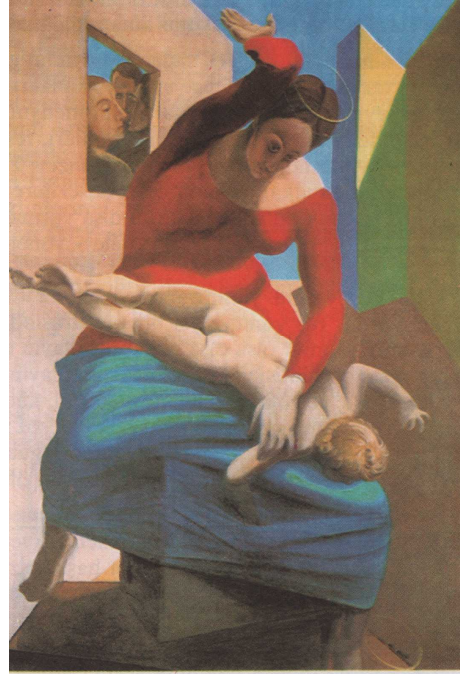
Resim 3.3. Pablo Picasso; Avignon'lu kadınlar

Picasso, Avignon'lu kadınlarında da (Les Demoiselles D'avignon) aynı vurguyu yapacaktır. Her ne kadar Demoiselle kelimesi eskiden kent soylu kadınları tanımlamak için kullanılsa da, Picasso'nun kadınları düpedüz genelev kadınlarıydı. Avigno sokağının yakınındaki bir genelevin önünde duran kadınlardı. Avigno kenti ise bir zamanlar Roma'ya başkaldıran papaların oturduğu kenti. Bu anlamda Picasso papalarla genelev kadınlarını bir araya getiren bir eleştiri sunmuştur izleyicisine.¹⁵⁹ (Resim 3.3)

¹⁵⁹ Önder ŞENYAPILI, 20. Yüzyılda Sanatta Erotizm Fahışe Yüzyılın Sanatı, 76-78.



Resim 3.4 Salvador Dalí; Leda atomica



Resim 3.5 Max Ernst, Üç tamğın gözü önünde bebek İsa'yı cezalandıran bakire

Dalí ise Gala'yı erotik resimlerine sokarak onu ya hamile Madonna ya da Leda olarak resimlemiştir.¹⁶⁰(Resim 3.4) Max Ernst ise kabul edilmiş Meryem ana simgelerini yok edencesine, onu döven, cezalandıran bir anneye dönüştürmüştür. Şefkatli Meryem'in çocuğunu emzirmesini bekleyen izleyici, Hıristiyanlığın simgesi olan bu bedene uygulanan şiddetle şoke olmuştur. Tabuları yıkmak için roller değişmiş, bozuma uğramıştır.(Resim 3.5)

Sanattaki kadın bedeninin cinselliği artık mitolojinin kılıfına bürünerek ya da arı ırk imajının ardına saklanarak meşrulaştırılmak yerine, telaffuz edilmekten kaçınılan bedenlerle yeniden hayat bulacaktı. Hatta bu dışlanan imajlarla söylemini ifade eden kadın bedeni, kendini tahakküm altına alan öğeleri de aynı bedende göstererek bu sistemin bir eleştirisini yapacaktır.

¹⁶⁰ Ren'e PASSERON, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, 144.



Resim 3.6 Paul Gauguin; Karayıplı kadın

Bir diğer kadın bedenlerini tercih eden sanatçı da Gauguin olmuştur. Gauguin tüm çıplaklıklarıyla “vahşi” diye nitelendirilen yerlileri sanatına konu etmiştir. Uygarlıktan endişe eden Gauguin, sanatın da yapmacık olma tehlikesiyle karşı kaşıya olduğuna inanıyordu ve bu yüzden de barbar olarak adlandırmaktan gurur duyduğu vahşi ve ilkel görünümlü resimler ve heykeller yapmıştı.¹⁶¹(Resim 3.6) Görüldüğü gibi artık modern çağın sanat söylemi, bedeni tahakküm altına alan tüm yapıları topa tutacak, tarih boyunca cinselliği baskı altına alınan bireye nasıl bir beden olması gerektiğini öğütleyen tüm imajlar çok sert bir dille eleştirilecekti.

¹⁶¹ E.H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 55.



Resim 3.7 Margherita Manzelli

Manzelli de klasik güzelliğin idealize edilmiş cinselliği yerine, kadın bedenindeki yara izleriyle kendisini belli eden çağdaş bir travma cinselliği yaratacaktı. Manzelli genel olarak ayaklarında ve ellerinde erken yaşlanmanın izlerini taşıyan, yüzlerindeki sorgulayıcı ifade ile zayıf düşmüş, sıska bedenleri vurgulamaktaydı.¹⁶²(Resim 3.7)

İlk başta imgenin kendisiyle başlayan bu başkaldırı zamanla imgeye ait görünümle de oynayarak, onu bozarak yeni bedenler yaratacaktır. İlk tanımlarla oynamaya başlayan sanatçı, nesnenin görünümüne de el atacak, onun görüntüsünün doğruluğunu da gerçekliğini de sorgulayacaktı.

¹⁶² www.iksv.org



Resim 3.8 Auguste Rodin; Öpücük



Resim 3.9 Constantin Brancusi; Öpücük

Rodin kendi hacimlerini ve hareket alanlarını yaratacak, gerek duruşuyla gerekse hacimlerin içlerine sızan ışıkla yaşayan bedeni işaret eden figürler yapacaktı.¹⁶³(Resim 3.8) Ancak Brancusi de Rodin'le aynı temada yaptığı figürlerinde doğanın taklidinden sıyrılacak ve izleyicinin kendi dünyasına yönelecekti. İdeal birlikteliği stilize ederek bir blok halinde sunulan çift gerçekliğinden uzaklaşacaktı.¹⁶⁴(Resim 3.9)Aslında bu uzaklaşılın bedenin gerçekliği değil, onun görünümünün dışlanması olacaktır. Bu tavır nesne olarak sunulan bedenin erotik bir bakış altına girmesini yadsıyan bir tavır olacaktır.

Matisse'nin rölyef soyutlamaları ise modern sanatın bedenin görünümü üzerindeki oyununu çok iyi bir şekilde bize ifade etmektedir. Ayakları suyun altında olan bir kadının arkadan görünüşü bize gösterilmektedir. Klasik bir stüdyo pozu ile banyo sahnesinin çekiciliğinin birleşimini barındırır bu figürler üzerlerinde.¹⁶⁵(Resim 3.10)

¹⁶³ Birgül ERKANI (2007), 20. Yüzyıl'da Heykelerde Kadın Figürünün Değişimi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,38.

¹⁶⁴ A.g.t.,45.

¹⁶⁵ A.g.t.,49.

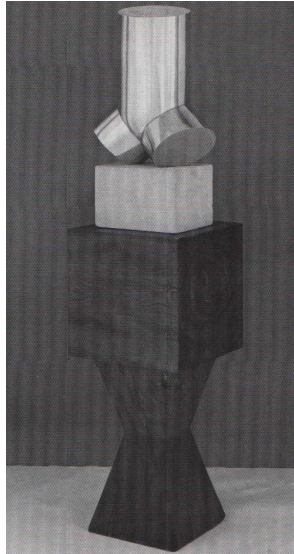


Resim 3.10 Henri Matisse; Arka

Su ve kadın imgesinin bir paydada sunulduğu bir görünümde gittikçe soyutlanan kadın bedeni erotik hiçbir çağırışım barındırmamacasına kütleleşir, kabalaşır.



Resim 3.11 Andrea Coscella; Beyaz gelin



Resim 3.12 Constantin Brancusi; Delikanlı torsu

Brancusi ve Coscella'nın heykellerinde ise yapılan soyutlama bedeninin erojen bölgelerinin izleyiciye hissettirilmesiyle oluşacaktır. (Resim 3.11, 3.12)



Resim 3.13 Alberto Giacometti; Çift

Cinsiyet ve seks konularının işlendiği çift heykelinde ise Giacometti, erkek figürünü bir yay formuna sokacak, bu yaydan çıkan sivri ucu bir phallus edasıyla karşısındaki kadın bedeni diye imgelenen içbükey ve kavisli forma değecektir. Her ne kadar bu eylem soyutlanmış olsa da bu kavisli yayların çarpışması bir erkeğin şiddet içeren bir cinsellikle bir kadına yaklaştığını vurgulayacaktır.(Resim 3.13)



Resim 3.14 Orlan

Bedenin görünümünü bu denli eleştiren söylem, en keskin sözünü Orlan'da söyleyecektir. "Carnal Art" olarak ifade bulan beden heykeltıraşlığı kavramını ortaya atarak Orlan, bedenini estetik ameliyatlara değiştirecekti. Erkek iktidarına ve onun güzellik kavramına bir eleştiri niteliği taşıyan bu eylem kadının kendi bedenini kontrol edebileceğini vurgulamaktaydı.

Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadının farklı özelliklerini kendi yüzünde bir araya getirecekti. Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'ın Eurpa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını alarak yeni bir beden oluşturmuştur.¹⁶⁶(Resim 3.14) Aslında Orlan'ın amacı güzel görünmek değil, post modern kültürün vitrininde kozmetik ürünler ve estetik cerrahi ile kusursuzlaştırılan bedeni sergilemektir.¹⁶⁷

Modern çağın egemen söylemi cinselliği belirli bir şekilde denetim altına alabilmek için dört farklı beden tipi tasarlayacaktı; histerik kadın, mastürbasyon yapan çocuk, Malthusçu çift ve sapkın yetişkin.¹⁶⁸Biz de bu bedenlerin toplumsal yapıdaki konumlarını ve buna paralel sanatçının tavrını bu beden türleri üzerinden geliştirdiği söylem ve karşı söylemlerle ifade etmeye çalışacağız.

3.1.1. Kadın Bedenine Yüklenen Yeni Anlamlar ve Sanata Yansıması

19. yüzyılın sonundan itibaren 20. yüzyıl kadın hareketinin kamusal hayata katılmak, oy hakkını elde etmek için mücadele ettiği bir dönem olarak da dikkatleri üzerine çekiyordu. Kürsüdeki kadınlar erkek egemen anlayış tarafından histerik olarak nitelendiriyorlardı. Doktorlar histerik feministlerin iyileşmesi için bir an önce geleneksel anne-ev kadını rollerine geri dönmeleri gerektiğini öğütüyorlardı. Basın hem feministleri hem de eşcinselleri histerik kişiler olarak sunuyordu. Freud erkek histeriklerin cinsel olarak pasif olduğunu söylüyordu. Ve sonuç olarak Foucault, 19. yüzyılın sonunda egemen söylem tarafından kadın bedeninin histerikleştirildiği fikrini söylemleştirdi.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Birgül ERKANI (2007), **20. Yüzyıl'da Heykelde Kadın Figürünün Değişimi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi,57.

¹⁶⁷ Göçmen Meryem KILINÇ (2007), **Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanat'ında Kullanılması**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 68.

¹⁶⁸ Michel FOUCAULT, **Cinselliği Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 80.

¹⁶⁹ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 6-7.

Kadın bedeni bütünüyle cinsellikle dolup taşan bir beden olarak çözümlenmiş yani nitelenmiş ve saf dışı bırakılmıştır. Bu beden kendisine içkin patolojinin etkisiyle tıbbi uygulamalar alanıyla bütünleşmiş ve düzenli doğurganlığını sağlamak zorunda olduğu toplumsal bünye, aile düzlemi ve çocukların yaşamıyla organik bir iletişime sokulmuştur. Üreme aygıtına sokulan bu beden dolayısıyla bu davranışın toplumsallaşmasını da sağlamıştır. Kadın bedeni üzerinden çıkan bu edim, erkek bedenine doğru da taşarak çiftin cinselliğinin belli önlemler ve özendirmeler içinde yeniden şekillenmesini de beraberinde getirmiştir. Foucault'nun da değişiyse bu çift artık "Malthusçü çift" olarak adlandırılır.¹⁷⁰ Ancak bu kurallar içine sığamayan kadın bedeni, ana motifiyle var olan histerik kadının negatif yönünü vurguluyor ve "asabi kadın" olarak imgeleniyordu. Buna karşın 1920'lerde sürrealistler ise histeriyi bir sanatsal ifade biçimi olarak kullandılar ve estetik ile sosyal normları histerikleştirdiler.¹⁷¹ Bilinçaltına yönelip, doğadaki başıboş sapkın hazzı kutsallaştırdılar.



Resim 3.15 Pierre Ray; Merdivendeki tehlike

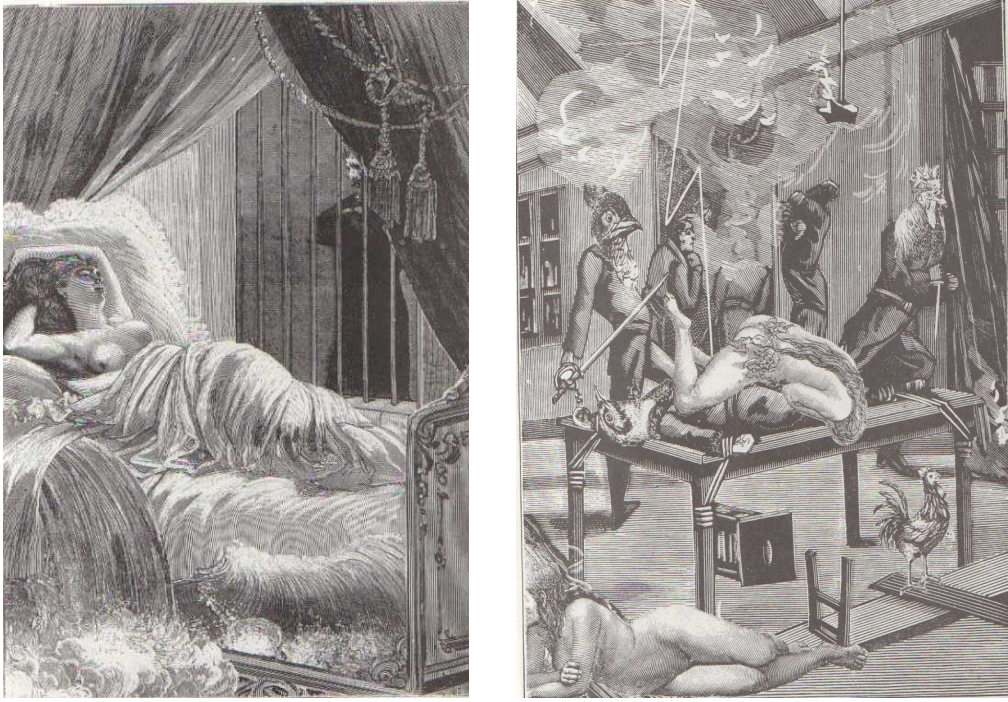


Resim 3.16 Dorathea Tanning; Doğum günü

¹⁷⁰ Michel FOUCAULT, *Cinselliği Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 80.

¹⁷¹ A.g.k., 11.

Düşü ancak gerçeğin kusurlu olduğu zamanlarda bir çıkış yolu olarak görürler sürrealistler. Böylece erotik bir emri biçimlendirir, isteğin sınırsız oluşuyla toplumsal yasaklamalardan, engellemelerden arındırırlar. Böylece gerçekte yani “aşırı” gerçekte imgesel, öznel hatta nörotik bir bağ kurarlar.¹⁷²



Resim 3.17 Max Ernst; Sürrealist şiir için kolaj

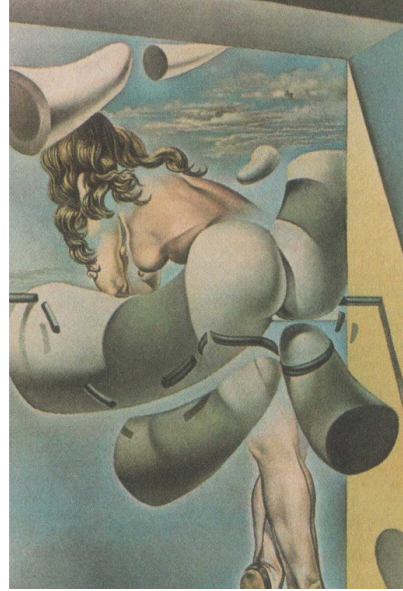
Bir kâhyanın yakasına bir şahin başı yapıştıran Max Ernst, bir kuş-adam meydana getirmiştir. Resmin mekânlarına horozlar koyar, koridorlarına çıplak kadınlar yerleştirir, dalgalar uyuyan kadınların yatak odalarına gelir. Bunların tümü adeta bir karabasan gecesinden çıkmıştır.¹⁷³(Resim 3.17)

Önemli ölçüde bozulmamış ve mantık yürütme yeteneğini yitirmiş erotik belleğin kendisini, sadomitik arzularını ani ve şiddetli duygusal patlama noktasına değin biriktirmeye sevk ettiğini söyleyen Dali; uyumakta olan bir kızın üzerine atlayan iki kaplan çizmiş, kendi kendini sodomize eden bakire de gerçek üstü bir ortamda, bilinçaltının erotik

¹⁷² Ren'e PASSERON, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, 62.

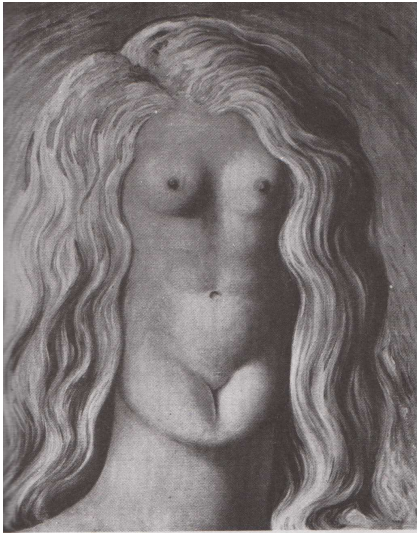
¹⁷³ Ren'e PASSERON, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, 58-59.

imgelerini birer cinsel obje olarak kullanmasıyla histerik bir kadın bedeni yaratmıştır.¹⁷⁴(Resim 3.18, 3.19)



Resim 3.18 Salvador Dalí; Rüyadan uyanış: Gala gibi uyanmak!

Resim 3.19 Salvador Dalí; Kendi kendini sodomize eden bakire



Resim 3.20 Ren'e Magritte; Tecavüz

Ren'e Magritte tecavüz adlı resminde bir kadının yüzünün üzerine gövdesini çizerek¹⁷⁵,ona erotik bir kimlik kazandıran anlayışa gönderme yapmaktaydı.(Resim 3.20)

¹⁷⁴ Önder ŞENYAPILI, 20. Yüzyılda Sanatta Erotizm Fahişe Yüzyılın Sanatı, 67.

Ancak sürrealistlerin erotizminin tek konusu kadın değildi, sevişmenin birçok çeşitleri özellikle de sapık biçimde olanlarının ele alındığı yapıtlarda görülmekteydi. Bellmer ve erotizmi vahşet derecesinde işleyen Molinier bu olguya örnek oluşturuyorlardı.¹⁷⁶(Resim 3.21)



Resim 3.21 Pierre Molinier; Büyük Me'lee

Bellmer birçok yazısında derinin altında, sembolik olarak da giysilerin altında ne olduğunu merak ettiği konusundaki saplantısını açıklamıştı. Sadist, oral, anal, penetrasyonel konusundaki saplantısını Sade'dan alıntı yaptığı metinlerle karşımıza koymakta, vücudun erotik bölgelerinin özellikleri vurgulanmaktaydı.¹⁷⁷



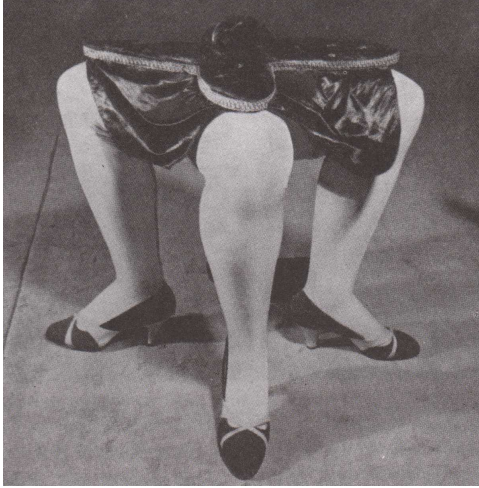
Resim 3.22 Hans Bellmer; Oyuncak

¹⁷⁵ Ren'e PASSERON, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, 192.

¹⁷⁶ Ren'e PASSERON, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, 82.

¹⁷⁷ A.g.k., 128.

Bellmer kadın vücudunun uzuvlarının farklı kombinasyonlarıyla oyuncak bebekler yapmıştı. Bellmer'in bebekleri dejenere duruşlarıyla rahatsız edici gözüktürler. Cinsel işkencelere maruz bırakılan, arzuların fetişi bir çocuk-kadın bedeni yaratmıştır bu oyuncaklarla. Vücut parçalarının eksik ya da eklem gruplarının başka yerlerde olduğu mutasyon, çoğaltma ve tekrar birleştirme durumunu irdeleyen oyuncaklardır.¹⁷⁸(Resim 3.22) Kadın bedenine yüklenilen histerik anlamlar, sürrealistlerce yeniden ele alınır ancak egemen söylemin kastettiği histeriyi bu bedenlerin özgürleşmesi uğruna bozup, yeniden şekillendirerek ele alırlar. Onların yücelttiği sapkın haz ve hazzı denetim altına almaya çalışan egemen ideolojilerin tüm yaptırımların nörotik bir biçimde yıkılmasıdır.



Resim 3.23 Kurt Seligmann; Ultra-Mobilya

İlk olarak Aydınlatma döneminde görülmeye başlayan ve 60'larda,70'lerde iyice yerleşen karşı söylemler varlığını gösterecekti.¹⁷⁹ Cinselliği iktidar ilişkilerinden soyutlamaya çalışan feministler, kendilerini doğa karşısında konumlamışlardır. Cinsellik iktidardır, kimliktir, güçtür ve dolayısıyla batı kültüründe sömürüye dayanmayan tek bir ilişki biçimi yoktur feminizm açısından.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Yaşam ŞAŞMAZER (2006), **Figüratif Heykelde Gerçekçilik**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 50-51.

¹⁷⁹ <http://tr.wikipedia.org>

¹⁸⁰ Camile PAGLİA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 14.

Cinsel kimliğin ilk yaratıcısı olan Jean-Jacques Rousseau'nun özgürlük anlayışında toplumsal hiyerarşinin ortadan kaldırılması ve doğaya bağlılık söz konusudur. Ama Camille Paglia'nın kuramı hiyerarşi, politik edimsel otorite zayıfladığında kendisini sadomasoşizmin baskın fenomeni olan cinsellikte yeniden kuracaktır.¹⁸¹ Marly Daly ise konuyu daha ileri taşır ve özgürleşmenin karşı çıkmakta yattığını çünkü ataerkil sistemin temelinde tanrı, yani erkek tanrının var olduğunu ve bu yüzden cinsiyetsiz yapının reddedildiğini söyler. Feminist hareket içinde kadın ve erkeğin eşitliğini savunan gruplar olduğu gibi daha radikal gruplar da vardır. Radikal feminizme göre heteroseksüel ilişki kadına yapılan baskının temelinde yer alır. Bu yüzden var olan toplumsal yapıda herhangi bir dönüşümün mümkün olmadığını, toplumsal yapıların tümünden yıkılması gerektiği düşünülür.¹⁸²

Feminist sanatçılar ise, o güne değin kendilerine yüklenen cinsel kimlikleri reddedecek ve kendilerini doğaya yaklaştıracak, hedonist bir tavırla sözlerini kendi bedenlerini kullanarak söyleyeceklerdi.



Resim 3.24 Cindy Sherman; İsimsiz film kareleri

Cindy Sherman “isimsiz film kareleri” adlı fotoğraf çalışmasında sosyo-kültürel olarak kadına uygun görülen sayısız kimliğe bürünerek bir tartışma yaratır. Kadınların medya ve sinemada nasıl canlandırıldığı sorununu irdeler.¹⁸³ Kendisine dayatılan kadın rol modelleri ile öznel görüntüsünü ve cinselliği ile benliğini inşa eden tüm ana etkenlerle hesaplaşır.

¹⁸¹ Camille PAGLIA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 241.

¹⁸² <http://tr.wikipedia.org>

¹⁸³ [Kültür.sabah.com.tr](http://kultür.sabah.com.tr)

Kendi görüntüsünü film yıldızlarının imge kalıplarına sokarak cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını bu kadın imgelerinde taşımakta ve kendi var oluşunu, kimliği ve cinselliği ile olan mücadelesini film yıldızlarının görüntü kalıpları ile temsil etme çabasıydı.¹⁸⁴(Resim 3.24)



Resim 3.25 Cindy Sherman; Seks resimleri

Sherman'ın “seks resimleri” adlı yapıtında ise oyuncak bebekler, vitrin mankenleri, plastik vücut parçaları ve maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki resimleri görülür. Saf bir cinsellik değil, sanal, adeta bir kıyafet gibi bedenlere giydirilmiş birer rol halini alır bu edim.(Resim 3.25)

¹⁸⁴Mehmet Ali KAPLAN (2007), *Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 117.



Resim 3.26 Valei Export; Genital panik

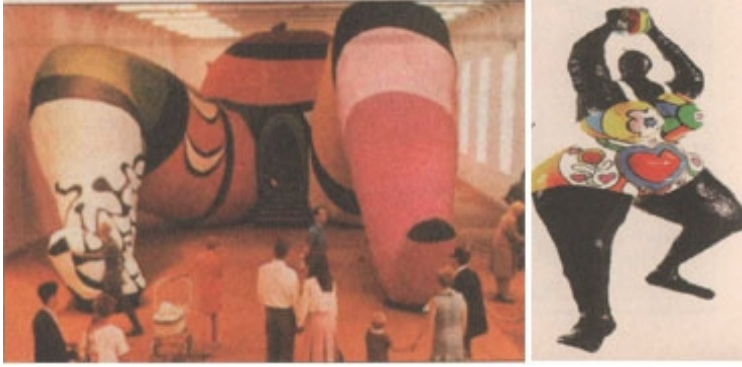
Genital bölgesi açıkta bırakılan sınıksız giyimli bir kadın ile karşılaşırız Valei Export'un işinde. Tehditkâr, başkaldıran, eli silahlı bir Amazon'dur adeta.(Resim 3.26)



Resim 3.27 Canan Şenol; Çeşme

Bereket ve beslenme kavramlarına ironik bir bakış vermektedir Canan Şenol'un çeşmesi.¹⁸⁵ Süt veren anne motifine kendi göğüsleri ile cevap vermektedir.(Resim 3.27)

¹⁸⁵ www.birgün.net



Resim 3.28 Niki De Saint; Nana

Niki De Saint, Bereket ve doğurganlığın ön planda olduğu “Nana”lar da kadının toplumda takındığı rolleri simgelerler. İri ve abartılı kıvrımlarıyla ağırlığını koyan kadını simgeleyen bu figürler sanatçının yaptığı dev bir Nana vajinasından izleyicilerin içeri girerek gezdiği bir sergi olarak kurgulanır.¹⁸⁶(Resim 3.28)



Resim 3.29 Ana Mendieta; Silüet

Kadın vücudunun kişisel ve sosyal ifade araçlarını kullanan Ana Mendieta, kadın vücudunun realistik bir araç olduğunu vurgulayarak idealize kadın çıplaklığının erkeksi geleneğine meydan okur. Kendi vücudunun doğal nesnelere ilişkisinden yola çıkar, vücudunu barut ile çevreleyerek yakar ve ateşin kötü ruhları kovmasına gönderme yapar.(Resim 3.29)

¹⁸⁶ Yaşam ŞAŞMAZER (2006), **Figüratif Heykelle Gerçekçilik**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 55.

Ve görüldüğü gibi ister sürrealistlerce olsun, ister feminist sanatçılarca olsun bilinçaltı durumu, sapkın haz, doğaya yaklaşma çabası sanatın gündemine oturtulmuştu. Ancak hazzı bir yapıda bedenın ifade edilebilirliği onu denetim altına alacak pratikleri de beraberinde getirecekti.

3.1.2 Sapkın Haz Olgusu Ve Sanata Yansıması

İlk olarak Aydınlanma çağında görülmeye başlanan hazzın belirli sınırlara sokulmadan ifade edilebilmesi Marquis De Sade'in söylemleriyle olmuştur. Marquis De Sade saldırganlığın doğadan geldiğini ve doğaya dönmek, dizginleri şiddet ve şehvete bırakmak gerektiğini öğütlemiştir.¹⁸⁷ Türün kusursuzlaşmasına ilişkin kan sorunu iyice baskıcı bir cinsellik yöntemine doğru evrilirken ve yeni ırk yalnızca cinselliğin denetlenebilir sonuçlarını saklı tutmaya çabalarken, Sade iktidarın aşırı mekanizmalarına ve eski kan saygınlıklarına yönelir. Bu yüzden Sade'da cinsellik normsuzdur.¹⁸⁸ Kibar Fransız aristokrasinin bir ürünü olan Sade kendi kültürünü ilkelleştirir. Cinselliğin gizlediği vahşiliği teşhir eder. Büyük bir zevkle yırtma, delme, kazıma, oyma, sakatlama, dilimlere ayırma, parçalama, yakma ve eritme yoluyla bedenın konturlarını yok eder¹⁸⁹. Böylece doğadaki hazzı ifade edebilmek için bedenın içinde, sınırında kalmış tüm durumlar yeni bir beden anlayışı yaratır. Tarihsel süreç boyunca egemen söylem tarafından bedene dayatılan ölçülü olmak, asillik, durgun durmak, saflık ve sterillik durumları eleştirilir. Bedenin doğal olan durumuna yönelinir. Marquis De Sade ile başlayan bedenın tasarlanmış olan konturlarının yıkılması, Modern Çağda yapılan cinsel devrim sonrası daha da alevlenir. Beden algısı ve bedenın tasarlanmış görüntüsü ile haz olgusu arasında bir karşıtlık kurularak yeni bir beden algısı yaratılır. Ve bu yeni tasarımı uygarlığın bastırılmış olduğu hazzı kendine konu ederek özgürleştirir.

¹⁸⁷ Camile PAGLİA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 14.

¹⁸⁸ Michel FOUCAULT, **Cinselliği Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 109.

¹⁸⁹ Camile PAGLİA, **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, 14.

Ancak Aydınlanma Çağıyla başlayan ve Modern Çağda alevlenen hazzın özgürleşmesi, Modern Çağın otoriteleri tarafından denetim altına alınır. Çünkü “doğaya karşı” diye nitelenen bu etkinlik uygunsuz olduğu için fiziksel ve ahlaksal, kolektif ve kişisel tehlikeler taşıyordur. Böylece cinsel içgüdüyü etkileyebilecek tüm tuhaflik biçimlerinin klinik analizi yapılır, ona tüm davranış biçimleri üzerinde bir normalleştirme ve patolojikleştirme rolü yakıştırılır.¹⁹⁰

Kant’la belirginleşen güzellik ve kusursuzluk ideali olan insan değerli, saygın ve itibarlı olmalıydı. Dolayısıyla bu itibarın görselleşmiş şekli olan beden ancak içindeki değerini ortaya çıkmasıyla istenilen ideale ulaşabilirdi. Bu durumda haysiyeti bozan yoğun duygu durumlarından soyutlanmalıydı beden. Her tür acı, şehvet, şiddet gibi özelliklerinden arınan beden kendi bedensel özelliklerinden sıyrılıyordu böylece.¹⁹¹

Bu durum Antik Yunan’dan günümüze tüm iktidar şekillerinin korktuğu hazzın bastırılmasıyla ortaya çıkan ideal beden tipinin işleyiş şeklini gösteriyordu.

Bu tasarı içinde yüksekte duran yüz, insanı dışkı ve cinselliğin alçak, belden aşağı seviyesinden uzaklaştırıyordu. Yüz; bedenin yaşamsal, hayvani ihtiyaçlarının ötesinde sözün, aklın, ruhun, bilincin yüce bölgesi olarak temsil edilirdi. Böylece anal bölge, dışkı, koku, çıplaklık dışlanırdı.¹⁹² İğrenç diye adlandırılarak, insan bedeninden soyutlanırdı. Ve bu yüzden Post modern kapitalizmi, bedeni kokmayan, terlemeyen, sızıntı yapmayan bir beden olarak tanımlamıştı. Özellikle de kadın bedeni doğaya daha yakın bir duruşa sahip olduğu için, bu sektör kadın bedeni üzerinden kurgulanmıştı. Aslında iğrenç diye adlandırılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendi. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen şeydi.¹⁹³ Kadının adet kanaması, hem onu üreyebilme ediminin merkezine koyar, hem de bu dönem içindeki kadın bedeni asabi, nevrozlu bir beden olarak egemen söylemce tanımlanırdı.

¹⁹⁰ Michel FOUCAULT, **Cinselliği Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 80.

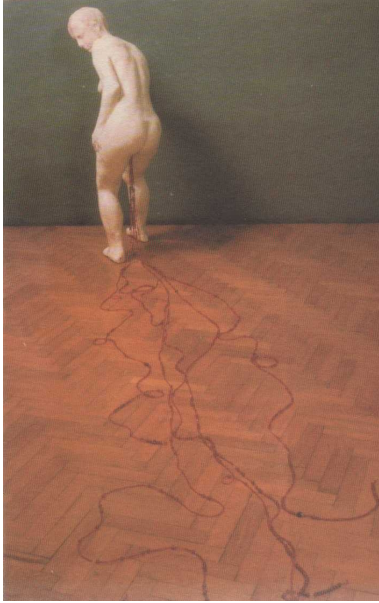
¹⁹¹ Mehmet Ali KAPLAN (2007), **Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 97.

¹⁹² Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 52.

¹⁹³ Julia KRİSTEVA, **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev. Nilgün Tatal, 7.

Bu anlayış karşısında feminist kuramcı Julia Kristeva “abject” (atık) kavramını ortaya atmıştır. Kadın bedenine geçmişten günümüze kadar yüklenen anlamları ortaya koyar. Aslında erkeğin kendi bedenine yakıştıramadığı ancak arzuladığı bir durumu, yine arzu duyduğu bir bedenle özdeşleştirerek kendi tatminini sağlar. Kendi bedeni için ölçülü bir duruş tasarlarlarken, yaşayacağı hazzı başka bir bedene yükler. Bu yüzden kadın bedenini kanayan, doğuran, şehvet yüklü bir beden olarak tanımlar. Kanayan kadın bedeni asabi diye adlandırılarak, biyolojik yapısıyla cinsel kimliği arasında bir bağ kurulur. Kadın bedenine yüklenen bu anlam onu ilkellettiği gibi, hastalıklı, arzu yüklü bir beden olarak toplumsal yapıya yerleştirir. Tarihsel süreçte asabi kadın motiflerine baktığımızda başı Havva çeker. Ardından cinsel ilişkide eşitlik talep eden ve dünyaya kötülükleri yayan Lilith, Ortaçağın cadıları ve kürsüde özgürlüğünü isteyen feministler gelir. Bu kadın motiflerinin hepsi hazzı ve bu olgunun özgürlüklerini ele aldıkları için dışlanırlar.

Ve sanat, direniş içeren şizofrenik oluşumuyla Antik Yunan sanatı özelliklerini içinde barındıran modern topluma dayatılan estetik yasalarına karşın bedeni doğaya yaklaştırır,¹⁹⁴ hazzı ele alır, bedenine içine yönelir.



Resim 3.30 Kiki Smith-Otoportre

¹⁹⁴ Mehmet Ali KAPLAN (2007), **Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 96.

Doğum, adet kanı gibi vücuttan atılan tüm atıkları kadın bedeni ile ifade eden ve kendi bedenlerinin sınırlarını sorgulayan feminist sanatçılarla karşılaşırız. Onların amacı steril uygarlıktan uzaklaşmak arzusuyla kinik¹⁹⁵ olmaktır. Bir önceki bölümde incelediğimiz feminist sanatçıların kendi bedenlerini sanatta kullanması anlayışını Kiki Smith’de de görmekteyiz. Kiki Smith adet kanamasını simgeleyen figürünü oto portresi olarak adlandırmıştır.(Resim 3.30) Beden kanayan bir varlık olarak da sanatın içine girmiştir. Modern çağın özgürleşen söylemi, yadsınan hazzın sanatta ifade edilebilmesine olanak tanımıştır. Böylece modern çağ sanatçısı tüm genel geçer estetik anlayışlarını aşacak bir beden tasarısı yaratmıştır; bu da “ kendini doğal olan görünümüyle ifade eden beden”dir.

Doğadaki hazzı, iktidarın cinsellik üzerine kurduğu baskıcı yapının yıkılmasıyla ilkelikte aranması gerektiğini öğütleyen anlayışı Hermann Nitsch en uç noktada ele alır.



Resim 3.31 Hermann Nitsch

Yaşam coşkusu ve sınırsız özgür neşeyi öven Hermann Nitsch dini formları yeniden yorumlar. Şaman aktiviteleri ile benzer işler üreten Nitsch, sakatlama, kendini kurban etme, adak etme temalarını esas alarak izleyicisini şok eder ve tiksindirir. Et ve kanı kullanarak sanatın kutsallığını ve tabularını yıkar.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Peter Sloterdijk çağın iç sıkıntısı olan siniklikle başa çıkmak için İskender’e meydan okuyan Diyojen’in kinikliğini öneriyordu. Diyojen küfesinde yaşayan, sokaklarda yatan, herkesin ortasında dışkılayan, işeyen, osuran, sevişen, küfreden ve bu nedenle de Yunanca da “köpek gibi” anlamına gelen “Kynikos” (kinik) sıfatıyla adlandırılıyordu. Diyojen bu tavrıyla paraya, mala mülke, Büyük İskender’in iktidarına değer vermediğini, her tür totaliter yapının ironi ve alay ile ayaklar altına alınması gerektiğini ifade ediyordu.

Çağdaş insanın gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini törensel eylemler gibi dışa vurur.¹⁹⁷(Resim 3.31)



Resim 3.32 Oleg Kulik, doğa müzesi

Oleg Kulik ise insanlar arasında uygarlığın yarattığı eşitsizlik ve insanlarla diğer canlılar arasındaki eşitsizliğin yaratacağı sonuçları tartışır. Bu noktada hayvanların içgüdüleri ile hareket etmesinden yola çıkarak, üreme, beslenme durumlarını sergiler. Ve bu fotoğraflara kendi bedenini de ekleyerek cinsel edim esnasında sahneler. Dolayısıyla izleyicisine gösterdiği cinsel edimi ile doğadaki canlıların temel gereksinimini aynı paydada sunar. Tüm canlıların beslenme, üreme gibi temel ihtiyaçlarına vurgu yapar.(Resim 3.32)



Resim 3.33 Jake ve Dinos Chapman; Trajik anatomiler

¹⁹⁶ Gökçen Meryem KILINÇ (2007), **Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanat'ında Kullanılması**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 44-45.

¹⁹⁷ A.g.t., 47.

Ancak Jake ve Dinos Champhan'ın çocuk figürleri trajiktir. Egemen ideolojilerin cinsel denetiminin başlangıç noktası olarak ele aldıkları çocukları manipüle ettiği bedenleriyle sergiler. Ahlaki sınırlara meydan okuyan Chapman yarattığı mutant çocuklarıyla dehşet dolu estetik haz sunmayı amaçlamıştır. Çocuksu bir merakla, tikslenme arasında gidip gelen rahatsız pozisyonlar yaratmıştır. Cinsel organları vücutlarından fıskıran çocuklar ironik ve pastoral bir dekorda oyun oynuyorlardır.¹⁹⁸(Resim 3.33)

Ve sonuç olarak 20. yüzyılın karşı söylemi bedeni konu almış, onu dönüştürmüş, önerilen tüm görünümünü dışlayarak soyutlamıştır. Bedenin hem tanımı, hem görüntüsü adeta bir ameliyat masasına yatırıp, kesilmiş, biçilmiş, parçalanmış ve yeniden doğmuştur. Bedenin özerkleşmesi üzerine giden tüm devrimler, hareketler, akımlar içte kalan dürtülere yönelmiştir. Hatta daha da ileri gidip sapkınlaşmıştır. Güzel, çirkin, temiz iğrenç olmuş, içerisi dışarısı olmuş, ahlaklı arsız olmuş ve bakılan bakan olmuştur. Buna karşın bu denli özgürleşen beden, iktidar için korkutucu bir tehdit taşımaktaydı ve iktidar başka bir strateji geliştirip bu bedeni tahakküm altına almak zorundaydı.

¹⁹⁸ Yaşam ŞAŞMAZER (2006), **Figüratif Heykelde Gerçekçilik**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 60.

3.2 Cinselliğin Meşrulaştırılması Ve Pazar Gerçeği İçinde Sanat

Barthes; toplumlarımızın artık erotik süreçler yaratmadığını, sadece arzuya dönük, arzuya iç içe yaşadığımızı vurgulamıştır. Beden, görüntü olgusuyla birleşince arzunun dolaysızlaşması ve pornografikleşmesi söz konusu olmuştur.¹⁹⁹ Pornografi; arzunun dar, terbiye edilmiş kalıpları içinde fanteziler yaratması ya da arzuyu başlı başına bir nesne haline getirmesi, ticaretleştirilmesi olarak kurgulanan bir edimdir.²⁰⁰ 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan pornografi, dönemin genel estetik duyarlılığının gerisinde kaba, saba, sıradan ve ham imgelerle ifade buluyordu. Oysa 20. yüzyıla gelindiğinde pornografinin cinselliği doğrudan yansıtan görüntülerinde, genel estetik anlayışını aşacak bir estetizasyon mevcuttu. Neredeyse insan ötesi bir anlam, bir soyutlama, bir erişilmezlik söz konusuydu.²⁰¹ Reklam ve moda dünyasının sunduklarıyla beraber beden artık sonsuz bir gençlik ve ölümsüzlük arayışı içine giriyordu.²⁰²

Bireylerin bedenlerini önemseme ve olumlu hale getirmek için çaba sarf etmeleri gerektiği sürekli olarak anımsatılıyordu. Küreselleşmenin biçimlendirdiği beden, bir nesne olarak eklemlenmiş parçalardan oluşan bir yapı durumuna getiriliyor, bedenin arızalı olan parçası değiştiriliyor, ötekinin erotik bakışına sunuluyor ve maddi değeri olan bir nesneye dönüştürülüyordu. Beden neredeyse bireyin bütün sermayesi haline geliyordu.

Bunun temel nedenlerinden birisi de, tüketim toplumunun hazcı yapısındaki temel nesnenin beden olarak tanımlanmasıydı.²⁰³ Gövdenin ve hazın ekonomileri oluşturuluyordu. Kapitalizm, bedeni metalaştıran, tüketildikçe üreten ve üretilen bir ilişki ağı olarak yaratıyordu.²⁰⁴ Son noktada ise gövde seyirlik bir olgu sıfatıyla sergileniyordu.²⁰⁵

¹⁹⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 17.

²⁰⁰ A.g.k., 117.

²⁰¹ A.g.k., 17.

²⁰² A.g.k., 158.

²⁰³ www.cumhuriyet.edu.tr

²⁰⁴ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 17.

²⁰⁵ A.g.k., 159.

Bu da bizi Freud'un "skopofili" (bakma tutkusu) kuramına götürecekti. Skopofili'nin ikinci dürtülerden olduğunu belirten Freud, bu eylem biraz daha derinleştikçe bambaşka bir eylem halini aldığı, dikizlemeye dönüştüğünü söylüyordu.

Bakmakla egemenliğini kuran erkek dikizlediği zaman hadım edilme kompleksi²⁰⁶, fetişleştirme²⁰⁷ gibi karmaşık süreçleri de uyarıyordu.²⁰⁸

Kadının fetişleştirilmesi, nesneleşmesi, bakılarak tüketilen bir obje haline gelmesi²⁰⁹ bir diğer taraftan bu bedenin mazoşist bir estetik obje olarak yaratılmasında önemli bir etkendi. Ancak burada kadın arzu duyan bir özne olarak kurgulanmamıştı. Böylece mazoşizmde erkek marjinalliği, erkekliğin hegemonik pozisyonlarının devamı garantiye alınıyordu.²¹⁰ Özellikle reklamlarda sunulan erotik kadın imgesi, onu tüketmeye hazır kadın kitlesi için yapay ve gerçek dışı biçimde özdeşleştiriliyordu. Böylece bu bedenler kendilerini bu yolla erkek egemen ideolojinin bir parçası haline getiriyordu.

Foucault'ya göre sado-mazoşizm, bedenin tüm bölgelerini erotikleştirerek yeni haz alanları yaratmaktaydı. Sado-mazoşizmin iddia edildiği gibi saldırganlığın, derin şiddetin ifadesi değil, bedenin bilinmedik, daha önce deneyimleşmemiş bölgelerinin erotikleşmesiydi.

Böylece her noktası erotikleşen beden, tüm aşırılıkların içinde bir nesne haline geliyordu. Artık doğaya yakın sapkın haz da sistemin içine girmişti. Sadist-mazoşist tüm eylemler pazarın çarkında işliyordu. Daima akışkan bir nitelik taşıyan sado-mazoşizmde roller vardı ama bu roller her an tersine çevrilebiliyordu. Köle efendi, efendi köle olabiliyordu. Bu stratejik bir oyundu. Bazen kuralların ihlali bazen de belirli sınırların varlığına ilişkin bir anlaşma uygulanırdı.²¹¹

²⁰⁶ Erkeklik organının kesilmesi anlamına gelen hadımın kendi başına gelmesinden korkma durumu, genellikle aşağılık kompleksiyle beraber gelir.

²⁰⁷ Cansız bir nesne ya da beden parçasının tahrik edici olarak algılanması. Oidepus kompleksinin sapkın deneyimler yardımıyla aşılmasından ileri gelir.

²⁰⁸ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 175,

²⁰⁹ A. g. k., 176.

²¹⁰ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 146.

²¹¹ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 150.

Ve böylece erotizm hiçbir bağla tutturulamaz, dizginsiz, serbest bırakılmış bir hal aldı. Uygun görüldüğü her ilişkiye girmekte ve çıkmakta özgürdü ama aynı zamanda onun ayartıcı güçlerini sömürmek için sabırsızlanan güçler için de kolay bir avdı.

Erotik devrimin sonucu artık piyasa güçlerinin kapısına serilmişti.²¹² Cinselliğin meşrulaştırılması artık iktidarın elinde bir araç haline geliyordu. Tüm karşı söylemler, uçta, sınırda kalmış marjinal haz biçimleri iktidarın yeni yöneldiği alan olmuştu. Egemen söylem karşı söylemi alıp, kendi söylemi haline getirmiş ve bir pazar yaratmıştı. Modernlik çıplak kadın bedenini bir nesne haline getirmişti ancak post modern kapitalizm buna ilaveten çıplak erkek bedenini bu sektöre sokmuştu. Sadece bakan değil, bakılan bir beden olarak kurgulamıştı.²¹³



Resim 3.34 Aes+F; Son ayaklanma

AES+F sanat topluluğu yeni dönemin kahramanlarının sadece bir kimliğinin var olduğunu, son ayaklanmanın katılımcısı olmaları diye belirtmişti. Artık kurban ve saldırgan, erkek ve kadın arasında hiçbir fark yoktu. İdeolojinin, tarihin ve ahlakın sonunu kutluyorlardı. Sanal dünya katlanarak büyüyor, teknoloji ve malzemeler yapay çevreyi yeni bir dönemin fantazi peyzajına dönüştürüyordu. “Keskin, belirsiz veya erotik bir hayal gücünün üç boyutlu perspektifin yapay titrekliliğinde doğal görünen bir dünyanın sakinleri artık cinsiyetsizdi.”²¹⁴ Kadın da, çocuk da, erkek de aynıydı, moda dünyasının ikonları edasıyla sahte bir ayaklanma yaratıyorlardı. (Resim 3.34)

²¹² Zygmunt BAUMAN, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, 271.

²¹³ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 166.

²¹⁴ www.iksv.org

İktidar, bilgi, kısacası her şey fantasma ve bastırma terimleriyle yorumlanıyor, basmakalıp bir cinsellik her yere egemen oluyordu. Her şey estetikleşiyor, politika gösterinin, cinsellik reklamcılık ve pornonun içine giriyordu.²¹⁵ Serbest hareket eden erotizm Anthony Gidden'in "plastik cinsiyet" dediği şeyin tam ardında duruyordu.²¹⁶ Ve Baudrillard bu çağı trans-politik, trans-seksüel, trans-estetik olarak bölümlere ayırarak tanımlıyordu.²¹⁷

Aslında cinsel ütopya gerçekleşmemişti. Çünkü bu ütopya, cinselliğin bir yaşam olarak gerçekleşmesi anlamına geliyordu. Arzunun bütün insanlarda, kadında ve erkekte tam olarak gerçekleşmesi, cinsiyet ayırımının ötesinde yüceltilmesi gerekiyordu. Oysa cinsel özgürleşme içinde cinsellik, cinsel göstergelerin farksız bir dolaşım halinde özerkleşmesini başarabilirdi yalnızca.²¹⁸ Bu özgürleşme, kendi söyleminin iddia ettiği gibi, dişiliğin, hazzın ayrıcalıklı biçimde göklere çıkarıldığı, bedeninin azami erotik değerinin yüceltildiği bir evre olmaktan uzak, cinslerin birbirine karışmasına doğru giden bir ara evre olabilirdi. Temelde bu, her devrimin sorunlu yazgısıydı.²¹⁹

Göklere çıkarılması beklenen haz, bu özgürleşme hareketi içinde pazarın engeline takıldı. Kadının özgürleşen cinselliği alındı ve bu özgür hareket kılıfında bir metaya dönüştürüldü. Artık cinsel söylem gerçekten özgürdü, utançsızca ifade edebiliyordu kendini ancak satılabilir, üretilebilir ve tüketilebilir bir alanda serbestti sözü.

Sapkın haz artık alınabilir, satılabilir bir şeydi. Pazarda önemli bir teşvik edici araçtı. Böylece dünyanın estetikleşmesi, kozmopolit biçimde sahnelenmesi, görüntüye dönüştürülmesi, reklamlar ve medya aracılığıyla bir gösterge sanayisi oluşturulmasına neden oldu.²²⁰ Estetik cerrahi, bir yüzün rastlantısallığından çok, güzelliği ya da çirkinliği düzeltmek ve ortaya güzelden daha güzel, ideal bir yüz çıkarma yoluna gitti.²²¹ Pornografik

²¹⁵ Jean BAUDRİLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, 16.

²¹⁶ Zygmunt BAUMAN, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, 280.

²¹⁷ Jean BAUDRİLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, 16.

²¹⁸ Jean BAUDRİLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, 18.

²¹⁹ A.g.k., 30.

²²⁰ Jean BAUDRİLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, 22.

²²¹ A.g.k., 50.

reklamlar ya da yiyecek reklamları; bir tecavüz ve huzursuzluk stratejisi uyarınca utanmazlığa ve şehvetperestliğe yöneldiler.²²² Ve sonuç olarak yabancılaşma bitti çünkü öteki yoktu artık. Bundan böyle mutlak tehdide dönüşen şey, ötekilerin şeffaflığıydı.²²³

Modernliğin otoriter-disipliner kuramlarına karşı çıkan 60'ların ve 70'lerin muhalefeti bir anlamda ucubeliği üstlenmişti. Önce hippiler sonra punk hareketi modernliğin ana savunucularınca ucube olmakla eleştirildi. 70'lerin muhalif sanatçıları bedenlerinin biçimini bozarak kendilerini ucube haline getirdiler, öteki olmayı üstlendiler. Öte yandan bedenün bireyci tüketim kültürünün basıncı altında sürekli olarak yeniden tasarlanmasının gündemde olduğu post modern toplumda ucubelik Michael Jackson gibi yıldızların kendilerini ifade etmesinin bir aracı haline geldi. Post modern toplumda kimliklerin yanı sıra beden de her an değişebilir ve üzerinde oynanabilir esnek bir nitelik kazanıyordu. Bu durumda özgürlükçü muhalefete düşen bedeni ve onun farklı deneyimlerini piyasanın ticari çeşitliliğinin parçaları olmaktan kurtarmak, ucubeliğin ve sakatlığın iktidarın normalleştirici söylemleri tarafından üretilen sosyal kurgular olduğunu ifşa etmekte.²²⁴



Resim 3.35 Wang Du

Wang Du bu noktada herkesin görebileceği imajları medyatik alandan alarak görünürlük biçimlerine sokuyordu.

²²² A.g.k., 77.

²²³ A.g.k., 128.

²²⁴ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 104,105,106.

gidemeyeceklerinden değil, yorumlanacak bir konu içerme savına gitmemelerinden kaynaklanır. Bunlar görüntünün en küçük bir değişiklik olmaksızın saf figürasyon düzeyine yükselmesinden ortaya çıkmışlardır.²²⁶ Warhol'un görüntüleri sonsuza değin çoğaltılabilir ancak ayrıntıda değişmezler. Warhol'un yapıtının büyütülmüş bir detayı yoktur çünkü bu görüntülerin her birinin ayrıntıyla bütün arasında bir farklılığının bulunmadığı ve bakışın tözden yoksun bir nesne içinde sanal varlığıyla karışincaya değin dağıldığı bir hologram işlevi görmesidir. Nesne yapaydır çünkü özneye değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Görüntü de yapaydır çünkü estetik taleple değil, görüntü arzusuyla ilintilidir ki Warhol'un görüntüleri birbirini arzular ve üretir.²²⁷ Seri halde çoğaltılmış Warhol'un yapıtları aura'sını yitirirken, bizi hem seksten, hem de estetikten kurtaran mistik bir protez, yapay bir makine türüne götürür.²²⁸ (Resim 3.37)

Ve Batının en büyük işi dünyanın ticaretleşmesi değil, dünyanın estetikleşmesi, kozmopolit bir biçimde sahnelenmesiydi. Andy Warhol'un bir makineye dönüşme isteği tüm sanayi makinelerini estetikleştirmişti.²²⁹

Ve Baudrillard; hazza çağrı ve hap çağında yaşadığımızı, kapitalizmin dünyaya yayıldığı çağımızda yaşamın anlamını haz almakla özdeşleştirildiğini, adeta bir şeyler yeme ve tat alma peşinde koştuğumuzu söylemişti. Deleuze ve Guattari ise insan bedeninin her organının bir makineye dönüştüğünü; yeme-makinesine, anal-makineye, konuşma-makinesine ve nefes alma makinesine dönüştürüldüğünü eklemişlerdi.²³⁰ Ve 1960'larda Marshall McLuhan'ın medya üzerine çalışmalarıyla iletişim teknolojilerinin bedenine protezsel bir uzantısı olduğu yönündeki "siborg kavramını" doğurmuştu.²³¹

²²⁶ Jean BAUDRILLARD, **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, 98.

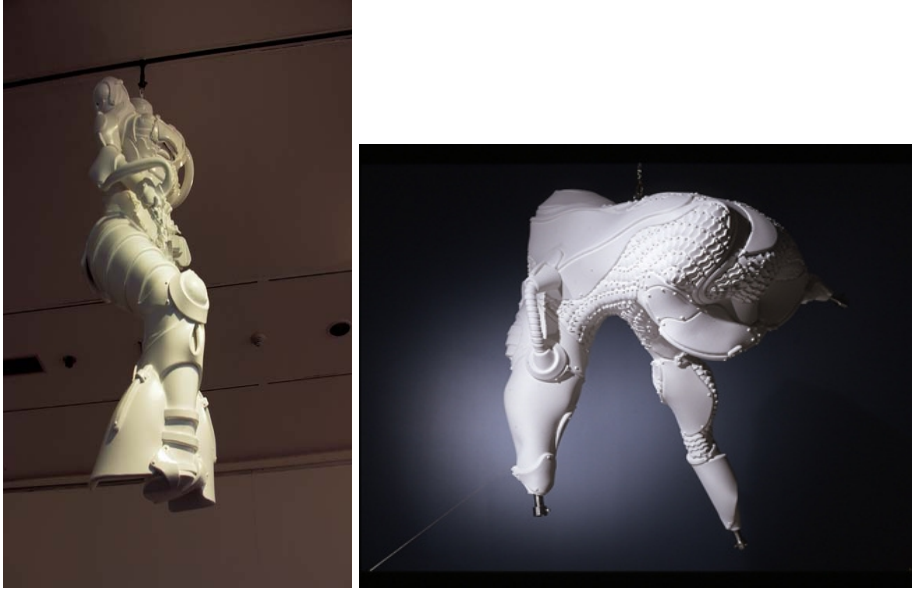
²²⁷ A.g.k., 101.

²²⁸ Jean BAUDRILLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, 122.

²²⁹ A.g.k., 22.

²³⁰ www.cumhuriyet.edu.tr

²³¹ Yaşar ÇABUKLU, **Bedenin Farklı Halleri**, 113.



Resim 3.38 Lee Bul;Siborg

Lee Bul, Japon anime ve çizgi romanlardakine benzeyen ama kökleri feminist duyarlılıkta bulunan, düş benzeri uzamlarda yer alan siborglar yaratmıştı. Bul'un siborgları kadın figürünü ayağa kaldırıp zırhlandırılırdı. Kolları ve bacakları olmamasına rağmen güçlü gözükten bu siborglar, hem bedenin incinebilirliğini, hem de çağdaş dünyada, teknoloji, yeni fiziksellik ve toplumsal cinsiyet kavramları yaratabilmek için kullanma gücümüzü hatırlatırlardı.²³²(Resim 3.38)

Ve son olarak güncel durumu özetlemek gerekirse Baudrillard'ın da adlandırdığı gibi “Orji sonrası”ydı. Orji tam da modernliğin patladığı anda her alandaki özgürlüktü. Politik özgürlük, cinsel özgürlük, üretici güçlerin özgürlüğü, yıkıcı güçlerin özgürlüğü, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürlüğü ve sanatın özgürlüğüydü. Nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı üretim yolları kat edilmişti, şimdi her şey özgürdü. Orji bitmiş ve kartlar açılmıştı. Artık bize düşen orji ve özgürleşme simülasyonunu yaşamaktı. Modern tüm ütopyalar gerçekleşmişti ve bunları gerçekleştirme umudunu artık taşımayacaksak, yapabileceğimiz tek şey bitip tükenmez simülasyonlar içinde onları hiper-gerçekleştirmek olacaktı.²³³

²³² www.iksv.org

4.SONUÇ

Antik Yunan toplumunda bedenin nasıl kurgulandığını sorguladığımızda bedenin idealizasyonu ile karşı karşıya kalmaktayız. Antik Yunan toplumu için idealizasyon, bireyin kendini tanrılarla özdeşleştirebilmesi için uygulanan önemli bir strateji idi. Ana tanrıça kültürünün ifade bulduğu alan doğada devamlılığı sağlayan doğurgan kadın bedeni iken, Antik Yunan'da sitenin devamlılığını sağlayan güçlü erkek bedenine dönüşüyordu. Bu idealizasyon içinde çıplaklığa önemli bir anlam yükleyen Antik Yunan kültürü, çıplak erkek bedenini uygarlıklarının simgesi olarak gösteriyordu.

Ortaçağ kültürünü oluşturan düşünce dünyasının merkezinde tek tanrılı inanç sistemi yer alıyor ve buna bağlı olarak evrenin tek bir hâkimi olduğuna inanılıyordu. Tanrı kavramındaki bu değişim bedenin görünümünde büyük bir dönüşüme yol açtı. Beden tüm dünyevi isteklerinden soyutlandı ve hazza karşı büyük bir savaş açıldı. Genel olarak erotizm olgusunu insan bedeninden soyutlayan Ortaçağ'ın egemen söylemi, erotizm olgusunu Havva'nın ve onun takipçisi diğer kadınların işlediği bir suç olarak gösterecekti.

Ancak Rönesans döneminin ayrıcalıklı aristokrat sınıfı, Ortaçağ'ın baskıcı tutumunu yıkacak ve köklerini Antik Yunan beden algısından alan bir erotizm anlayışı geliştirecekti. Çıplaklık ve erotizm yeniden meşrulaşacaktı. Venüs motifinin Rönesans'ta yeniden doğması aslında aristokrat sınıfın küçük zevklerini meşrulaştırmak için kullandığı bir araçtı. Bu yüzden Rönesans sanatı Venüs olarak adlandırılan kadın motifleri ile doluydu. Sahnelenen beden güzelden de güzel olarak ifade buluyordu.

Aydınlanma çağı kadın ve erkek bedeni algısını önemli ölçüde dönüştürecek ve bu dönüşümler Modern Çağ sanatının başkaldırısına zemin hazırlayacaktı. Bu dönüşümler içinde en önemli olgulardan biri erotik göstergelerin farklılaşmasıydı. Aydınlanma çağı ile başlayan sıradan insanın sanattaki temsili modern çağda daha sert imgelerle ve geleneksel anlamlarının dışında ifade edilmeye başlanmıştı.

²³³ Jean BAUDRİLARD, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Çev. Işık Ergüden, 10.

Modern Çağ sanatı içinde cinsellik olgusu çoğu zaman bir özgürlük arayışı düzlemi oluşturuyor ve geleneksel yaklaşımları ve ayrımcılık göstergelerini yıkmayı hedefliyordu. Cinsel özgürlük arayışı, politik haklar, üretici sınıfın özgürlüğü, kadın ve çocuk haklarındaki özgürlük anlayışının değişmesi, bilinç dışı itkilerin özgürlüğü ve kuşkusuz sanatın özgürlüğü ile ilgili tartışmaların yanında yer alıyordu.

1960'ların cinsel devrimi beden algısı üzerinde önemli bir dönüşüm yarattı. Bu süreç özgürleştirici dönüşümlerin yanında dev bir sektör oluşumuna zemin hazırladı. Modern sonrası çağ, bireyi daima bir şeyleri arzulayan bir beden olarak konumlandırdı. Bu tutum bedenin yeni bir seyirlik olma durumuydu. Dolayısıyla beden kendine yeniden özdeşleşebileceği imajlara ihtiyaç duyuyordu. Bu imajlar da olsa olsa bu çarkı çalıştıran sektörlerin yarattığı imajlar olurdu. Çağın tanrı ve tanrıçaları tüketim toplumunun yarattığı sinema, moda gibi sektörlerin imajları olarak karşımızda belirdi.

5. KAYNAKLAR

- AKBULUT, Durmuş (2007), **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, Birinci Basım, İstiklal Kitabevi, İstanbul.
- AKYÜREK, Engin(1996), **Bizans'ta Sanat ve Ritüel**, Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- BAUDRİLLARD, Jean (1990), **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, Üçüncü Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUDRİLLARD, Jean (1995), **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, İkinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BERKTAY, Fatmagül (1996), **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- BERKTAY, Fatmagül (2003), **Tarihin Cinsiyeti**, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- BOARDMAN, John (1991), **Yunan Heykeli Arkaik Dönem**, Çev. Yaşar Ersoy, Birinci Basım, Homer Kitabevi, İstanbul.
- ÇABUKLU, Yaşar (2006), **Bedenin Farklı Halleri**, Birinci Basım, Kanat Kitap, İstanbul.
- DUBY, G. - PERROT, M. (1993), **Kadınların Tarihi Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları**, Çev. Ahmet Fethi, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- DUBY, G. – PERROT, M.(1992), **Kadınların Tarihi Ortaçağın Sessizliği**, Çev. Ahmet Fethi, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- ECO, Umberto (1987), **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, İkinci Basım, Can Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Abdullah Rıza (1998), **Sanat ve Erotizm Sanat Ve İnsan**, Yaba Yayınları, Ankara.
- ERHAT, Azra(1972), **Mitoloji Sözlüğü**, Dokuzuncu Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ESTİN, C. – LAPORTE, H. (1987), **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Musa Eran, Altıncı Basım, Tübitak, Ankara.
- FOUCAULT, Michel (1976), **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İkinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GALLATİ, B.D.- GREENE, D. et al (1999), **The American Art Book**, Birinci Basım, Phaidon Press Limited, Londra.

- GOMBRICH, E.H. (1950), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Onaltıncı Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005), **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Birinci Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- KRİSTEVA, Julia (1980), **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Bir Deneme**, Çev. Nilgün Tural, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- MARCUSE, Herbert (1985), **Eros Ve Uygarlık Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme**, Çev. Aziz Yardımlı, Üçüncü Basım, İdea Yayınevi, İstanbul.
- PAGLIA, Camile (1990), **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**, Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan, Birinci Basım, Epos Yayınları, Ankara.
- PASSERON, Ren'e (1982), **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- PORTAKAL, Hüsen (2007), **Felsefeden Dine Ortaçağ Dönemeci**, Birinci Basım, Cem Yayınevi, İstanbul.
- RICHARD, Lionel (1984), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Üçüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SENNETT, Richard (1994), **Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev. Tuncay Birkan, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- SMITH, R.R.R (1991), **Hellenistic Sculpture**, Birinci Basım, Thames And Hudson Ltd., Londra.
- ŞENYAPILI, Önder (2002 a), **Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik Seksin Yeniden Doğuşu**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder (2002 b), **20. Yüzyılda Sanatta Erotizm Fahişe Yüzyılın Sanatı**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

Sürelı Yayınlar

- AYDIN, Serdar (2003), "Pornografik Bir Gülümseyiş: Egon Schiele Resimlerindeki Beden Kavrayışı", **Sanat Dünyamız**,89,Aralık: 63,67.

Yararlanılan Tezler

DEMİRALP, Didem(1999), **Antik Yunan, Kıta Yunanistan ve Küçük Asya Kadın Heykellerinde Estetik Olgusu**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ELGÜN, Aslı(2003), **Toplumsal Cinsiyetin Oluşturulmasında Antik Yunan Mitolojisindeki Erkek Arketiplerin Kullanımı: Erkek Magazin Dergilerine Yönelik Bir İnceleme**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

ERKANI, Birgül (2007), **20. Yüzyılda Heykelde Kadın Figürünün Değişimi**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

GÜLDOĞAN, Arda (2006), **Modernizmin Işığında Masumiyeti Aramak “Tutku;2000 km”**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

GÜNAY, Elvan (1997), **Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Oto Portreler**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet Ali (2007), **Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

KILINÇ, Gökçen Meryem (2007), **Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatında Kullanılması**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.

KIZIL, Özlen (1995), **Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

NİŞASTA, Kevser (2003), **Rönesans Dönemi Figürlerinde Din-Erotizm İlişkisi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

ŞAHİNDOKUYUCU, Melek (1997), **Bir Kavram Olarak “Modernizm” ve Resim Sanatındaki Etkileri**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

ŞAHMARAN, Gökçen (2006), **Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ŞAŞMAZER, Yaşam(2006), **Figüratif Heykelde Gerçekçilik**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Siteleri

<http://www.sosyalsiyaset.com/>

<http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/erotizm>

<http://kultur.sabah.com.tr/>

<http://lebriz.com>

<http://tr.wikipedia.org>

<http://www.formatd.net/>

www.akbanksanat.com

www.birgün.net

www.cumhuriyet.edu.tr

www.iksv.org

www.koprudergisi.com

6. UYGULAMALAR

Eser/Metin çalışması içinde erotizm kavramına ilişkin tanımların tarihsel süreç içinde geçirdiği ana değişimler ve buna bağlı olarak plastik sanatlarda özellikle heykel sanatında insan bedeninin biçimlendirilmesi üzerindeki yansımaları incelenmeye çalışılmıştır. Gerek metin çalışması gerekse uygulamalar kapsamında karşımıza çıkan bir olgu olarak erotizm anlayışının egemen ideolojilerin elinde belirli kurallar, yasaklar, öğütler ve teşvikler çerçevesinde bir iktidar aracına dönüştüğünü söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içinde egemen ideolojiler beden için belirli biçim anlayışları üreterek erotizm olgusu üzerinde belirledikleri tüm kuralları, öğütleri görselleştirmiş ve topluma sunmuşlardır.

Bu nedenle uygulamalarımda kullandığım biçimi parçalama eylemi, bedenin bütünlüğünü ve egemen ideolojiler tarafından koşullandırılmış görüntüsünü bozarak parçalamayı amaçlıyor. (Resim 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 6.5, 6.6) Parçalara ayırıp yeniden organize etmeye çalıştığım figüratif kompozisyonlarım hem biçimsel, hem de anlamsal olarak yeni bir görüntü yaratma çabası olarak tanımlanabilir.

Anaerkil çağa ait geniş kalça biçimleri, Ortaçağ'ın yorumladığı biçimiyle meme motifleri ve anlama bağlı olarak seçilen diğer vücut parçalarına ait yorumlar çalışmalarımın içinde yapı bozuma uğrayarak yeniden tasarlanıyor ve temsil ettikleri cinsel kimliklerin üzerindeki baskıyı ve isyanı dile getirmeyi amaçlıyor. Ana tanrıça imgesi ile paralellik göstererek tasarlanan tombul kadın heykeli, tarihsel süreç içinde sıkça karşılaştığımız kadının göğsünü tutma simgesine yüklenen anlamları bozmayı amaçlayarak göğüs ucuyla oynama eylemine dönüşüyor. Bu hareketi ile alışılmış sınırlara yerleştiremeyeceğimiz ve doğurganlık veya besleme güdüsünü işaret etmenin ötesine geçen hazzını ifade etmeye çalışıyor.(Resim 6.7) Yine benzeri bir durum içinde elleriyle vajinasını yırtarcasına açan kadın heykelleri, onlara dayatılan tüm kadınlık rollerine karşı bir tepki vermeyi amaçlıyor.(Resim 6.8, 6.9, 6.10, 6.11,6.12)

Çalışmalar içinde bu aşamadan sonra parçalanarak yeniden organize edilen uzuvlar giderek azalıyor ve kendini tek bir uzuv ile ifade edebilen bir biçime dönüşüyor. Cinsel kimliklerinin belirleyici yanı olan bedenlerinin belden aşağısı, bir portre aracılığı ile belirlenen bir kimliğe ihtiyaç duymuyor. Egemen ideolojilerin erotizm yüklü bakış açısının şekillendirdiği bedenlerini ifade etmeyi amaçlıyor.(Resim 6.13) Bu aşamaya değin gerçekleştirilen heykeller daha çok cinsel kimlik sorunsalı, özellikle de kadın bedeni üzerindeki rollerin problem edildiği bir seri oluşturmaktadır.

Bu serinin ardından gerçekleştirdiğim heykellerimde ise cinselliğin ifade edilmesinde modern çağın sonlarına doğru egemen ideolojilerce belirlenmiş olan, cinselliğin meşrulaştırılarak bastırılmasını ve bu durumun yarattığı yeni biçim anlayışlarını ele almayı amaçladım. Bu yeni biçim anlayışları tüm cinsel özgürlüğüne rağmen cinselliğinden soyutlanan, nesneleşen bedenleri vurguluyor. Modern çağ öncesinin ideolojilerinin cinsellik üzerine uyguladığı baskıya karşın, modern çağ sonlarında cinsellik piyasa güçlerinin elinde serbestçe ifade edilebilen bir duruma dönüşüyor Dolayısıyla da bu durum kullanılacak görüntü kodlarında da büyük bir değişime yol açıyor.

Bedene ait bir ya da bir kaç uzvu ele almak yerine, bedenin bütünü gerçeği içinde ele alıp, parçaları birbirine karşıtlık oluşturacak durumlarla yeniden biçimlendirilerek, bütünlüğünü bozmayı amaçladığım heykellerimde ise yaşam ile ölüm arasındaki karşıtlığı kullanmayı tercih ediyorum.(Resim 6.14) Bu karşıtlığı kullanma amacım, bedenin bir görüntüye sahip olmasına karşın, bu görüntünün egemen ideolojilerce tasarlanmış bir biçime dönüştüğünü ifade edebilmek. Çalışmalarında görülen ilk örnekler, parçalara ayrılıp egemen ideolojilerce tasarlanmış biçimlerine isyan etme durumunu vurgulamaya çalışırken, yaşam ve ölüm gibi birbirine karşıtlık oluşturan durumlarla ifade edilen örneklerde ise bir tepkisellik ortaya koymayan bedenleri ifade etmeye çalışıyor.

Biçimsel olarak bedenlerin parçalara ayrılması eylemi ile başlayan uygulamalar, zamanla bütünlüğü içinde sunulan biçimlerin kimi noktalarda netleştirilmesi, kimi noktalarda ise kemiksiz, deforme olmuş bir kütle olarak ifade edilmesiyle devam ediyor. (Resim 6.15)Biçimlerimde oluşturmaya çalıştığım deforme edilmiş etsi yapılar, biçimin strüktürünün işlevini yerine getiremediği, biçimin artık kendi kendini taşıyabilme durumunu yitirdiğini, güçsüz bir yapıya dönüştüğünü ifade etmeye çalışıyor.

Biçim üzerinde uygulamaya çalıştığım tüm şiddetli müdahalelere karşın, gerçekliği içinde ele aldığım bedeni yine tombul hatlarla, sağlıklı bir ten rengi ile ifade etmeye çalıştım. Bazen de beyaz rengi tercih ederek, beyaz rengin zihinlerde yarattığı imgelere (saflık, temizlik vb.) bir gönderme yapmaya çalıştım. Soyutlamaya başvurmadan ve karşıtlık oluşturan durumlar içinde ifade etmeye çalıştığım bedeni, yine kendi gerçekliğinden ve yaşamsallığından uzaklaştırabilmeyi amaçladım. (Resim 6.16)

“Enkaz’ın Hazzı” adlı (Resim 6.17) çalışmamda izleyicinin karşıdan baktığı anda zihninde oluşan etkiyle yaklaştığı anda gördükleri karşısında oluşan etkinin birbirine karşıtlık oluşturmasını amaçladım. Figüre tahakkümü uygulayan el ile buna karşı kasılan figürün ayakları, yaşamsal bir durumu ifade etmeye çalışırken, figürün arka tarafında duvarla kalça arasında sıkışmış deforme etsi yapı ve bundan çıkan kol ile ölümü çağrıştırmayı amaçladım. Gerçekçi bir görüntüye sahip olmasına karşın, biçim üzerinde taşıdığı jestleriyle gerçekliğinden uzaklaştırmaya çalışıyorum.



Resim 6.1 İsimsiz, taş tozu döküm polyester, 17x22x18 cm, 2007



Resim 6.2 İsimsiz, renklendirilmiş alçı, 18x17x19 cm, 2007



Resim 6.3 İsimsiz, ahşap, 44x23x4 cm, 2008



Resim 6.4 İsimsiz, ahşap, 32x30x10 cm, 2008



Resim 6.5 İsimsiz, ahşap, 42x26x22 cm, 2008



Resim 6.6 İsimsiz, ahşap, 33x28x20 cm, 2008



Resim 6.7 İsimsiz, ahşap, 90x45x25cm, 2008



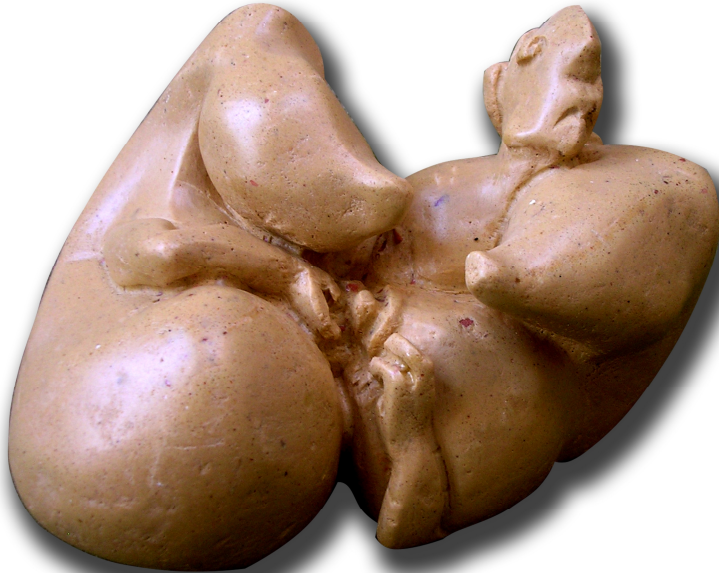
Resim 6.8 İsimsiz, taş tozu polyester döküm, 20x17x23cm, 2008



Resim 6.9 isimsiz, bakır, 110x20x15 cm, 2007



Resim 6.10 isimsiz, bakır, 110x15x12 cm, 2007



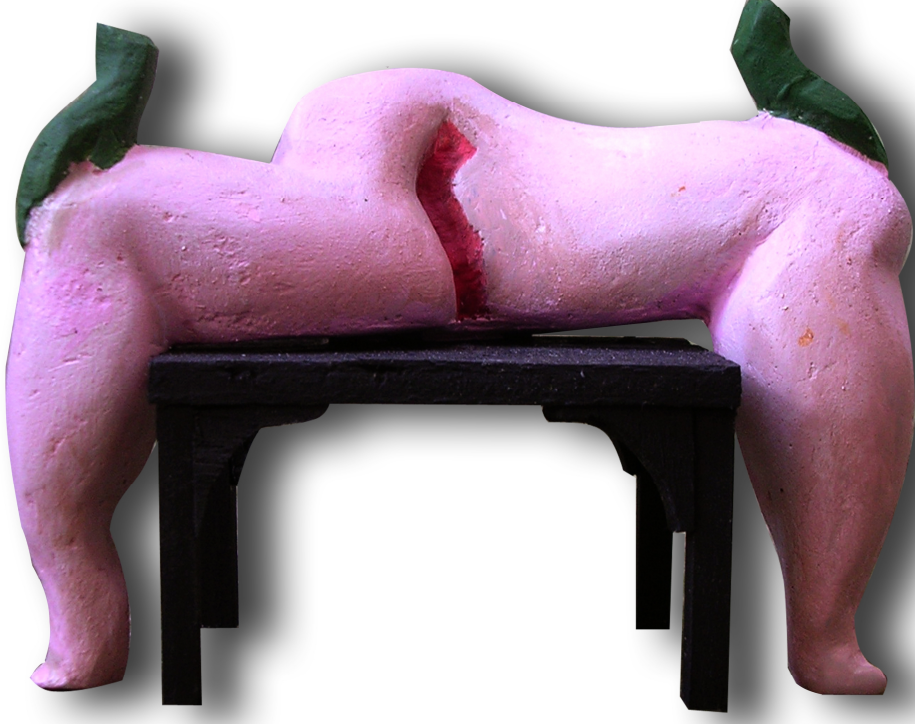
Resim 6.11 İsimsiz, taş tozu polyester döküm, 16x19x16 cm, 2007



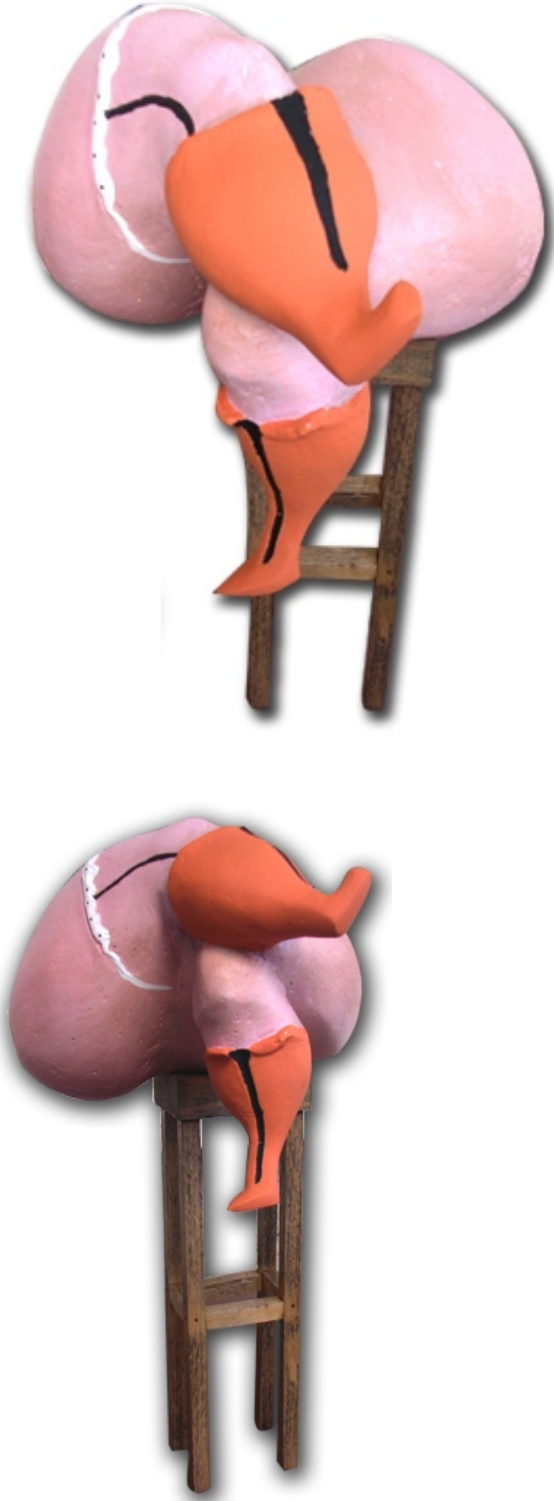
Resim 6.12 İsimsiz, ahşap, bronz, 25x40x28 cm, 2008



Resim 6.13 İsimsiz, ahşap, 40x9, 44x20, 40x 12 cm, 2008



Resim 6.14 Alt bedenler, polyester, ahşap, 9x11x6 cm, 2008



Resim 6.15 Alt bedenler, polyester, ahşap, 29x23x13 cm, 2008



Resim 6.16 Alt bedenler, polyester, ahşap, 8x7x4 cm, 2008



Resim 6.17 Alt bedenler, polyester, ahşap, 8x7x6 cm, 2008



Resim 6.18 “Anne, balığıma ne oldu?”, polyester, 37x40x20 cm, 2009



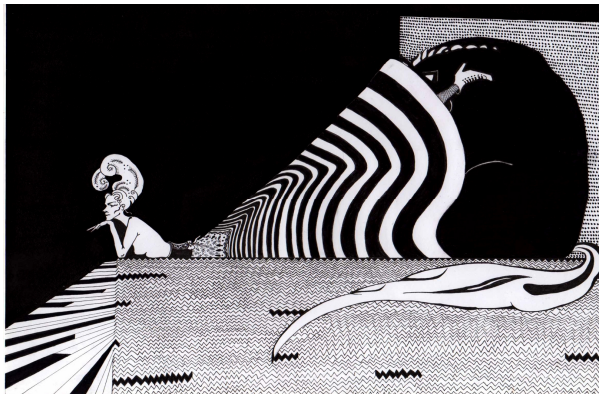
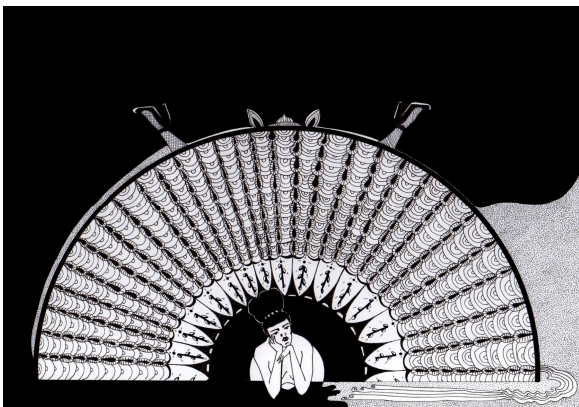
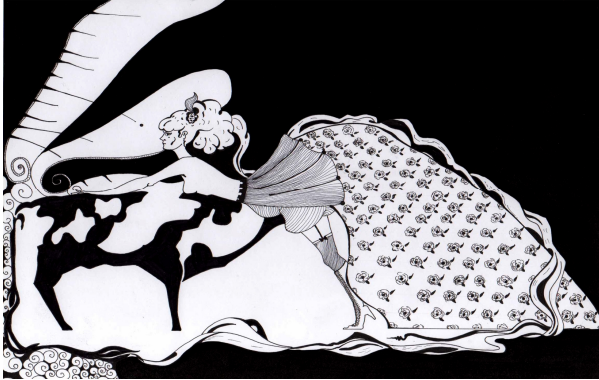
Resim 6.19 İsimsiz, silikon, 19x18x22 cm, 2009



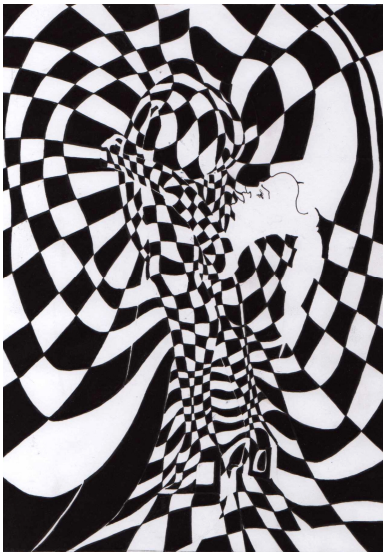
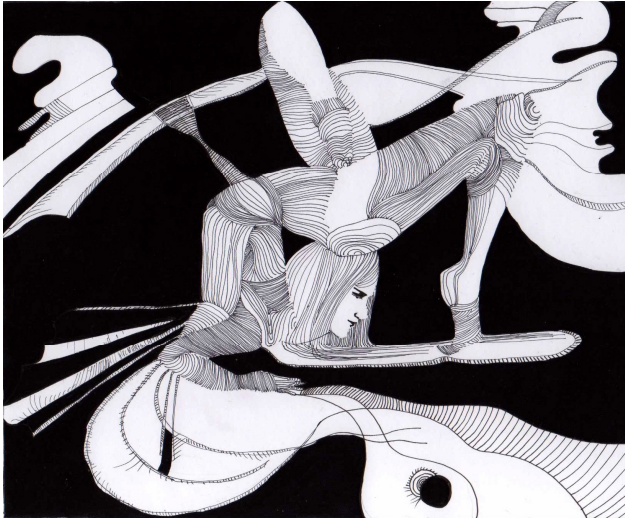
Resim 6.20 Kokoş'un kabare şovu, karışık malzeme, 26x36x77 cm, 2009



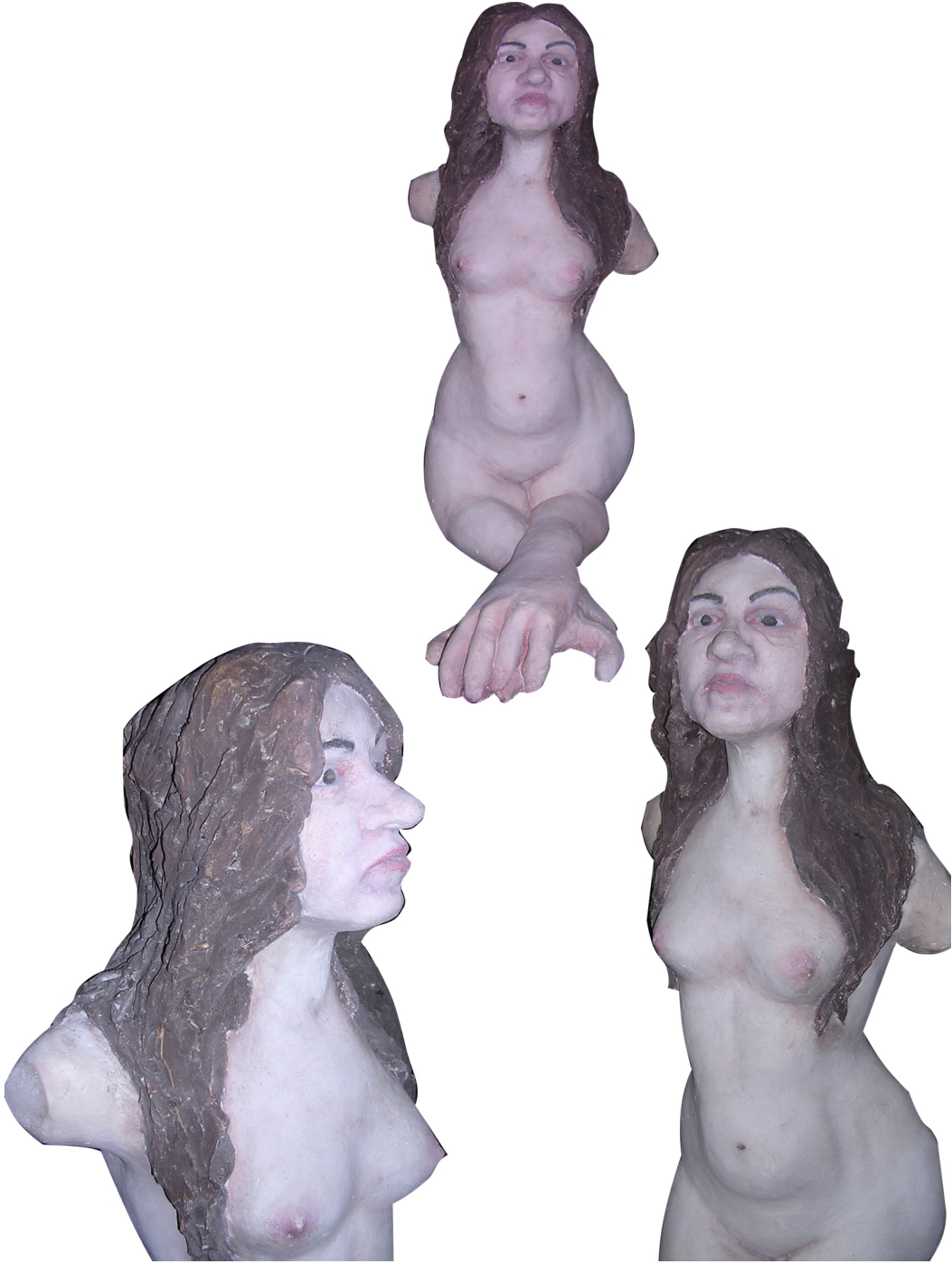
Resim 6.21 Enkaz'ın hazzı, polyester, 26x63x45 cm, 2009



Resim 6.22 Dalh budakh zoofili, A4, 20



Resim 6.23 Bir elastigin günlüğünden mahrem sayfalar, 19x14, 21x18, 16x23, 16x20 cm, 2009



Resim 6.24 İsimsiz, polyester, 55x35x40 cm, 2009

7. ÖZGEÇMİŞ

Sesil Beatris Kalaycıyan
sesilbeatris@hotmail.com

1980, İstanbul'da doğdu.

Eğitim

2006–2007 M.S.G.S.Ü. Heykel Bölümünde Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir

2001–2006 M.S.G.S.Ü. Heykel Bölümünde Lisans eğitimini tamamladı

2000–2001 M.S.G.S.Ü. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünde Lisans eğitimini yarıda bıraktı.

1988–1998 ilk orta ve lise öğrenimini Özel Bilgi Lisesi'nde tamamladı

Katıldığı Sergiler

2008 Karanlıktan sonra;5533, İstanbul

2008 İşgale Karşı Sanat Sergisi; Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul

2008 İşgale Karşı Sanat Sergisi; Almanya

2007 Genişleyen Daralan Aralık Sergisi; Daralan, İstanbul

2006 M.S. G.S. Ü. Mezunlar Sergisi, İstanbul

2005 AZERBAYCAN GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ Ve M.S.G.S.Ü. Sanat Buluşması, Azerbaycan

2003 İzmir Sanat M.S. G.S. Ü. Heykel Bölümü Öğrenci Sergisi, İzmir

Katıldığı Fuarlar

2008 18. İstanbul Sanat Fuarı, Karşı Sanat Çalışmaları, Ayaktakımı

2006 16. İstanbul Sanat Fuarı Tüyap

2006 İstanbul Design Week

2006 22. Uluslar Arası İstanbul Kuyumculuk Fuarı

2006 Mayıs Vicenza Kuyumculuk Fuarı

2006 Ocak Vicenza Kuyumculuk Fuarı

2005 Honkong Uluslararası Kuyumculuk Fuarı

2005 15. İstanbul Sanat Fuarı Tüyap

Katıldığı Workshop

2004 "Tasarım Bir Oyundur"İstanbul Design Week

Katıldığı Yarışmalar

2007 TSKB "TSKB İle Önceliğimiz Çevre"Yarışması İkincilik Ödülü

2007 Darphane Hatıra Para Tasarımı Yarışması Üçüncülük Ödülü

2005 İpek - Ahmet Merey Resim Heykel Yarışması Başarı Ödülü