

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANATDALI
RESİM PROGRAMI

YİRMİNCİ YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA CİNSELLİK VE EROTİZM İMGESİ

(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan:
20056172 Neslihan ÖZGENÇ

Danışman: Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL
2008

Neslihan ÖZGENÇ tarafından hazırlanan 20.Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 12 / 2008

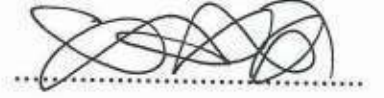
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

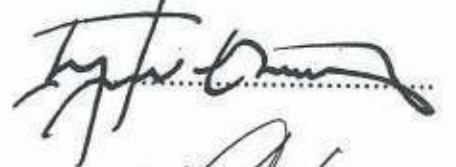
Jüri Üyesi : Prof.Yalçın KARAYAĞIZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Fuat ACAROĞLU



Jüri Üyesi : Prof.Tayfun ERDOĞMUŞ (MÜ.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Rıza KURUÜZÜMCÜ (YTÜ.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	IV
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	4
1.2 Çalışmanın Kapsamı	5
1.3 Çalışmanın Yöntemi	6
2. BULGULAR VE YORUM	7
2.1. Bölüm Cinsellik ve Erotizm İmgesi	7
21.1. Cinsellik ve Sanat	7
2.1.2. Erotizm	13
2.1.3. Çıplaklık ve Nü	19
2.1.4. Müstehcenlik Kavramı	24
2.1.5. Pornografi	29
2.2.. Bölüm Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm imgesi ve Tarihçesi	33
2.3.. Bölüm Yirminci Yüzyılda Resim Sanatında Cinsellik Ve Erotizm İmgesi.	46
3. SONUÇ	86
4. EKLER	92
5. KAYNAKLAR	140
6. ÖZGEÇMİŞ	143

ÖNSÖZ

Toplumsal ve kültürel bir varlık olan insan, tarihi boyunca cinsel eylemlerine çeşitli anlamlar yükleyerek kendilerine özgü bir bütünlük oluşturmuştur. Sosyo-ekonomik yapılanma içinde şekil alan kadın olgusu, cinsel eylemler kapsamında anlam kazanırken erkek hegemonyasına dayalı bir kültürün sanatı da sanatçı-sanat-alıcı üçgeninde ortak bir gücün (yani erkeğin) gözü ile şekillenmiştir. Kültürel farklılıklar göstererek gelişen bu ortak güç, tarih öncesinde kadını ve cinselliği kutsarken, tek tanrılı inançların yaygınlaşmasıyla birlikte kadının cinselliğine şeytani anlamlar yükleyerek kadının bedenini kapamaya çalışmıştır. Fakat sanatın sunduğu dokunulmazlık alanı, sanatçının bastıramadığı topluma karşı gelme içgüdüleriyle çeşitli adlandırmalar altında güvenceye alınarak kadını ve dolayısıyla da cinselliği en doruk noktalarına çıkartmıştır.

Bir iletişim aracı olarak alındığında resim, yaşama karşı konulması gereken bir başkaldırı biçimidir. Cinsel ve erotik imgeler de sanatçının en sık başvurduğu bir anlatım dilini şekillendirir. Erotizm sanat alanında uçsuz bir renk skalası gibidir. Her bir sanatçının her bir rengine farklı anlamlara bürünürken, psikanaliz boyutuyla da sanatçının içsel dünyasının bir yansıması olarak varlık kazanmaktadır. Kendini bulma edinimi, erotik imgelerin şekil aldığı biçimlerde alıcısına uzanan bir yolda sonuç bulmaktadır. Alıcı yaşamından bir kesit olarak algıladığı imgeler karşısında, resim ile bütünleşmekte ya da bir ret etme edinimi yaşamaktadır.

20. Yüzyıl bu bağlamda cinsellik ve erotizmin en sık başvurulan imgeleri olmuşlardır. Sorgulanan ahlak ve sonrasında yaşanan başkaldırı, çeşitli toplumsal hareketlerin yarattığı etkilerle birlikte sonsuz bir sınırsızlığın yolunu açmıştır. Cinsellik sadece sanat alanında değil, reklam sektörü, medya gibi tüm iletişim araçlarının ve toplumsal hareketlerin en temel merkezi haline gelmiştir. Yaşanan cinsel patlama, Kitsch'e varan cinsel kirliliğe neden olmuştur. Değişmeyen tek şey yine başrolde kadının olmasıdır. Cinsiyetler arasındaki yasal eşitlikler, kadının toplumsal rolünün

ve gücünün artması “kadının erkek gözünde kendini kabullenmesi” olgusunu değışti-rememiş hatta metalaşan bedenlerin rekabetine dönüşmüştür.

20. Yüzyılda hemen her şeyin merkezinde yer alan cinsellik, sanatçıların elindeki başkaldırı aracının şiddetinin artmasına neden olmuştur. 1980’lerde ortaya çıkan Gayart gibi ya da hardsex imajlarının sanat alanı ve müzelere sokulması gibi sansasyonel bir çıkışla gündeme gelen sanatçılar, cinselliğin erotik boyutundan ziyade dikkat çekiciliğiyle ilgilenmektedirler.

Bu yüzyıl savaşların, toplumsal hareketlerin, çöküşlerin, çıkışların yüzyılıdır. Aynı zamanda cinselliğin yüzyılıdır da. Sanat, 20. Yüzyılda artarda ya da eş zamanlı ilerleyen -izmlerin gösterdiği yolda sürekli biçim ve anlam değıştirirken ve cinselliğin olmazsa olmazı beden bir görünür bir görünmezken erotizm, bedensel dininin çizgi renk ve formlarında üreme içgüdünden tamamen uzaklaşıp resim alanına uzanmakta ve erosun attığı ok ile şekillenmeye devam etmektedir. Bazen pornografiyle olan sınırların aşılmasına rağmen en mahrem alanın bile resimsel bir dille estetize edilmesi onun kabullenebilir olmasına ve alıcısında sonsuz boyuta ulaşmasına yetebilmektedir.

Modern ve modern sonrası dönemin insanı teknolojinin sunduğu bireysel yalnızlıklarını yaşarken toplumsal yalnızlık içinde kalan sanatçı da bir eylem alanı olarak gördüğü cinsellikte yalnızlığını gidermektedir. Bedenin kıvrılması bükülmesi erotizmin kutsal sınırlarında sanatçının ölüme karşı bir duruşunun simgeleşmesini ifade etmektedir. İnsan var olduğu sürece cinsellik de var olacak demektir. Cinselliğin varlığı da sanattın vazgeçilmezi olmaya devam edeceği anlamına gelmektedir.

Eser metnimin hazırlanması sürecinde emeği geçen ve desteğini esirgemeyen sayın danışman hocam Prof Yalçın Karayağız’a, bana manevi desteğinin yanında çevirileriyle de yardımda bulunan dostum Yasemin Koç’a, ilginç ve yerinde tespit ve yorumlarıyla çalışmalarına renk katan Salih Güney’e ve de her zaman yanımda olan arkadaşlarım ve aileme desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürler ederim.

ÖZET

İnsan kendini fark ettiği günden bugüne, neden-nedensellik ilişkileri içinde cinselliğini tanımlamaya ve de cinsellikle birlikte yaşamına yön vermeye çalışmıştır. Kültürel yapılanmayla ve inanç biçimleriyle şekillenen cinsellik, bazen tabu ve totem yasaları, bazen de ahlak ve din kurallarıyla çerçeveler içine alınmıştır. Yani yaşamın merkezinde daima cinsellik yer almıştır.

Sanat da, insanın hayatında kültürel yapılanma içinde yer aldığından cinsellikten payını oldukça fazla almıştır. Cinselliğin ve erotizmin sanata yansımaları en genel ifadeyle biçimlendirdiğimizde, insan bedeninin en çok da kadın bedeninin kullanıldığı görülmektedir. Çıplaklığın erotik alan sınırı pornografiye dayanmaktadır. Ar ve edep duygularına zarar vermesi açısından uygunluğu, müstehcen olma durumu ile karşılık bulmasına rağmen müstehcenin bir tarihsel tutarlılığı bulunmamaktadır.

Bedenlerin sanat alanları üzerinde kıvrılıp bükülmesi, biçimlenmesi sanatçıda doyumsuzluğa, tatmini imkansız bir histerik arzuya ve de sürekli yeni arayışlara neden olmuştur. 20. Yüzyıl ile birlikte yaşanan cinsel patlama, sanatı bütünü etkileyerek sanatçının kimliğini de protestocu bir nitelik eklemiştir. Benlik savaşı haline gelen sanat, metalaşmış bedenlerin sunduğu mekanik erotizmde doyumsuzlukların ve yalnızlıkların yaşanmasına neden olmuştur. Ben ve öteki-ben arasındaki uçurumlar artarken cinsel sapkınlıklar ve fetişizm sanatçının yeni imgeleri olmuştur. 20. Yüzyılda cinsellik ve erotizm Eros'un okunun ucundaki Afrodit'in vaat ettiği şehveti sunmakta, şiddetin, fetişizmin ve metalaşmış bedenlerin sunduğu başkaldırının ve varolan ahlakın tersinlenmesi şeklinde sanatçının eserlerinde anlam bulmaya çalışmaktadır. Metalaşmış bedenin görsel olan her alanda kullanılmasıyla birlikte sanatçılar da cinselin dozunu artırmış ve bunu popüler kültürün yansımaları olarak izleyiciye sunmuştur.

20. Yüzyılda değişen sadece sanatçılar değildir. Alıcının da beklentileri artmıştır. Çünkü çevresini kaplayan görüntülerin büyük çoğunluğunda cinsellik bulunmak-

tadır. Reklam ve medyatik ürünler, mükemmel cinselliği vaat ederken gelişen İnternet ağıyla da alıcı sürekli görsel dünyanın kirliliğine maruz kalmaktadır. Sürekli devrim halindeki toplum, bireylere farklı zevkleri ve beğenileri yüklerken sanat da bu anlamda kendine yeni sınırlar açmıştır. Sınırsızlığın sınırı bir anlamda cinsel sapkınlıkların sanat alanında kabulüne neden olmuştur.

Doyuma ulaşmaya çalışan bedenler sanatçının da içinde bulunduğu kompozisyonlarda cinsel özgürlüğü kutsallaştırırken , tüketilebilen bedenler meta aracı olmaktan kurtulamamıştır. Sanatta özgürleşen beden aslında onu azat eden kültürün sonucudur. 20. Yüzyıl da bu anlamda ahlakın ve kuralların çeşitli hareketler sonucunda sorgulanması ve değiştirilmesiyle bir cinsellik yüzyılı olmuştur. Sanat da bu değişimin soluğunda çıplak bedenlerin erotik hazlarında kendine dönüş yollarını aramaktadır ve de aramaya devam edecektir.

Anahtar kelimeler: Cinsellik, erotizm, çıplak, nü, batı resim sanatı

SUMMARY

From the man aware of himself to these days, he has always tried to both define his own “sexuality” with the relations of cause-casuality and also direct his life with sexuality. Sexuality that has ben formed with cultural constructions and the forms of belief has always been in frames sometimes owing to the rules of religion and morality. In other words, it has always been in the centre of his life.

Because sexuality with a cultural construction takes places in people’s lives, art also takes a great deal of its own part from (it). When we shape the reflections of both sexuality and eroticism in art in general way, it is seen that the body of a human, especially a body of a female, has been used mostly. The erotic edge of nudity bases on pornography. Although the appropriateness of obscenity from the point of its harm to shyness and politeness finds a response with the situation of being obscene, there is not any historical consistency of obscenity.

The fact that the body curls, bends and takes a shape on different branches of art creates nonsatisfaction, a hysterical desire whose satisfaction is impossible and also new of searching on the painter’s side. The sexual explosion happened in 20 th century has both affected art completely and added a protesting side to the artist’s identity. Art which turned into a war of self-assertion has made the existence of nonsatisfaction and loneliness real in mechanical eroticism which the bodies turned into meta presents. While the gaps between “I” and the other “I” has been growing, sexual perversion and fetishism has become the new images of artist. In the twentieth century, sexuality and eroticism tried to find meaning in the Works of the artist in different ways. They are as follows: presenting in lust that Aphrodite on the tip of Eros’s arrow promises, being snaped at violence, fetishism, the revolt that bodies turned into meta has presented and the morality that has been existing. By the usage of body turned into meta in every visual field, artists have both increased the dose of sexuality and presented this as reflections of popular culture to the viewers.

It is not only the artist who has shown changes. The expectations of the visitors have also increased as there has always been sexuality in the majority of the scenes that surround themselves. While the mediatic products and advertisements has been promising the perfect sexuality, receiver has always been exposed to the dirtiness of the visual world. While the society which has always been on the motion is loading different tastes and pleasures, in this context; art has also defined new edges to itself. The border of infinity, in one way, caused the admission of sexual deviants in art's area.

While the bodies trying to reach satisfaction sanctify the sexual freedom in the context in which the painters are, the bodies which can be consumed couldn't get rid of being metas. The body that gains freedom in the twentieth century has become the century of sexuality as a result of the interrogation and the change of morality and its principles. Art is searching its turning points with the erotic delight of naked bodies for itself and it will also go on searching in the future.

Key words: Sexualism, erotism, nue, nude, the western art

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa no

Resim 1 : Kybele (Toprak Ana)	92
Resim 2 : Pompei	92
Resim 3 : Leonardo da Vinci “Kadın Vulvası”	93
Resim 4 : Leonardo da Vinci “Birleşme”	93
Resim 5 : Sandro Botticelli “Venüs’ün Doğuşu”	94
Resim 6 : Masaccio “Cennetten Kovuluş”	95
Resim 7 : Tiziano Vecellio “Urbino Venüsü”	96
Resim 8 : P. Paul Rubens “Üç Güzeller”	96
Resim 9 : Diego Velazquez “Rokeby Venüs’ü”	97
Resim 10 : Nicolas Poussin “Satyrlerin eline geçen Venüs”	98
Resim 11 : François Boucher	98
Resim 12 : Jean-Honore Frogonard “Salıncak”	99
Resim 13 : Eugene Delacroix	100
Resim 14 : J. A. Dominique Ingres “Hamam”	101
Resim 15 : Bouguereau “Peri Kızları Ve Satyr”	102
Resim 16 : Gustave Courbet “Dünyanın Merkezi”	103
Resim 17 : Edouard Manet “Olympia”	103
Resim 18 : Paul Cezanne “Yıkılanlar”	104
Resim 19 : Paul Gauguin “Cavalı Anna”	105
Resim 20 : Henri de Toulouse-Lautrec	106
Resim 21 : Amedeo Modigliani “Nü”	106
Resim 22 : Edvard Munch “Madonna”	107
Resim 23 : Pin – Up	108
Resim 24 : Egon Schile “Mastürbasyon”	108
Resim 25 : Gustav Klimt “Danae”	109
Resim 26 : Pierre Bonnard “Yeşil Terlikli Çıplak”	109
Resim 27 : Picasso “Avignolu Kadınlar”	110
Resim 28 : Picasso	111
Resim 29 : Picasso “Deniz Kıyısında”	111
Resim 30 : Henri Matisse “Odalık”	112
Resim 31 : Max Becman	113
Resim 32 : George Grosz	113
Resim 33 : Christian Schad	114
Resim 34 : Marcel Duchamp	115
Resim 35 : Marcel Duchamp “Veriler”	115
Resim 36 : Max Ernst “Fransız Bahçesi”	116
Resim 37 : Salvador Dali “Leda”	116
Resim 38 : Salvador Dali “Büyük Mastürbatör”	117
Resim 39 : Rene Magritte “Ressam ve Modeli”	117
Resim 40 : Rene Magritte	118
Resim 41 : Masson “Vulva”	119
Resim 42 : Niki de Saint Phale	119
Resim 43 : Richard Hamilton “Günümüz Evleri”	120

Resim 44 : Tom Wesselmann	121
Resim 45 : Linder	121
Resim 46 : Andy Warhol	122
Resim 47 : David Hokney	122
Resim 48 : Francis Bacon	123
Resim 49 : Judy Chicago “Akşam Yemeği Partisi”	124
Resim 50 : David Salle	124
Resim 51 : Eric Fischl “Kötü Çocuk”	125
Resim 52 : Francesco Celemente “ Beş Duyu”	125
Resim 53 : Jean Rustin	126
Resim 54 : Leon Golub	127
Resim 55 : Lucian Freud “Model ve Ressam”	128
Resim 56 : Saville Jenny	129
Resim 57 : Gilbert And George	130
Resim 58 : Aids Art	131
Resim 59	132
Resim 60	133
Resim 61	134
Resim 62	135
Resim 63	136
Resim 64	137
Resim 65	138
Resim 66	139

GİRİŞ

İnsan, var olduğu günden bugüne kadar kendine yüklediği anlam ve değerlerle uygarlık katmanlarını oluşturmuştur. İnsan bedeni de kendini tanımlama biçimlerinde etkili olurken, sanatın da en merkezinde yer almıştır. İlkel dönemden günümüz tarihine gelinceye kadar bir keşfetme alanı olarak önemi kaybetmeyen beden insan olmanın sınırlarında uygarlık tarihinin ve sanat alanının şekillendirdiği bir değer olmuştur. Kültürel iletinin alt katmanlarını oluşturan ahlak, din, sosyolojik etmenler ve de ekonomi bu şekillendirmenin ana belirleyicileridir. Bedenin görünebilirliği ölçüt kabul edildiğinde de toplumun kültürel yapısının bir izdüşümü olarak yansımaktadır. Sosyo-kültürel ortam içinde örtünük ve örtüsüz olarak anlamlandırılan beden, değer yargıları içinde, Adem ve Havva'dan bu yana statü belirtisi olarak da toplumsal sınıflandırmalarda yerini almıştır.

İnsan bedeni, sanat alanında tarihsel gelişimiyle birlikte kutsallığın sembolik biçimlerine bazen de örtülmesi gereken bir varlık olarak yer almıştır. İlkel sanat, bedeni doğal haliyle almakta ve cinselliği çıplak bedenlerle kutsarken, tek tanrılı dinlerin toplumları etkilemesiyle birlikte bedenler uhrevi hayatın yansımaları olarak ancak örtüsünden arınık kalabilmiştir.

Çıplak beden cinselliğin gereği olarak kabul edilmektedir. Cinselliğin hayvansal içgüdüden çıkıp insani değer kazandığı erotizm ile bedenin çıplaklığı sanat alanına yansıdığında beden, seviyi, sevgiyi temalandıran bir anlama bürünmektedir. Erotik sevinin sınırları pornografiye dayanmaktadır. Bu sınır sevinin ele alınış biçimleri ile şekillenen beden araç ya da amaç olarak kullanımı ile sanat ya da teşhir olma özelliğine sahip olmaktadır.

Salt bedensel doyumun vaat edilmesi ve bedenin araç olarak kullanılması, müstehcenlik olgusunu yasal oluşumlara taşımaktadır. Müstehcenlik toplumsal ahlak anlayışıyla paralel olup, toplumun ar ve edep duygularının rencide edilmesi olarak tanımlanmaktadır. Fakat bu duyguların kesin bir yargısı olmadığı gibi, gözlenen bir

olay değil, bakış açısıyla da değişen bir anlayışın sonucu olarak değişken bir anlayışı dile getirmektedir. Sanat tarihi bu ifadeyi destekleyici örneklerle doludur.

Estetik kaygılar, toplumun yaşam felsefesinin üzerine geçebildiği oranda sanata gerçek anlamlar yükleyebilir. Evrensel boyutta her toplum insana ve insan bedenine verdiği değerleri, kendi sanatı üzerine yükleyerek erotizmi sanat alanına dahil edebilir. Aksi bir durumda sanattaki çıplaklık salt bedenin hazzını çağırıştırır ve sapkınlığın görselleşmesi olarak algılanır.

Sanat, sanatçının bir özgürlük alanıdır. Sanatçının sorguladığı ve hissettiği her şey sanat alanına yansır. Toplumsal yaptırımlar sanatçının eylemlerinde bir başkaldırı olarak sanata dönüşür. Beden de sanatçının başkaldırı aracı olarak en çok kullandığı bir araç olmuştur. Sanatçıların genel çoğunluluğun erkek olduğu düşünülürse onların arzularının biçimlendiği beden de kadın bedeni olmaktadır. Kadın bedeni güzelliğin simgesi olduğu kadar erotizmin yaşandığı bir sonsuzluk olarak kabul edilir. Sanatçı tüm bilinmezliklerini çıplak kadın bedenlerinde estetik kaygıların el verdiği ölçülerde alıcısına sunmuştur. Fakat bu sunuş biçimi tarihin her döneminde toplumun ahlaki boyutuyla karşılaştırılmıştır.

Yirminci Yüzyıl da bu bağlamda her yönüyle ahlakın sorgulanmasını gerekli kılan olaylar zincirlerine tanık olmuştur. Sorgulanan ahlak, bedeni özgürlüğüne kavuştururken de sanatçının gözünde çıplağın anlamının da değiştirilmesi gereği sonucuna ulaştırmıştır. Güzelliğin simgesi çıplak kadın bedeni bir tür protesto aracına dönüşerek meta haline gelen cinselliğin ve görsel patlamanın bir tür sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Yirminci Yüzyıl'da yaşanan savaşlar, çöküşler, yeni sosyo-ekonomik dengeler, teknolojik gelişmeler ve medyanın yarattığı görsel patlamalar sanatçının sanatta tema olarak kullandığı cinselliğe bakış açısını değiştirmiştir.

Bu çalışmayla, varılmak istenen nokta insanın üreme içgüdüleriyle şekillenen cinselliğinin ve insani bir hal alan erotizmin etkilerinin sanata aldığı ana özellikler

için de irdelenip, yirminci yüzyıl içersinde gelişimini ve karmaşık etkilerini resim sanatı alanındaki önemini ve yerini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın Amacı

İnsan bedenin görselliği, sosyo-ekonomik ve kültürel yapılanma içinde sürekli bir etkinlik alanı olarak yer almıştır. Dış dünyanın algılanışı içinde beden, sanat alanında da estetik anlayışın elverdiği ölçülerde varlık bulabilmiştir. İnsanın korkuları, tabuları, inançları, yönetim biçimleri gibi yaşam biçimlerini etkileyen ve yön veren etmenler kültürel yapılanmanın temelini oluştururken, bedenin üreme içgüdüleriyle harekete geçen cinselliği de bu yapılanmanın tüm alt kurumlarının en merkezinde yer almıştır. Çift yönlü bir ok olan cinsellik olgusu bazen inançlara yön verirken bazen de inançların etkisinde kalarak şekil almıştır. Cinsellik, sanat alanına girdiğinde ise sınırı müstehcenlik olgusuyla belirlenmek istenmiştir. Bu belirleyici olgunun sınırları teknolojinin gelişmesiyle daralırken, yaşanan cinselliğin erkek hegemonyasına dayalı bir görsel patlamaya neden olmasının altında yatan, yerleşmiş ahlaka karşı gelen isyankar sanatçı tiplerinin ortaya çıkmasıdır. Yirminci Yüzyıl'da sorgulanan ahlak ile cinsel patlama arasında doğrudan bir ilişki bulunurken sanat da bundan nasibini almıştır. Cinsellik ve erotizm imgesi Yirminci Yüzyıl sanatçılarının isyan aracı olurken pornografik eğilimlerde sanatın sınırlarını zorlamaktadır. Yirminci yüzyıl resim sanatında cinsellik ve erotizm imgesinin, sanatı ve yüzyılı bu kadar çok etkisi altında bırakmasının altında yatan temel etmenler, toplumsal olaylar ve sanatçılar üzerinden gidilerek incelenmeye çalışılmıştır. Ele alınan konunun kapsamının genişliği nedeniyle, tarihsel kategoride geniş fakat özetleyici bir sınırlama dahilinde örneklendirilerek anlatılması öngörülmüştür. Sonuç olarak, Yirminci Yüzyıl'da yaşanan kültürel değişimler sonucunda sorgulanan ahlak ve ona dayanan cinsellik imgesi üzerinden ve bu bağlamda işlenişi açısından zengin tarihsel çeşitliliğinden yola çıkılarak hareket kaynağını tanımlayan pek çok sanatçı gibi, kendi sanatsal üretimime temel teşkil eden motivasyonları, araştırmamın analiz ve bulguları dahilinde ortaya koymak, çalışmamın ana hedefini teşkil etmektedir.

Çalışmanın Kapsamı

Toplumsal gelişim süresince insanlığın cinselliğe bakış açısı ve bu doğrultuda cinselliğin yansımaları da değişkenlik göstermiştir. Birbirine paralel olarak gelişen bu yapılanma bir sonraki dönemde belirleyicisi olmuştur. Bu sebeple hazırlanan bu çalışma, her ne kadar Yirminci Yüzyıl kapsamında olsa da, bu yüzyılı değerlendirebilmek için sanattaki cinsellik imgesinin tarihsel süreçleri ve etkileri bu çalışmanın kapsamı altına alınmıştır. Ayrıca cinsellik ve erotizmin imgesel açılımları nü, çıplaklık, müstehcenlik ve pornografi olgularıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu açılımlar ile ilişki içinde olan sanatçılar ve resimleri her bir başlığın ve alt başlığın içinde örneklendirilmiş ve değerlendirilmiştir. ‘Cinsellik ve erotizm imgesi’ tarihsel bir süreci içermektedir. Kapsamı gereğince dönemin sosyo-kültürel etkileri de kronolojik bir sırayla ele alınırken, konuyla ilişkilendirilen teorik önermeler, makaleler vs... bu bağlamda üretilen edebi yapıtlar gibi diğer sanat dallarını da içine alacak şekilde değerlendirmede bulunulmuştur.

Çalışmanın Yöntemi

Yirminci Yüzyıl'da cinsellik ve erotizm imgesini barındıran birçok farklı disiplin ve yaklaşımlarda sanat yapıtları üretilmiştir. Bu nedenle, hazırlanan çalışmanın ana metni içinde kronolojik bir sırayla dönemin en belirgin sanatçıları ve onların eserleri seçilerek ve dönemin toplumsal hareketleri ile ilişkilendirilecek şekilde kurgulanmıştır. Araştırmada, Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm imgesi üzerinden yola çıkılması nedeniyle, bunu ortaya koyan metinlerin; makaleler, dergiler, kitaplar, tezler, internet gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmesine öncelik tanınmış ve daha sonra elde edilen bulgular sanatın cinsellik içeren yapıtlarını ele alan ana bölümler dahilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmıştır. Aynı zamanda, araştırma konusu geniş kapsamının toparlanarak irdelenmesi amacıyla her bölüme karşılık gelen resimler, o bölümün içinde kronolojik bir sırayla verilmesi tercih edilmiştir. Çalışmayı oluşturan ve birbirinden farklı zamanlarda ve tarzda yapılmış resimler üzerine yoğunlaşan ana bölümlere ait genel değerlendirme, kendi sanatsal üretimimin çıkış noktalarıyla olan ilişkileri bağlamında (örneklerle birlikte), sonuç bölümünde ortaya konulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

CİNSELLİK VE EROTİZM İMGESİ

1.1 .Cinsellik Ve Sanat

İnsanlık binlerce yıllık tarihi boyunca, birbirleri üzerine inşa edilen, toplayıcılık, tarım, sanayi ve en son olarak teknoloji toplumu ile ve onların kendilerine has üretim biçimleriyle kültürün tüm yapı taşlarına birçok yön vermiştir. Birbirini takip eden bu süreçlerde dinler, mimari yapılar, sanatlar, yönetim biçimleri gibi kültürün ana karakterleri sürekli değişim göstererek bir yenisine zemin hazırlamıştır. Bu devinim içinde değişmeyen bir şey dikkati çekmektedir. Erkeğin iktidarı. Anlatılan tarih erkeklerin tarihidir. Din ve ahlak erkek yanlıdır. Mülk ve idare erkeklerin egemenliğindedir.

“İnsan toplumunun evrimini vahşilik, uygarlık öncesi, uygarlık dönemi diye üçe ayıran Marga’nın bölüştürülmesini benimseyerek emek demokrasisinden malların özel ellerde toplanmasına duyulan ilginin boy gösterdiği evreye geçiş, vahşilikten uygarlık öncesine geçiş ile çakışmaktadır. Bu dönemin başlıca özelliği, anaerkil toplumun çöküşü, ataerkil toplumun yükselişidir. İnsanlık tarihinin bu yazgısal anından önceki; özel girişim ileti sadiyatının yavaş yavaş evrim geçirdiği görece kısa döneme oranla çok çok uzundur. O günden beri toplumsal yaşamımız üretim araçlarını ellerinde bulunduranların çıkarlarıyla ezilenlerin karşıt çıkarları düzeyinde geçmesine karşılık, bu tarihten önce cinsel çıkarlara göre düzenlenmekteydi. O günden beri toplumsal yapıyı özel girişim iktisadiyatı belirlediği halde, söz konusu yapı daha önce topluluğun cinsel yaşamına bağlıydı ve bu saptama, ilkel üretim koşullarının aynı zamanda cinsel çıkarlarını gözetten bir toplumun oturabileceği temel yaratmaları olgusuyla hiç çelişmemektedir. Bireylerin ilgileri özellikle cinsel nitelik taşıyan yönelişlerinde ve gereksinimlerin doyurulmasında kendini gösteriyordu. Maddesel gereksinimler son derece azdı. Cinsel ilgiler baskı altına alındıkça, mal, mülk sahibi olunmaya duyulan ilgi ve açgözlülük arttı. İnsanlık tarihinin belli bir evresinde, kimi yaşam koşulları (önce ilkel göçebe

kavimlerinin birleşmesi, sonrada evlenme yardımlarının gittikçe artan yükü) insanların cinsel doyumdan yoksun kalmalarına, cinsel arzuların bilinç altına itilmesine yol açmış böylece belli bir iktisadi evrime, öznel iktisadi yaşamın gelişmesine duyulan ilgiyi körüklemiştir. Aç gözlülük ve mal biriktirme içtepisi adlarını taşıyan bu ilgiler, cinsel ilgilerin zararına gelişmiştir.”¹

Libidonun doğası, cinsel tabular ve iktidar ilişkisi, anaerkil yapılanmadan ataerkil yapılanmaya geçilmesiyle birlikte erkek egemen bir toplumun yanı sıra inanç ve ahlak anlayışla birlikte toplumsal cinsiyet algısını da kökünden etkilemiştir. Erkek egemenliğindeki üretim tarzındaki gelişmeler ise siyasi tutumları, düşünceleri ve inançları değiştiren toplumsal döngünün itici güçleridir. Toplumun belirleyicilerinden biri olan cinsel yaklaşımlar da uygarlığın her alanında üretimin biçiminin etkisinde kalarak toplumsal düzene ayak uydurmuştur. Toplumsallaşma süreci, pratik cinsellik olgusunu görmezden gelerek bireyi kültürel ortamla bütünleştirmiştir ve de cinsel arzuları baskı altına almakla toplumun davranışlarını da kontrol edebileceğini çok geçmeden öğrenmiştir.

Cinsellik; canlılar aleminde görülen cinsi veya cinse bağlı olayların tamamını içeren bir eylem olarak tanınmasının yanı sıra, toplumsallaşma sürecinden sonra insanın cinsiyet kavramının eril ve dişi ayrışımından daha fazlasına götürür. Erkek ve kadın olma durumu sosyal anlamlar içeren rolleri gerekli kılar. Biyolojik cinsiyet yerini toplumsal cinsiyete bırakır ve bu durum da bir çok yükümlülükler içerir.

Cinsel eylemin eril gücü, toplumda erkeğe biçtiği rollerin yaratıcısı, koruyucusu ve daimi uygulayıcısı olmuştur. “ Kadının erkeğe tabi olmasının doğal karşılanmasındaki akıl ermez sır. İktisadın bu ayrımcılığı topluma onaylatıp, onu meşrulaştırma gücünde gizlidir. Başka bir deyişle erkek, kadın üzerinde sürdürdüğü hegemonyasının yetkisini, iktidarın yönlendirme gücünde etkilenmiş toplumun kendisinden alır.”²

¹ Wilhem REICH, **Cinsel Ahlakın Boy Göstermesi**, Çev. Bertan Onaran, 154.

² Emre CANER, **Toprak ve Kadın**, 17.

Ataerkil yapılanmanın toplumsal ahlakı, cinsel baskının direk muhatabı olarak kadını görmektedir. Eril hükme göre, kadının cinselliği denetim altında tutulmalıdır. Erkek ise toplumun uyguladığı cinsel baskıdan dolayı olarak etkilenir. Bu durum önemli bir farkı beraberinde getirmektedir. Eril arzu için çeşitli rahatlama yolları sunulmuştur. Fahişelik kurumu tarih öncesi çağlardan bu yana en kabul edilebilir toplumsal yapı haline gelmiştir. (Kurumsal olarak kabul gören fahişelik bireysel olarak kadını lanetlemiştir.) Erkek cinsinin doyurulması gereken içgüdüsel arzularını bu kurum gidererek adil olmayan cinsel baskının devam etmesini sağlamıştır.

Başlıca ilkesi zevk almak olan cinsel eylemin lanetli bir günah olduğu düşüncesini ortaya atan din, Hıristiyanlık idi. Tarih öncesi dönemde İsa'ya kadar geçen süre içerisinde cinsel ile kutsal olgu, çoğu kez karşıt bir durum oluşturmuş, bazı zamanlarda ise birlikte anlam bulmuştur. Bu birlikteliğin nedeni ise kültürlerin kadın imgesine tanrısal güçler atfetmesindendir. Kadının doğurganlığı onun en güçlü tanrısal yönü olmuştur. Tarım toplumunun bereket kültürü; Sümerlerin İnanna'sına, Antik Yunanların pagan inançlarına, oradan da tek tanrılı dinlerin "Ana" metaforuna kadar değişim süreci geçirmiştir. Dişil gücün eril güç karşısında gösterdiği mücadele egemen iktidar karşısında sadece kutsal formlarla kabul görmüştür.

Dışa kapalı olarak yaşayan İbraniler ise erkek egemen kültürün çok baskın olduğu bir topluluktur. M.Ö. 1800'lü yıllarda yaşadığı düşünülen İbrahim'i peygamber olarak kabul ediyorlardı. Bu tek tanrılı ataerkil düşüncesinde, tanrıçalara yer olmadığı gibi kadını da lanetleyen bir inanın temelleri bulunuyordu. Daha sonra ortaya çıkacak olan büyük dinlere öncülük eden yaratılış öyküsüne göre de kadın ikincil bir konumdadır. Erkeğin kaburga kemiğinden yaratılan kadın, yasak meyvenin yenmesi ve Adem'in günaha sürüklenmesinin tek suçlusuydu. Yasak imgesi aslında çok güçlü bir cinsellik içermektedir. Erkeği baştan çıkartan, şehvetli kadın, ilk günahın işlenmesinin de nedenidir.

Antik Yunan kültüründe cinsellik, cinsel doyumu sınır tanımadan yaşayan tanrıların egemenliği altında şekillenmekteydi. Toplumsal rüyaların yansıması sonucu oluşan mitler, yunan kültüründe de sosyal kültürün yansıması olarak kabul edilir. Erkek egemen düzenin baş tanrısı Zeus, tüm şehveti ve arzularıyla tanrılar dünyasının baş rolündeydi. Erotik güçlerin tanrıçası olan Afrodite ise sanatta da kadın güzelliğinin temsilcisi olacaktır. Eski Yunan kültürünün cinselliğe doğal bir olaymış gibi yaklaşan tanrılarının yanında, ilk günahı temsil eden kadın imgesinin karşılığı da bulunmaktaydı. Pandora, Havva gibi konulan yasağa nefsi yüzünden karşı gelmiş ve tüm insanlığın başına felaketler getirmiştir.

Hristiyanlığın yaygınlaşmaya başlamasıyla, doğası gereği zevki yaşatan cinsellik, günahı temsil eden, lanetli bir eylem olarak algılanılmaya zorlanılıyordu. Baba-Oğul-Kutsal Ruh üçlemesiyle toplumun merkezine eril güç yerleşmiş bulunuyordu. Bu yeni dinsel öğreti, şehvet duygularından arınmış bir cinselliği buyuruyordu.

“ Tüm güçleri kendisinde toplayan eril tanrının iktidarı ele geçirmesiyle beraber, kutsal fahişelik yapan İnanna\İştâr veya cinsel çekiciliğin simgesi olan Afrodite gibi tanrıçaların devri tamamen kapanmış oldu. Toplumsal hafızaların tanrıçalara ket vurması, aynı zamanda arzu çağının bitişiydi. Tanrıçaların ölümü, dişil bedenın yaratıcı özelliğine duyulan saygıyı da sona erdirmişti. Artık daha güçlü hale gelen erkek egemen kültürün algısına göre, yaşama güç veren başat güç erkeğin tohumuydu. Bundan böyle kadın bedeni, erkeğin tohumunu bir süre içinde barındıran önemsiz bir durak olarak görülecekti.”³

İnsanın doğası gereği varolan libido, Hristiyanlıkla beraber kilisenin tekeline girmişti. Şeytanın oyunu olan şehvet, insanı geri dönülmez günahlara sürükleyecekti. Şeytansı arzuların kadınlarda daha çok olduğu inancı da ortaçağın kadınlara yaptığı en büyük suçlamalardan biridir ve bu dönemde şeytanla cinsel ilişkiye girdiği

³ A.g.k., 80.

düşünülen birçok kadın, cadı sıfatı yakıştırılarak çeşitli işkencelere maruz bırakılıp katledilmiştir.

Ortaçağ'da toprak ve onun sahibi, gücün tek simgesiydi. Fakat Avrupa kentlerinde ticaretin gelişmesiyle birlikte yeni bir sınıf ortaya çıktı. Böylelikle gücün simgesi topraktan paraya geçti. Yeni oluşan burjuva sınıfı kapitalizm ile zenginleşerek, toplumda söz sahibi olmaya başladı. Kapitalizmin yüksek sanayi devrimine kadar geçen süre içinde “Aydınlanma Felsefesi” ile Rönesans yüzyıllardır örtülen günahkar bedenlerin örtülerinden onları arındırarak çıplaklığı gözler önüne serdi. Bir başkaldırı niteliğinde olan bu hareket, akli özgürlüğe kavuşturacak düşünce yapısının da önünü açmış bulunuyordu.

Sonralarında ise Ondokuzuncu Yüzyılın başlarından itibaren sanayi devrimiyle beraber ortaya çıkan yeni yaşam biçimleri, daha sonraki dönemlerde ataerkil cinsel baskı mekanizması üzerinde önemli değişikliklere zemin hazırlayacaktır. Bireysel özgürlükleri vaat eden sanayi devrimi demokratikleşen ve sekülerleşen toplumlarda, özgürleşen insanlar, bireyleşen kimliklerini birbirlerinden bağımsız bir şekilde ifade edebilecekleri bir sosyal sınıfa kavuşacaklardır. Ataerkil toplum kendi parasını kazanan kadın karşısında bir miktar zayıflamış olmaktadır.

“Kadın üretici bir kimlik kazanarak onun toplumsal statüsünde önemli değişimlere neden olan sanayi devrimi, ataerkil uygarlık tarihi boyunca, kadın üzerinde yoğunlaşan cinsel baskı mekanizmasının, “cinsiyete dayalı iş bölüşümü” çarkını tepe taklak etmişti. Ancak bu çarkın kadınlar lehine dönmesi kolay olmayacaktı. Çünkü İngiltere’de “Viktorya Çağı” olarak nitelendirilen dönem, sanayi toplumunun cinsel tutumlara özgürlük getirmesine değil, baskıcı ahlakın şiddetlenmesi gibi anakronik bir duruma sahne olacaktı.”⁴

Viktorya döneminde yaşanan cinsel perhizlerle, kadının arzularından arınmış olması gerektiği empoze edilirken, iffet, namus kavramları altında kadına ağır

⁴ A.g.k., 100.

yükümlülükler verilmiştir. Michel Foucault'un dediği gibi “iki yüzlü cinsellik” suskun, tutuk bir biçimde, görünenden farklı bir şekilde yaşanmaya mecbur edilmiştir.

Yirminci Yüzyılda ise yaşanan kadın hareketleri ve kazanılan toplumsal haklar ile kadınlar nihai sonuca ulaşmaya çalışmışlardır. Yani erkeklerle her alanda eşitliği sağlamaktı, istenilen. Ataerkil düzen böylelikle ciddi bir tehlike altına girmiş bulunmaktaydı. Eşit ücret, eşit eğitim gibi amaçları olan kadın hareketlerinin diğer hedefi ise cinsel özgürlüktü. Kadınların üretimdeki rolü artıkça, kadınlar üzerine kurulan cinsel baskılara karşı da bir tepki oluşuyordu. 1970’li yıllarda feminist hareketleri adı altında sanat alanında da yoğunlaşmıştır. Cinsel devrim olarak nitelendirilen bu hareket, kitlelere düşünsel dayanaklar hazırlayan aydın ve sanatçılar tarafından da destekleniyordu. Yaşanan devrimin beklide en önemli sonuçlarından biri de kadınların yataktaki konumlarıydı. Bir yüzyıl öncesi doktorların, “kadınların zevk alma duyusu yoktur”, iddialarına karşılık, kadın orgazmı yazarların ve araştırmacıların en çok üzerinde durdukları konu olmuştur. Kadınlar ise cinsel zevk alabildiklerini kanıtlamak istercesine bir çabaya girerek, o güne kadar dayattırılan misyoner pozisyonunun hakimiyetine son veriyorlardı. Bu nedenle araştırmacılar, bu devrimi “klitorisin keşfi” olarak değerlendirmişlerdir.⁵

1960-1980’lere kadar devam eden cinsel devrim hareketi, ataerkil anlayışı sarsmıştı fakat onu tamamen yıktığı söylenemezdi. Kadınlar birçok sosyal haklara kavuşmasına rağmen, sistem bu değişimi kendi lehine çevirmeyi başarmıştı. Yozlaşmaya başlayan cinsellik, kapitalizmin ondan çıkar sağlama gayreti ile kadın bedenini bir meta haline dönüştürmüştü. Binlerce yıllık baskı altına alınmış cinsel dürtü, böylelikle paraya çevrilen bir sektöre dönüşmüş oldu. Teknolojinin gelişmesi de ataerkil normların yeniden konumlandırmasına ve de cinselliğin çok büyük miktarlarda maddi birikimlere ulaşmasına neden olmuştur. Kadın bedeninin çekiciliğine odaklanan cinsel meta, egemen cinsin libidosunu uyandıran ölçütlerle

⁵ A.g.k., 129.

tasarlanır. Kadın ise John Berger'in dediği gibi dış görünümünü erkeğin beğenisine uygun olduğu için onaylar. Kadın bedeni erotik bölgelere ayrılarak, göğüs, ayak, dudak, kalça gibi cazibe merkezleri yaratılır. Bu bölgelerden de başta kozmetik olmak üzere sektör sermayeler elde etmektedir.

Arzuyu amaçlayan cinsellik tüketim toplumuna yetmeyerek porno sektörünü yaşam alanına sokmuştur. Arzuların en kısa yollu tatminini hedefleyen duygulardan yoksun pornografi, tüketim toplumunun erkek egemen sertliğini de yeniden ön plana çıkartmaktadır.

“ Yoğun cinsel baskı altında yaşanan tüm toplumlar için cinsel çekim merkezinin uyarıcı olma potansiyeli artar. Başka bir deyişle ataerkil kültürde başkalaştırılmış cinsellik, kadın bedeninin eril algıda fetişleşmesine neden olmuştur. Sonuçta bu fetişin daha da kışkırtıcı bir nitelik kazandığı postmodern dünyada erkeğin cinselliğe bakışı, duygusallıktan arınıp hızla pornografikleşmektedir.”⁶

1.2. Erotizm

“Erotik, önad; Yun:eros, sevi=lat. Eroticus. Fr. Erotique; seviyle ilgili, Erotizm; sevisellik, cinsel seviye ilişkin, kösnüllük. Sevisellik (erotizm), özdeksel sevi alanında kullanılır. Sevisel, güzel duygusal coşkuyla dile getirilir. Sevisellik (erotizm), dışımızdaki nesnelerin güzelliği, çekiciliği etkisiyle insan içinde gelişip büyüyen uçlaşan bio-kimyasal-elektriksel bir sevi duygusu, duygusal bir sevi durumu. Görme, duyma, dokunma, duygulanma imgeleme yoluyla kıvılcımlaşp tutuşan insan sevisellik durumuna açılır. Bu da yeme içme gibi insansal gereksinimdir.”⁷

Hayvansal cinselliğin birincil içgüdüğü üremedir. Haz ilkesi üreme güdüsünün önüne geçmemektedir. İnsan cinselliğinin içgüdüsel ihtiyacı da birincil güdünün egemenlik alanındadır. Fakat hayvansal cinsellikten farkı, bedensel

⁶ A.g.k., 142.

⁷ Abdullah ERGÜVEN, **Sanat ve Erotizm**, 187

eylemleri ve doyumları cinsel estetik ile bütünleştiren cinsel fantezi ile şekillenmesidir. Bu da tamamen insani temellere dayanmaktadır.

“Erotizm ruhla yaşamı, cinsel ilişki haline getirmesi bakımından, hayvansal cinsellikten ayrılır ama insanların cinsellik eylemlerinin kesin bir biçimde erotik olduğunu düşünmek de yanlıştır. Cinsel eylem gelişmiş ve karmaşıklaşmış, hayvansallıktan kurtulmuş olduğu zaman erotiktir.”⁸

M.Ö. Dördüncü Yüzyılda yaşamış olan Eflatun ‘Şölen’ adlı diyalogunda, yüksek eros (ilahi aşka götüren aşk tanrısı) ile alçak eros (insan soyunu tükenmekten koruyan maddi aşk) arasında bir ayrıma girmektedir. Genellikle maddi aşk yani alçak eros erotizmin anlamı olarak kullanılır. Alçak eros aşk ve şehvetin temsilcisidir.

İlkçağlarda eros, çoğu zaman güzele ulaşmanın bir yolu olarak kabul edilirdi ve sevgi anlamında kullanılırdı. Mitolojik anlam ona sevginin haricinde, evrende birleşmeyi sağlayan bir güç imgesini de yüklemiştir. Üreme ile gerçekleşen ölümsüzlüğün ise güzel kadınlara ulaşmakla elde edilebileceği düşünülürdü. Eros ve Ölüm, sanatın düşünsel boyutunda da çoğu kez birlikte gösterilir. Eros sevgisiyle varlık kazanırken, ölüm onun en ezeli düşmanı olarak varlığını tehdit etmektedir.

Freudcu bir yaklaşımda ise erotizm, cinsel isteğin karşılığı olan libido ile açıklanır. Libido bir yandan cinsel içgüdü ile özdeşleştirilir. Erotizm, bedensel arzuların içgüdüsel olarak bir dışavurumudur.

Ölüm imgesi ve ona duyulan korku, insanoğlunun ölümsüzlüğe ulaşma çabalarını gerekli kılmıştır. İnsanın ölüme verdiği savaş sonucunda ölümlü olduğu gerçeğiyle bir kez daha karşılaşarak bir yıkım yaşanmıştır. Bu durum tarih

⁸ Gelişim Hachette, Cilt 4, 1258.

öncesinden bu güne kadar değişmeyen bir çabadır. Cinselliğin sonunda yaşanan orgazm ile insanlar anlık ölümleri yaşarlar. Her defasında ölür ve tekrar hayata dönerler. Cinsel eylem insanın yaşamında ölüme karşı kazandığı tek zaferdir. Cinsel tutumların ölümlle hesaplaşması, anlık ölümlerin, erotizmin insani tavrında sonlanmaktadır.

Georges Bataille'nin, "Erotizm ölüme, ölümden bireysel yaşamın reddedilmesi olgusuna yol açar." savı da ölüm ve eros arasındaki arzuyu dile getirmektedir.

"Hiçbir şey mekanik ileri geri hareketlerle sınırlı cinsel etkinlik kadar erosa ters düşemez. Uygarlık tarihi boyunca büyük sanat yapıtlarında karşılaştığımız büyük aşkların hepsinde bu karşılığa ilişkin sınır çizgisinin kesin bir biçimde belirlenmiş olduğunu görürüz. Bu bağlamda Tritan, Romeo, Mecnun gibi aşkların nihai sona meydan okuyan bir tutku biyolojik yaşamın dar kapıları aşp, tinsel bir boyut kazanmıştır. Bu örneklerde –eros-, kaçınılmaz son karşısındaki ayrılığı sonsuz birlikteliğe çevirmek üzere ölümü kendisine katık etmiştir; son, bitmeyen bir başlangıca dönüşmüştür böylelikle. Erosla gelen ölüm, Maurice Blanchot'un son saatle ilgili paradoksunu hatırlatır bize, son nefesiyle yalnız dünyayı değil ölümü de terk eder. İnsanoğlu-öte dünya, nihai sonun iptal edildiği yerdir. Ölmek aşkın ölümsüzlüğünün yerini güvence altına almanın yegane çözümüdür; büyük aşklar, tutkularına sonsuzluğu bahşetmek için bu dünyaya veda ederler. Ölümle gelecek son, tehdit olmaktan çıkıp "sonrasız şimdi"nin hizmetine girmiştir usulca; bu ise; ölümlü bedene karşı, tutkunun sürekliliği adına kazanılmış zaferden başka bir şey değildir."⁹

Erotizm imgeler ve görüntülerle oluşturulur. Salt cinsel arzu dolaysız, erotizm ise dolaylı bir eylemdir. Pornografi ise salt cinsel arzu gibi doyumu amaçladığı için dolaysızdır. Bu noktada erotizm cinselliğin kritik bir noktasını oluşturur. İnsanlar sanat yapmaya başladıkları ilk günden bugüne kadar cinselliği sanata konu edinmişlerdir. Sanat insanın her yönüyle vardır. İnsanın karanlık ve gizli yanlarını ortaya çıkartmaya çalışmıştır. Sanat insanın kendi ile hesaplaştığı alandır. Sanatta erotizm ise bu hesaplaşmanın yaşandığı en uç noktadır. İnsanın en karanlık yanıdır. Hiçbir kesin tanım konulamayan cinsellik, herkesin bir şekilde yaşadığı bir

⁹ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 32.

şey olmasına karşın her defasında keşfedilen yeni bir durum olup çıkar. Bir başkasının cinselliği ise tamamıyla ben-in dışında, yabancı bir ben-liğin yabancı cinsel edinimi olur. Bu edinimin erotizm ile sanata yansması, yabancılığın ayrı bir sorununu ortaya koymaktadır. Bu edinimin nereye kadar zevk, nereye kadar merak olduğu, nereye kadarının normal, nereye kadarının sapkın olduğu da kesin yargıları kabul etmeyen bir sorun kümesidir. Cinselliğin, kendi içindeki mahremiyetine karşın, sanattaki cinsellik ile de izleyicilerin paylaşımını gerekli kılmaktadır. Bu arada izleyici dikizci konumuna düşerken, kendi içinde de bir hesaplaşmaya sürüklenmektedir. İnsanın merak duygusunu dürtükleyen erotik sanat aşkınsallığı son derece yercil bir sona götürmektedir. Ya da tam tersi bir durumla cinselliğin son derece sıradan tavrını çok yüksek bir aşkınlığa gebe bıraktığı da söylenebilir.

Cinselliğin gerekli kıldığı çıplaklık, örtünük olmanın zıddı bir durumu ifade ederken aynı zamanda kendine dönmenin ötesinde farklı bir iletişim kurma yolunun da önünü açmaktadır. Çıplak bedenler üreme içgüdüsünün tatminini ararken mahremi delen edepsizlik duygusunu harekete geçiren gizemli yönelişlerle de sonsuzluğa açılmaktadır. Edepsizlik mahrem anların ortadan kaldırıldığı, alışılacmış fiziksel duruma aykırı bir düzensizliği, olumsuzluğu ifade etmektedir. Çıplaklık erotik bedenlerin görsellğinde libidonun harekete geçirilmesiyle mahrem bir eylemi gerçekleştirir. Gizlilik saklılık içermediğinde çıplaklık, araç konumuna geçmekte ve pornografinin sınırları içinde değerlendirilmektedir.

“Bu yöntemde, yani pornografide beden çıplaktır, ya da çıplaklığı daha da etkin olarak ortaya koyabilecek şekilde örtülmüş gibidir. Pornografinin işlevi id’i kışkırtmaktır. Onun salt bedensel gereksinimlerini en ilkel düzeyde doyuma ulaştırmaktadır, denilebilir kısaca. Erotik sanat için de beden ön koşuldur ve genel olarak araçtır. Fakat erotik sanat; bedeniyle aklıyla ve ruhuyla birlikte insanı, insan olarak ele alır. O bedeni, insan yapan niteliklerden seviyi, sevgiyi temalandırır. Bu sevi, erotik sevi, insanın insana duyduğu, onun

değerini ortaya çıkaran, onunu varlığını kanıtlayan sevidir. Bu nedenle beden, araç gibi görünmesine karşın amaç niteliğini de korur.”¹⁰

İnançlar, tabular, sosyo-ekonomik yapılanmalar, coğrafi konumlar cinselliğe şekil veren en önemli etmenlerdir. Batı, cinselliğini örtünük yaşarken doğu erotizmi sanata dönüştürmüştür. Çin, Hindistan, Japonya gibi ülkeler, erotik sanatlarında, gerçeği; bir gelenek olarak ele alınan ve deney olarak görülen hazzın kendisinden çıkartmaktadır. Yani haz, izin verilen, yasaklayanı saptayan mutlak bir yasaya göre ele alınır. Gereklilik yasasına göre değil, haz olarak bedene yansımaları istenir. Batı ise, buna karşılık cinsel bilim uygulayan tek kıtadır. Batı, doğu gibi felsefik bir temelle cinselliğe yaklaşmıyor, dini itiraflar şeklinde toplumsal dillendirmede bulunuyor sadece. (Foucault’un kastettiği dillendirme de günah çıkartma rituelidir.)¹¹

Diğer yönden Londra’daki “Tantra” sergi katalogunun önsözünde Philip Rawson, Tantrik kutsal kişinin ruhani gelişiminde orgazmın kişiye kazanımlarını şöyle açıklıyor. “Hindu Tantra, kafanın sadece fantezi ile ilgilenmediğini kanıtlayan, özellikle libidoyu yükseltmeye yönelik etkinlikleri geliştirir. Tüm somut eğlencelerin ve imgelerin uyuşuk enerjileri, özellikle cinsel birleşimde doğal bir çıkış bulan enerjileri uyandırdıkları kabul edilir. Bir kez uyandırılan bu enerji ayinlerine, temaşaya ve yogaya yöneltilir; insan enerji mekanizmasından geri dönüp bilinci mutlu aydınlatmaya doğru iter. Bu anlamda orgazm bir kopuştur; içinde insanın ve dünyanın enerjilerinin birlikte duyulduğu sinirsel titreşimin iç koşulunda arıtılmış, süre giden bir yitiş; bunların sonsuz olanakları zamanla mekanının astronomik ölçüsünde gerçekleşir.”¹²

Tantra sanatının yontuları Hristiyan ikonalarının cinsellikten uzak yaklaşımıyla karşılaştırılabilir. Bir taraftan orgazma giden yolun tanrısallığına inanılan felsefe, diğer yandan da bakirelik-anti cinsel edinimle tanrısallığa ulaşılan yol.

¹⁰ Sıtkı M. ERİNÇ, **Kültür Sanat Kültür**, 126

¹¹ Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Tufan, 63.

¹² Ken BAYNES, **Toplumda Sanat**, Çev. Yusuf Atılğan, 109.

Erotizmin özünde yer alan heyecan, yaratıcı duyguların normal iletisinin dışında kalmaktadır. Doğu batının aksine cinselliğine sınır tanımadan, ruhani dünyanın sürekliliğini aşka dönüştürüp, cinselliği sanat haline getirirken, batı da doğunun aşk sanatına karşı kutsal sayılan dini değerlerinin erotizmini yaşamıştır.

Sanatta erotizm iki ayrı alanda gösterilir. Birincisi totemlerin ve ilkel dinlerin sihirsel inançlarına hizmet eden eylemlerin simgesi ve ifade aracı olarak erotizm. İkincisi dünyevi bir imge olarak erotizmin insan bedeninin tensel büyüünün, sonsuzlaşma isteğinin sanatta görselleşerek varlık kazandığı erotizm. Ancak sanatta erotizm, insancıl seviyi yaşamla bütünleştirdiğinde pornografik olmaktan uzaklaşır.

Freud’a göre “cinsel nesne” ile “cinsel amaç” birbirinden uzak kavramlar değildirler ve cinsel araç ve amaç olma birbiriyle bütünleşen, birbirine dönüşebilen ilişkiler içerir. Birbirlerinin tanımlanmasında da birbirlerinden ayrılma sınırlarıdır kullanılan. Bazen birbirine o kadar çok karışırlar ki toplum bu kavramların yerlerini karıştırır.

Marx , Hegel felsefesinde “bedenin en yüksek işlevi cinsel edinimdir” derken, “Ekonomik Politik felsefede” de bu düşüncesini Bataille’nin yaklaşımıyla şu sözlerle açıklar: “Bir insanın varlığı ile başka insanın varlığı arasındaki dolaysız, doğal ve gerekli ilişki, erkekle kadın arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Erkekle kadın arasındaki ilişki, bir insanın varlığı ile öbür insanın varlığı arasındaki en doğal ilişkidir. Bu ilişkiden, insanın doğal davranmasının ne ölçüde insancıl olduğu ya da onun insancıl doğasının onu nasıl gerçek doğasını oluşturduğu anlaşılır. Yine bu ilişkiden, insanın gereksiniminin nasıl insancıl bir gereksinim olduğu anlaşılır. Böylece insan için var oluş, en bireysel noktaya kadar, bireysel varoluş bir toplum için var oluştur. Ve erkek kadın arasındaki bu doğal ve insancıl ilişki, özel mülkiyetin olumlu anlamda ortadan kaldırılışının ilk örneğidir...”¹³

¹³ Georges BATAILLE, **Erotizm**, Çev. Mehmet M. Yakupoğlu, 79.

Bu bağlamda cinsellik ve erotizm, insana dair, insan için var olan toplumsal değerler içinde anlam kazanır. Sanatta erotizm de insancıl kültürel anlamlar içermektedir. Tamamen insan olmanın gerekliliklerini üzerinde taşır. Fakat erotizmin içindeki yapılanma, toplumsal ve zamansal bütünlük içinde farklı anlayışları ve tepkileri de beraberinde getirir. Bir toplumda kutsal sayılan erotizm, diğer bir toplumda yasak edilerek, mahremiyetin tutsaklığında, kapatılmış gözlerle yaşanmaya zorlanılmıştır. Sanat ise bu anlatımların tarihteki en iyi görsel kanıtıdır. Görülen o ki baskı ve yaptırımlar erotizm yasaklasa bile onu sanatın örtük bedenlerin kıvrımlarında, renklerinde, mitolojik öykülerinde, yani bir şekilde sanatına sokma yolları bulup küçük ölümlemlerini yaşatabilmiştir.

1.3.Çıplaklık Ve Nü

“Resimde çıplaklığı mı (nü, nude) kullanacağız, yoksa soyunuku mu (naked)? Bu ikilim arasında nasıl bir fark var? Bir nesil önce Sir Kenneth Clark, sanatta çıplaklık ve soyunukluk hakkındaki anıtsal çalışmasında, bunların arasındaki farklılığı tanımlıyordu. Soyunukluk, diyordu Clark, elbisesiz olma durumunun adıdır; çıplaklık birincisinden farklı olarak, bir sanatsal temsil kategorisidir. Clark’a göre birincisi çoğu insanın edepsizlikten duyduğu “bir mahcubiyeti ima eder”, ikincisi ise “aydın gelenekte” hiçbir rahatsız edicilik taşımaz. Çıplaklığın zihnimize uyandırdığı imge, der-top olmuş savunmasız bir beden imgesi değil, rahat, kendinden emin ve hoşnut bir beden imgesidir. Yeniden biçimlendirilen beden Clark için çıplaklık estetiğinin bir tezahürü olarak, temsil olarak ve dünyevi gerçekçilikten ayrı bir şey olarak işler.”¹⁴

John Berger ise Clark’ın ‘Bir İdeal Biçim Çalışması’ adlı kitabına eleştiri olarak ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabını yayınladı (1972). Berger’e göre de çıplaklık ve nü farklı kategoridedir. “Çıplak olmak insanın kendisidir. Çıplak olmak açık olmaktır.” Diyerek çıplak olmayı nüden farklılaştırmaktadır. “Nü olmaks başkalarına çıplak görünmektedir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir

¹⁴ Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamların Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 274.

nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak algılanmasına yol açar.) Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konulur. Seyredilmek üzere ortaya çıkmak, insan derisinin, vücudundaki kılların, bu durumdan hiçbir zaman çıkartılıp atılamayacak bir çeşit özel örtüye dönüşmesi demektir. Nü hiçbir zaman çıplak olmayacaktır. Nü'lük bir çeşit giyinikliktir.”¹⁵

Beden sosyo- kültürel ortam içinde konumlandırıldığında da örtülü veya örtüsüz olarak değerlendirilir. Beden bu konumlandırılmada araç veya amaç olarak ele alınır. Sanat alanında bedenin statüsü gösterilmek istenildiğinde, beden örtülü olarak gösterilir. Bu, bedenin toplumsal değerinin göstergesidir. Fakat beden salt araç olarak ele alındığında çıplaklık, erotik sanatı ve nü sanatını ortaya çıkarır. Pornografi ise çıplak bedenin, izleyenlerinin idlerini harekete geçirmeyi amaç edinen bir teşhiri barındırır.

Sanatçısının gözünde yeniden forma sokulmuş, reforme edilmiş bir beden olan nü, sanat tarihi boyunca bedenin bir çok işlevini yansıtmıştır. Güzellik bu işlevlerin başında gelir. Sanat eserlerindeki bu güzellere bakmaksa Clark'a göre fiziksel değil imgesel hazdır.

“Burada ilk akla gelen soru ise, bakma edini miyle ilgilidir. Bu soru ise toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin toplumsal işlevini sorgular niteliktedir. “Berger’in uslanmasına göre, erkeğin dünyadaki “mevcudiyetini” onun başkaları üzerine ettiği iktidarı”nı eklemelerken, kadının mevcudiyeti, kendisine yapılabilecekleri ile yapılamayacakları eklemeler (Berger, Clark’ı etkili bir şekilde eleştirirken, kadınların eylemlik yeteneğinden yoksun olduğunu var sayan bir erkek söylemi ebedileştirir.) sanat bağlamında toplumsal cinsiyet farklılığını iki ayrı edim olan bakma ve bakılmayla ilintilendirir, Berger: Bir erkeğin bakışları doğrudan dışarıya, başkalarına yönelir, kadınlarınki ise içeriye, kendisine. Biri izleyip gözetlerken, öbürü bizzat kendini izleyip gözetler. “dolayısıyla kadın kendini nesnelleştirir; en başta da görsel bir nesne haline dönüştürür: bir görüntüye.””¹⁶

¹⁵ A.g.k., 54.

¹⁶ A.g.k., 274.

John Berger, resmin dışında giyinik olarak duran erkeğin, resimdeki imgenin sahibi olduğunu vurgularken bu durumun bir toplumdaki iktidar farkından kaynaklandığının da altını çizmektedir. Kendi değimiyle “Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyretilişini seyrederek. Bu durum yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilendirilmesini de belirler. Kadının içindeki gözlemci; erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye- özellikle nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”¹⁷

Nü’ye bakma hazzı; sosyal sınıfın hiyerarşik yapısında erkek egemen kültürün, yaratıcısı ve alıcısı olan cinsiyetin beğenisine cevap vermektedir. Nü imgesi, tek cinsiyetli bir imgedir. Kadın vücuduyla simgeleşmiştir. Kadın bedeninin çıplaklığı nü ile mahremiyet sınırlarının dışına çıkartılır. Yani kendi kendisini açmaz, kendi kendisini sergiler. Böylelikle nü, çıplaklığın başkaları tarafından görülmesini gerektiren bir durumu ortaya koyar. Bu olgu sanat alanına girdiği için de bakma hazzını beraberinde getirir. Berger içinde bu durum, kadını sanatsal imge durumuna, erkeği de bu imgenin etkilerini zihninde sonlandıran izleyen konumuna koymaktadır. Böylelikle pasif ve aktif roller statülere göre dağıtılmış olmaktadır.

1970’li yılların başında feminist sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte, sanattaki nü ile cinsiyet farklılığına dair sosyo-kültürel sorunlar ele alınmaya başlanmıştır. Kadının toplumdaki deneyimleri sorunsallaştırılırken akademik ortamın tarihsel sürecinde kadınlara imgesel olarak yaklaşılması ve de onlarla empati kurulmaması yeni bir söylemin oluşum nedenleriydi.

“Örneğin Marcia Pointon erkeklerin kadın cinselliğine bakışlarında derin bir endişenin yattığını söyler; ona göre ilk çocuklukta fizyolojik cinsel farklılığın- kadınlardaki “penis eksikliğinin” görülmesiyle hissedilen Freudcu bir hadım edilme korkusu vardır. Erkeklerde diğer bir ifadeyle, Pointon’un erkek bakışı hakkındaki açıklama örtük biçimde sadece güçlülüğü değil aynı zamanda zaafı da kabul eder. Ancak bu formülasyonda bir sorun var. Burada fallus görünürlülüğünün yerini koruyor ya da, Luce İrigaray’ın işaret ettiği gibi görme duygusunun tüm öbür duygulardan üstün

¹⁷ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 47.

tutulduğu bir kültürde görünür olduğu için, ereksiyon göze çarptığı için erkek cinselliği asıl cinsellik haline gelir.”¹⁸

Sanat eserlerindeki erkek nülerin çekiciliği; bu eserlere bakarken, resimdeki erkeğin gücünün kabulüne zorlanan bir izlenimde yatmaktadır. Bu durum erkek izleyicide sıkıntı yaratan bir durum olabilmektedir. Leppert’in ifade ettiği gibi sanat tarihi süresince ideal olarak tasarlanan kaslı erkek bedenleri aslında kadınsı özellikler taşımaktadır. Tıraş edilmiş tüysüz, parlak bedenleri- nesne görüntüler içermektedir. Modern erkek vücutlarındaki görüntüler de bu tariftten uzak değildir. Herkül formulu abartı vücutlar seyirlik nesnelere dönüşerek, iktidarın yarattığı kadın imgesine dönüşmektedir.

Kadın vücudunun cinselliği, göğüsleri ile görselleşirken, erkek vücudunun cinselliği fallusun kendisinden ziyade sopalar, mızraklar, oklar, tabancalar ve de purolar ile simgeleşmektedir. Çıplak kaslı erkek resimleri, yarattığı kahraman erkek bedenlerine tamamen ters bir küçüklükte ve savunmasız bir tezatlık göstermektedir. “O halde en güzel erkek bedeni içkin ve zor bir çelişkiyi barındırıyor kendi içinde. Erkeklik gücünün simgesi, cinsel hazzın kaynağı ve erkeklik gururunun odağı olan penis aynı zamanda insan vücudunun en savunmasız parçasıdır. Erkeklerin kuvvet ve iktidarını kendisinde toplaması gereken bu birkaç inçlik şey kadın ya da erkek olsun herhangi bir insan anatomisinin en çok korunması gereken yeridir. Gevşek penisin görüntüsü, erkeklerin kendi cinsellikleri hakkında duydukları endişe ve kuşkuyu körükler.”¹⁹

Adem ile Havva batı sanatının çıplak tarihinde, utanma ile ilgili ilk düsturlarındandır. Yasak elmanın yenmesiyle cennetten kovulan Adem ve Havva, çıplaklıklarını fark ederler ve ilk utanmayı yaşarlar ve de çıplaklığı kültürel mirasa mahremiyet olarak bırakırlar. Fakat bu mahrem olgu kamuya açıldığında cinsel cazibenin odak noktası haline gelmektedir.

¹⁸ Bkz, (14), LEPPERT, 277.

¹⁹ A.g.k., 330.

Toplumsal yaşamda mahrem oluşturacak çıplak alana bakma ya da bakmama, ahlaksal bir davranışı gerektirirken, sanatta çıplaklığa bakma davranışı ise amaç edinilen kuraldır. Yani görülesi bir durumu ifade etmektedir. Bir nü resminin çarpıcı olabilmesi için izleyeninde, çıplak bedene atfedilen tarzda bakma isteğinin uyandırılabilmesi gereklidir. Bunun yolu da resimsel imgenin, alıcısının fantezilerini harekete geçirebilmesidir. İmgenin çıplaklığı, cinsel organlarının gösterilmesi, kısmen cinselliğin gösterilmesi demektir. Resimdeki cinsellik ise varlık duygumuzun çekirdeğindeki bize-bizi geri götürmektedir. Resimdeki çıplak bedenin cinselliği, ruhsal- fiziksel arzu ve erotik hazzın mevkisinde yasaklanan kültürel kurallara meydan okumaktır.

Klasik sanatta güzelliğin ifade biçimi olan çıplak, modern sanatta başkaldırış biçimine dönüşmüştür. Aradaki bu süreç resim geleneğinin dünyasal konulara yönelme biçimine göre şekillenmiştir. Yaratılan özgürlük, değişen toplum anlayışını sanatıyla görselleştirmiştir. Manet'in Olympia'sıyla klasik sanatın nüelerindeki kadın imgesi başkaldırır ve ideal güzellik, bir fahişe kadının direk anlatımıyla alıcısını resmin içine davet ederek cezpt etmeyi vaat etmektedir. Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault gibi Yirminci Yüzyıl sanatçıları da hayat kadınlarını resimlerine konu edinen sanatçılardandır. Kadını kendine davet ettirme yaklaşımı daha sonrasında da geleneksel bir tavır göstererek tüm kitle iletişim araçlarının vazgeçilmez bir teması olmuştur. Değişen aslında sadece kadını gösterme biçimidir. Asıl olan erkeğin egemenliğidir.

Çıplaklık erotizmin ilk koşuludur. Cinsel arzunun harekete geçmesiyle çıplak beden, alıcısında amaç haline gelir. "Resimde hiçbir figür, çıplak vücut kadar malzeme estetiğini ikiye bölmez. Buna göre, görme ve kısmen dokunma duygusuna ilişkin olan çizgi üstlenirken, renk de yaşantı içeriğinin temsiline yönelmiştir. Özünde her figürü kapsamına alan bu ayırım, resimle ilgili genel doğruyu dile getirmesine karşın, sıra çıplaklık ve erotizm arasındaki ilişkiye geldiğinde hayati bir önem kazanır. Erotik fantezilerin ilk aşamasında çıplaklığı hep

ölçülebilire indirgeyerek tasarlarız-vücut, sayıların diline bölünmüştür ilk önce. Güzellik yarışmalarında hep ölçüler konuşur; öyle ki, genç erkek için 90\60\90 başlı başına bir tahrik unsuru, kadın cinselliğinin teminatıdır neredeyse. Bu bağlamda, sayılara bağlı soyut dilin güdüsel olanı harekete geçirmesi, erotizmin eşsiz cilvesidir bize. Gerçi sonunda başa dönmek üzere, erotik serüvenin izlediği yol, bu soyutlamayı çoktan aşıp, sayıyla ifade edileni geçersiz kılmıştır; ancak, bu başlangıcın resminde yeniden üretimi söz konusu olduğunda, ölçülebilirliğin içerdiği soyut ilişkilere en uygun araç çizgide karşımıza çıkar-çizgi, başlangıç noktasına dönüp, belli bir şekli alıncaya kadar soyut, ondan sonra alginın somut payandasıdır. Bu yüzden, profilde modelin kimliğine yönelen çizgi, çıplak bedende arzunun nesnesine aracılık eder hep.”²⁰

1.4. Müstehcenlik Kavramı

Lügat anlamı; edebe aykırı, açık-saçık olan. Ceza yasasına göre ise; halkın ar ve haya duygularını inciten veya cinsi arzuları kışkırtan ve kullanan, toplum ahlakına aykırı söz ve yazı anlamını içermektedir.

Müstehcen olma, porno ve erotik olgularla sıkı bir ilişki içindedir. Fakat birbirinden şehvetin sergilenme biçimi ve amacı ile ayrılır. Pornografi, cinsel arzuların tahrikini ve doyumunu vaat ederken, müstehcen olma ise, yasal bir sonucu doğurabilecek sakınca içeren bir görüntü içermeye özelliğini taşımaktadır.

Müstehcenlik olgusu, kültürel eğilimler gösterir. Çağlar boyunca devinim halinde olan inançlar, toplumların değer yargılarını oluşturmuşlardır. İlkçağ ve öncesi dönemlerde Pagan Kültü, üreme organlarını kutsal sayarken, Hristiyanlıkla birlikte Phallos’un üzeri kapatılarak, onu müstehcenleştirmiştir. Batı, derebeylikten bugüne kadar birtakım yaptırımlarla müstehceni yasal kurallara bağlamıştır. Baskı altına alınan cinsellik ise böylelikle, her fırsatta başkaldırı aracı olarak sanatta boy

²⁰ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 64.

gösterecektir. Sanat ve düşünce tarihi, sanatçı ve düşünürlerini tarihi boyunca sürekli açık saçık olma suçlamalarıyla, baskı altına almak istemiştir. Fakat döneminde müstehcenlikle suçlanan sanat eseri, daha sonraki dönemlerde, kültürel gelişim ve teknolojinin toplumsal yaşam üzerinde yaratmış olduğu değişimler sonucunda üzerindeki baskılardan kurtularak başyapıt sayılabilmıştır. Bunun nedeni ise sanat eserinde ya da düşünce yapısında amaç edinilen sadece libidoyu kışkırtmak ve bu yoldan sürüm sağlamak değil, güzeli ve gerçeği aramak ve onu yansıtmaktır. Kullanılan araç ve malzeme müstehcen olanı ele almış olabilir. Fakat bu araç ve malzeme sanatçıyı sonuca götürmek için bir yoldur sadece. Müstehcen sayılan, erotizmin içindeki erosun kabul edilebilir cinselliğine karşıt bir durum yaşanmasıdır. Karşıt oluşumdaki eros, okun ucundaki kişiye yasakları yaşamının verebileceği cinsel mutluluğu sunmaktadır. Müstehcen görünüm, sansür ve cezayı da beraberinde getirmektedir. Bu zıt kutuplaşma erotizmin tamamlayıcısıdır. Müstehcenliğin sınırları içindeki cinsel özgürlük, toplumsal kanunlara boyun eğmiştir. Fakat her kural bir karşı gelme edimini de kendiliğinden getirir. Bunun sonucunda da mutluluk aranarak, kültürel yapılanmada önemli değişimler yaşanır. Bu bağlamda müstehcen olanın ahlak, töre, iffet, yasa gibi yaptırımlara karşı oluşu, sembolik bir başkaldırı niteliğindedir. Bu başkaldırının kazançlı çıkarı yine erkeğin siyasi oluşumudur ve kadını yerici bir amaca hizmet eden cinsel özgürlüğü hedef almıştır.²¹

Müstehcen sayılan sanat eserlerinin ve eğlence ürünlerinin yaratıcılarının genellikle erkek olduğu düşünülürse, bu durumun kadın açısından kaçınılmaz sonucu gerekli kılacaktır. İmgesel olarak kadın, fantezinin ve fetiş araçlarının en vazgeçilmezidir. Fantezi ise sanatçının bazen yardımcısı, bazen ise çıkış yolu olmuştur. Müstehcen fantezi yalnızca yaşamdan kopartılıp ona sanat karakteri yüklendiğinde kabul edilebilir. Pornografinin Thanatos (ölüm tanrısı) ile bağı ve müstehcenin sadece cinsel arzuyu uyarıcı gücü ve Tahanotos'un Erosla beraberliğinden doğan duygu, sanatçıya doğru yol alırken, birbirine muhalif duygular da sanata dönüşmektedir.

²¹ Georges BATAILLE, **Erotizm**, Çev. Mehmet M. Yakupoğlu..

Müstehcen oluşum, mahremin teşhirini yaparken, bu şekilde yaratılmış eserlerin, izleyicisini de dikizci konumuna sokmaktadır. Dikizci, müstehcen olanı dar bir çerçeve içine sıkıştırıp dar bir zaman içinde yaşamak zorunda bırakılmıştır. Çünkü toplumsal yaptırımlar bu durumun aksini geçerli kılmamaktadır.

Müstehcen olgu; erotizmin aşırılığıdır. Ve bu aşırılıkları bilinç altında yaşanır ya da psikanaliz boyutundaki sapkınlık teşhisinde dokunulmaz kılınır. Zevk ise tanımlanması güç, açık uçlara, şehvete yakın olma durumuna bağlıdır. İnsanlar günlük yaşantılarının gölgesinde kalarak zevk duygularının farkına varamazlar ya da bu duygularını bastırırlar. Müstehcene duyulan ilginin bastırılması ise yasalara ve onların yaptırım güçlerine duyulan korkuyla ilintilidir. Bataille'ye göre de korku beraberinde küçük ölümlere duyulan arzuyu körükler ve çekiciliği pekiştirir.²²

Arzunun tetiklediği bir arayışta doyuma ulaştırılması gereken cinsel güdü, korkularıyla birlikte, erosun kaçınılmaz tuzağına düşerek yasalara karşı gelme olgusunu yaratır. Müstehcen yapıtlara karşı hissedilen gerginlik, toplumun kurallarıyla giydirilip, edebe uygun kılıflarla topluma kabul ettirilmiştir. Edebe uygunluk ilkesi ise ekonomik ve siyasal yapılanmanın şekil verdiği bir oluşumdur.

Kapalı ve açık sansür ile sınırları çizilmiş olan müstehcenlik, yasal hukukun yaptırımı ile mutlak otoritenin kontrolü altına alınmak istenmektedir. “Foucault’tan beri biliyoruz ki, insanın yakın tarihi, yeni fakat dışına çıkılması neredeyse olanaksız bir sistem kurma ve onu bir ahlak sınırı içine alma çabasıdır. Bunu tersinden söylemekte mümkün. Özellikle aydınlanma sonrası modernite dönemi bir ahlak sistemi kurmayı kendine varoluş nedeni haline getirmiştir... İnsan kendisini kendisinin nesnesi haline getirmiş, bilgi süreçleri kurmuş ve onu yerleşik, belli bir ahlak anlayışıyla mühürlemiştir. O tarihten sonra evde, ana baba ilişkisinde, öğrenci öğretmen etkileşiminde, karı koca beraberliğinde daima yerleşik anlayışını ayakta tutan mikro iktidar

²² A.g.k.

teknolojileri kullanılmıştır. İşte bu sürecin kendisi bir büyük sansür, Foucault'nun söyleyişiyle büyük kapatılmadır.”²³

Yirminci Yüzyıl, yapılan sansür mekanizmasını teknolojik hale getirmiştir. Görsel medyanın yatırım gücü kazanmasıyla birlikte baskın ahlak anlayışının ve ideolojinin diğer bir düşünce oluşumuna geçit vermeyecek biçimde egemenleştirilmesinde yeni bir döneme girilmiştir. Kapalı sansür yerini açık sansüre bırakmıştır. Gündelik yaşamın bireysel bağımsızlığı ve tekilliği içinde kabul edilip algılanması, demokrasi için yeni bir kavramdır. “Bireyin kendisine ait gerçeğinin ve doğrusunun önüne geçildikçe, sivilleşmenin düzeyi arttıkça, yerleşik egemen ahlakın değil, insanın kendi usuyla saptadığı doğrudan oluşan bir etik anlayışı egemenleştikçe, umut edilir ki sansür de ortadan kalkacaktır.”²⁴

Müstehcen suçlamasıyla yerini belirleyen bir sanat anlayışı da içi boşaltılmış bir yaşamın içi boş sanat eserlerinin üretilmesine neden olacaktır. Sanat, yaşamın kendisi olduğu için, yaşamın kendi gibi risk almayı gerektiren bir özellik taşımaktadır. Gelişmiş toplumlarda sanatçılar, aykırı, alışılmadık tema ve biçimleriyle toplumun önünde gidenleridir. Bir sanatçının yapıtının bu bağlamda müstehcenlik gibi görece bir kavramla suçlamak o toplumun açık yolunun kapatılması demektir.

“Erotik anlayışın içinde müstehcen olan, erosun evcilleştirilmesine karşı isyan eden bölümdür; karşı tarafta aşılması gereken engeller olduğu sürece varolabilen bir cinsel mutluluk talebidir. Sansür ile mücadele, erotizmin tamamlayıcı ögesidir. Çünkü, müstehcenin içinde kendine yer bulmuş olan, bir anlamdaki “cinsel özgürlük”, kültürümüzün yasalarına boyun eğdirilmiştir; müstehcende yer alan özgürlük, anlayışımızın meşru biçimlerinin onların içinde yer almayan zorunlu bir tamamlayıcısı olup çıkmıştır. Bu anlatımda De Sade, ancak yasaların çiğnenebildiği ölçüde mutluluğun mümkün olduğunu söyler... müstehcenin mesajı ütöpik olmayıp, cinselliğin özgürlüğünü hedeflemesi için cinsel özgürlüğü isteyen bir mesajdır.”²⁵

²³ Bülent H. KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, 229.

²⁴ A.g.k., 231.

²⁵ George SEEBLEN, *Erotik Sinema*, Çev. Veysel Atayman, 71.

Ondokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısında yine Manet'in "Kırda Kahvaltı" adlı eseri eleştiri yağmuruna tutulmuştur. Bu eleştiriler, sanat ve ahlak ilişkilerini günümüze farklı bir boyuta getirmiştir. Resimde günlük hayatın içine yerleştirilen çıplak kadın figürleri, resim sanatında alışık olunmayan bir temayı, hayat kadınlarını sanat alanına sokmuştur. Ahlaksız bir tavır olarak nitelendirilen bu durum sonraki dönemlerde ise karşı bir saldırının silahı olarak kullanılacaktır. Bir tarz haline gelen, sisteme karşı olma yaklaşımı, toplumun ahlak ve değer yargılarını reddederek her türlü yolu ve yöntemi deneyerek sanat alanını da bu başkaldırının mekanı haline getirmiştir.

Modern anlayış, insanı histeriden uzak, mutlu geleceği için yerleşik değerlerin, sistem ve ahlaki yaptırımların değiştirilmesi gerektiğine inanır. Dadaizm de bu açıdan bakıldığında toplumsal ahlak ve değer ölçütlerini yıkmak adına her türlü yol ve yöntemi denemiş ve bu uğurda müstehcen olgulara saldırıda bulunmaktan geri kalmamıştır. Dadaistlerle doruk noktasına çıkan karşı gelme tutkusu, modernizm ve sonrasında kalıplaşmış toplumu değiştirmenin bir anda olmayacağı anlaşıldıktan sonra bile hemen ortadan kalkmamış ve bir yaklaşım olarak günümüz sanat anlayışında da devam ederek her türlü sanat alanında tepki çekmenin, popüler olmanın koşulu olarak görülmeye başlamıştır.

Cinsel yaklaşımların sanatsal ritueller toplamı olarak tekrar ele alınıp kurgulanması; kültürel yapıyı içten parçalayarak, sarsıcı bir eylem olarak yaygınlaştırılması ve sanatsal görünüm kazandırılması, tüm bunlar insanı geçmiş dönemlerden bugüne bir modernleştirmeden ziyade, bireyin cinsellik ile ilgili sorunlarının göstergeleri konumundadır.

1.5. Pornografi

Bazı edebiyat ve sanat eserlerinin açık-saçıklığı, edebe aykırılığı; açık saçık yayınlar; edebe aykırı kitap ve resimler olarak tanımlanan pornografi, şehvet duygularının tahrik edilmesi anlamına gelmektedir.²⁶

“Çıplak beden amaç olarak ele alındığında erotik sanatı ve nü sanatına, araç olarak ele alındığında da pornografiyi ortaya çıkartmıştır denilebilir. Pornografi “id”imiz için araç olarak kullanılan bir etkinlik alanı şeklinde tanımlanabilir. Sosyal süreçlerin engellenemeyeceği ya da körüklediği salt “bedensel” duyguları doyuma getiren ve müstehcen olarak adlandırabilen bir beden sergileme yoludur... Bu yöntemle yani pornografide beden çıplaktır ya da çıplaklığı daha etkin bir biçimde ortaya koyabilecek şekilde örtülü gibidir.”²⁷

Pornografi sanat alanında erotizmden ayrılan bir olgudur. Bir teşhiri içerir. Oysa sanat kuramlarının temelini oluşturan sorunsal da burada kendini gösterir. Pornografiyi anlamlandıran, ona dönük bakış açısıdır. İlk esas burada çıplaklıktır. Ve çıplak bedenlerde cinsel organların ve cinsel eylemlerin teşhiri yapılır.

Pornografi yargı açısından da bir sorundur ve tedavi edilmesi gereken bir illet, bir vakadır. Psikolojik çözümlemenin konusu olarak ele alındığında ise pornografi, çocukluk döneminin cinsel yaşam düşlerinin temsiliyle özleştirilir. Pornografiye ahlaki açıdan bakıldığında ise, toplumsal patolojik bir kültür hastalığı olarak tanımlanan, dinsel baskının iltihaplanan bir sonucudur.

“Rousseau’cu, Freud’cu ve liberal düşüncenin karışımı – cinsellik fenomenini duygusal ve fiziksel zevkin mükemmelen anlaşılır, ama eşsiz bir biçimde değerli kaynağı olarak görür. Batı Hıristiyanlığının yönettiği cinsel uyarımların uzun süreli deformasyonundan hangi güçlükler çıkar, kimin çirkin yasalarına ve bu kültürdeki herkes tahammül eder? Önce suç ve endişe. Sonra-gerçek

²⁶ Kolektif, **Türkçe Sözlük**, 2319.

²⁷ Sıtkı M. ERİNÇ, **Sanat Kültür Sanat**, 126.

iktidarsızlığa ya da soğukluğa değilse bile, en azından erotik enerjisinin azalmasına ve cinsel zevkin pek çok doğal ökesinin bastırılmasına (“sapkınlıklar”) yol açarak- cinsel kapasitesinin azalması. Sonra insanların diğerlerinin cinsel zevklerine dair haberlere imrenme, büyülenme, tikslenme ve kinci küçük görme ve tepki verme eğiliminde oldukları kamusal iki yüzlülüklerdeki patlama. Pornografi gibi bir fenomenin türediği yer, kültürün cinsel sapmasının kirlenmesidir.”²⁸

Erotizmde gösterilenden ziyade izleyicisinde duyumsatılmaya, anımsatılmaya çalışıldır, esas alınan. Pornografide ise açıkça gösterilen bir cinsellik vardır. Bu cinsellik çoğu tanımda “kirli” kavramıyla birlikte tanımlanır. Sanatta kullanılan cinselliğin, Clark’a göre yansıttığı izlenim, aşkınsal bir ideal, kusursuz güzeli arayan bir anlayışın görüntüsüdür. Bu görüş klasik sanatın ahlakçı bir anlayışla şekillendiğinin kanıtı gibidir.

Yirminci Yüzyılın yok saydığı, başkaldırdığı mesele de bu ahlakçı anlayışla şekillenen cinselliğin ahlaki boyutudur. Bu durum tam anlamıyla bir yön değiştirmedir. Cinsellik artık doğrudan bedensel bir gerçekliğe dönüşmektedir. Yirminci Yüzyılda cinselliğe damgasını vuran De Sade de akıl ve iktidar arasına sıkışıp kalmış bedenleri özgürleştirmektedir. Burada tartışılan konu, bu yüzyıl sanatının kirli diye tanımlanan cinsellikle, erotik sanatın nerede ayrıştığıdır. Pornografik sanat diye bir tanım sanat alanına giremez mi? Amaçlanan cinselliğin teşhiri ise sanatçı bu amaçla bir yerlere varamaz mı?

“Cinsellik önce bir estetizasyon kazandı. Gerçekten de, 19. Yüzyıl sonunda ortaya çıkmaya başlayan ilk pornografik, hatta erotik sayılabilecek görüntüler birbiriyle karşılaştırılmaya başlandığında bu gerçek daha iyi anlaşılabilir. 19. Yüzyıl görüntüleri o dönemin genel estetik duyarlılığının bile gerisindedir. Daha kaba, daha sıradan, daha ham imgelerdir onlar. Oysa geç 20. Yüzyılın cinselliği doğrudan yansıtılan görüntülerde bugünün genel estetik ortamını neredeyse aşacak bir estatizasyon mevcut. Büyük bir incelikle oluşturulmuş durumda bu resimler. O kadar ki, cinsellik neredeyse insan-ötesi bir anlam ifade ediyor. Hayatın her şeyde olduğu gibi, cinselliğe taşıdığı o “dışlı” dokudan eser yok. Tam tersine, büyük bir “sterillilik” duruyor karşımızda. Hatta bunu biraz

²⁸ Susan SONTAG, **Gözün Hikayesi**, Çev. N. Berna Serveryan\Ayşegül Gürsoy, 39.

daha abartarak söyleyeyim. Her şey çok “erden” bu dünyada artık. Neredeyse tam bir dişileşme yaşıyor ortalığa. Bu, erkek görüntüleri içinde geçerli. Bir soyutlamadan ve aşkınsallıktan, bir dokunulmazlıktan, bir erişilmezlikten söz etmek bile mümkün. Özellikle reklam dünyası bu anlamda gelecek bir yapıyı kurdukça kuruyor.”²⁹

Yirminci Yüzyıl ile metalaşan cinsellik, kapitalizmin bir sonucu olarak görülmektedir. Pornografi ile de özellikle Ondokuzuncu Yüzyıl’dan sonra cinsellik, bilinçli olarak kullanılan, üretilebilen ve tüketilebilen bir şey olmaya başlamıştır. Arzu, tüketilen bedenler ile vazgeçilemeyecek bir metaya dönüşmektedir. Pornografik görüntüler, cinsellik görüntüsünden çıkıp, baştan çıkartmayı, doyumu hedefleyen ayartıcı bir eyleme dönüşmektedir. Gizlilik içermeyen bir cinselliğin alanıdır bu eylem. Arzu, tahrik kalıbı niteliğini almaktadır. Arzuya dönük bakış açısı da, pornografiye anlamlar yüklemektedir. İzlemek, psikanalitik kurama göre, içgüdüsel ve bilinçsizce yapılır. Bu bilinçsizlik bilince dönüştüğünde de izlemek, gözlemlemeye yani dikizleme eylemine dönüşür. Gözlemlemenin, pornografinin belirleyici bir edini mi olan çıplaklığı izleme edinimine dönüşmesi bir bilinç meselesidir. Bu bilinç de yüzyıllardır benlik ve bellekle sürekli hazzın iktidarlari tarafından çatışma halinde bırakılmıştır.

Antik Yunanda, bugün tanımladığımız pornografi kavramı yoktu. Fakat bu anlayışta resimlenmiş Antik Yunan vazolarındaki cinsellik, bugün hardsex olarak nitelendirilen görüntüler içermektedir. Homoerotik görüntülerin de yer aldığı bu vazo resimleri zamanla din, iktidar, gelenek bağlamında çeşitli kısıtlamalara maruz kalarak adını pornografi olarak değiştirmiştir.

Cinsellik, paylaşıldığı bedenler arasında doğal bir şiddeti de barındırır. Bu fiilen uygulanan bir şiddet değildir. Örtünük bedenlerin, örtülerinden arındırılması, soyarak çıplaklığı ortaya çıkarma, soyunup bir başkasına sunulma, tüm bu eylemler içerdiği isteğe rağmen, bedenin bir başkası tarafından kullanılmasını gerektirir ve de

²⁹ Hasan B. KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, 17.

yaşanan süreç doğal bir şiddeti de gerekli kılar. Pornografide ise bu şiddet abartılmıştır. Genellikle kadın bedeni üzerine yoğunlaşan şiddet kadın bedenini tüketilen bir metaya dönüştürmüştür.

“Pornografide ne kadar uç noktalara varılırsa varısın, yapılabilecek olanı gösterir. O nedenle, cep telefonunda konuştuklarını dışarı duyuran da, cipini insanların üstüne süren de, yaşadığı aşkı soyutlamadan anlatan da, kendini şu ya da bu biçimde teşhir eden; gösteren de pornografinin içindedir. İtiraf etmeye cesaret edemeyip ifşa etmeye başladığımızda pornografiye bulaşırız.”³⁰

Artık hayatımızın her noktasında karşımıza çıkabilen pornografi, insanın kendisiyle ilgili olmasından ziyade çemberin dışında kalanlarla ilgilidir. Birey yaşadığını ben ile sınırlı tuttuğunda pornografi oluşmaz. Yaşanılan, bir başkasına gösterildiğinde pornografi anlam kazanır. O halde teşhir kavramı, cinsellikle sınırlı tutulmayıp, günümüzde imgeler dünyasının tüm sınırları içersinde, pornografi yaşanılır hale gelmiştir, denilebilir. Yaşanılmış olanla, daima yaşanılacak olan arasındaki fark, erotizmi pornografiden uzak tutmaya yarayacak tek yolmuş gibi durmaktadır. Erotizm, çünkü olmayacak olanla ilgilidir. Kişisel tatmin ise bunun en ileri noktasıdır. Kişi imgeler dünyasındaki kendi fantezisinde orgazma ulaşır. Dramatikleşen hayal erotizmle son nefesini verir. Pornografi gibi, sunulan mükemmel seksin kıskaçlarında değildir. İmkansız aşkın dünyasında, yaşanamayacak olanın küçük ölümlerini yaşamaktadır. Fakat modern insan, sex shopların, reklamların, medyanın pornografisine sürekli maruz kalarak, vaat edilen orgazmlar olmasına rağmen, bir türlü tatmini yaşayamamaktadır.

³⁰ A.g.k., 209.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA CİNSELLİK VE EROTİZM İMGESİ VE TARİHÇESİ

Sanat, her ne şekilde ifade edilmek istenirse istensin ve hangi dönemi içerirse içersin, insan içindir, insanın kendisine dönüktür ve insani temellere dayanır. Soyut resimler de bile insanın kendisi vardır. İnsanın kendi öz benliğini yansıtır. Cinselliğin ve erotizmin sanata yansması da insandan uzak bir imge olmayıp, insani bir durumu temsil eder. Cinsellik, birçok şeyin özünde yer alan ve insanı diğer canlılardan ayırt eden -sevi-yi ele alan bir olgudur. İnsanoğlu cennetten kovulduğu ilk andan itibaren, cinselliğini ve bundan kaynaklanan farklılığını algılayıp, kendini bundan alamayıp, cinsel dürtüleri ile yaşamını biçimlendirmiştir.

Cinsellik imgeleri, insanın varolmasıyla başlayan sanat alanına da yön veren bir etkiyle gelişmiştir. İlkçağ öncesi için kurumsallaşmamış cinsel yaşam kadın vücudu ile kutsanırken, yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte erkek hegemonyasına dayalı bir yöne doğru kaymıştır. Fakat yine de kadının doğurganlığı erkeğin etkenliğine ortak bir güç olarak varlığını sürdürmüştür. Kadın imgesi ve doğurgan Ana imgesi bereketin temsilcisi olarak Kybele, Toprak Ana ile simgeleşirken, erkeğin cinsel gücü, onun etken rolüne özdeş olarak “Phallos” koruyucu tanrı sıfatı ile karşıt güç olmuştur. (Resim1)

Sanatın her döneminde aynı açıklıkla kendini göstermeyen cinsellik, toplumun cinselliğe bakış açıları ve onu yaşama biçimleri ile şekillenirken, kimi zaman sembolik ve örtünük kimi zaman da sınır tanımadan kutsal anlamlar yükleyerek sanatta varolmuştur. Daha çok İlkçağ Öncesi insanların cinsel yaklaşımları, çoğalma içgüdüğü ve büyü ile yönlenmekteydi. İlkel insanın cinselliği için cinsel sevinin göstergesi olan erotizmden bahsetmek iddialı bir yaklaşım olurdu.

Daha sonraki dönemlerde, yerleşik hayatla gelişen şehir yaşamı hatta daha da öncesine dayanan klan yaşamı cinsel hayata yön vermiş, onun daha insani bir şekil almasına neden olmuştur. Coğrafi koşullara göre değişen yaşam biçimleri, bir taraftan cinsel tabuları üretirken bir taraftan da cinsellik yaşam felsefesi haline de gelebilmiştir. Buna göre de Erotizm, şehir kavramıyla birlikte gelişen bir olgu olmuştur.

Eski Yunan ve Roma dönemlerinde cinsellik, Olumpos Dağının tanrı ve tanrıçalarının kutsallığında yaşanırken, tektanrılı inanışa geçilmesiyle birlikte koruyucu Phollos haç şekline dönüşmüştür. Esasında buradaki düşüncede koruyucu kuvvetin imgesi olan Phollos şekil değiştirerek uzayan artı işaretine dönüşmüştür. Haçın koruyucu gücü ise Ortaçağda figürü önce kapatıp, sonra da onu ortadan kaldırmaya yönelik tavır sergilemiştir. Erotizmin sanata yaklaşması olanaksız hale gelmiştir. Birkaç yıl öncesinde evlerin duvarlarını erotik resimlerle süsleyen Pompei, Vezüv Yanardağının külleri altında sessiz uykusuna dalarken erotizmi de sanattan alıp beraberinde gizlemiştir.³¹ (Resim 2)

Haçın kapattığı figürler, Rönesans'ın klasik sanatı yeniden ele almasıyla birlikte mitoloji sığınağı altında tekrar örtülerinden arınarak sanat alanına girebilmişlerdir.

Rönesans, 13. Yüzyıldan başlayan iktisadi, toplumsal koşulların ve kültürel birikmelerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tarihin birikimi ile oluşan, İtalyan kültür ve sanat hareketi olarak görülen Rönesans, sonraları İtalya'nın ötesinde tüm Avrupa'yı etkisi altına almış, sanat-kültür-bilimi kapsayan bir hümanizm hareketidir.

Sosyo-kültürel değişimler her toplumun kültürel yapısında ve sanatında birbirini tetikleyen etkileşimlere neden olmuştur. Döneminde yaşanan keşifler, icatlar, kültürel yapılanmalar Ortaçağın kabuğunun kırılmasını sağlarken,

³¹ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten.**

Rönesans’la birlikte sanatçılar da maddesel dünyanın bilincine varmışlardır. Amaçlanan ise yaşadığı dünyayı ve insanı tanımak, sonucunda da deneyimlerini sanata yansıtmak olmuştur. Üstelik Rönesans sanatçıları sadece dünya ve insanı tanımlamaktan öte kurumsal bir içeriği de sanata getirmişlerdir. Çıplak insan bedenini doğa bilimcileri gibi inceleyip, anatomiye tanıyarak kusursuz güzelliğin sınırlarına erişmişlerdir.

Çıplak bedenin incelenmesi denilince ilk akla gelen isim Rönesans’ın ustalarından olan Leonardo da Vinci (1452-1519) gelmektedir. Anatomik incelemelerinin dışında cinsel uzuvların da eskizlerini yapan sanatçı homo-erotik yaklaşımlarını bu çizgilerinde açıkça ifade etmektedir.

Genç sodomist Jacopo Saltarelli ile cinsel ilişkiye girdiği için 1476 yılının Nisan ayında tutuklanan ve sorguya çekilen Leonardo da Vinci şöyle yazıyor: “Cinsel eylem ve bu sırada kullanılan uzuvlar öyle iğrençtir ki, ilişkiye girenlerin yüzlerinin ve süslerinin güzelliği ve dinginsiz arzu olmasaydı, doğa insan soyunu yitirirdi.”...bu notlarda “insanın” erkeklik organını, göstermek bir yana, adıyla anmaktan bile haksız yere utandığı” söyleniyor. “Tam tersine, bu organ aslında bir yardımcı gibi süslenmesi gerekirken, her zaman örtülmekte ve gizlenmektedir.” Leonardo’nun erkek genital organlarının realist bir biçimde ve sevgiyle resmetmesi; ferç dudaklarını göstermeden serimlediği vulvayı ise kadın edep yerinden çok bir mağara ağzına benzetmesi de bu duruma uygun düşmektedir. (Resim 3) Cinsel birleşme taslağında da kadın partner üreme organlarından ve memelerden oluşan bir gövde parçasına indirgenmiştir; buna karşılık erkek panter tam bir kişidir. Yaprığın solunda, bir erkeğin makatına yönelmiş halde, uyarılmış bir penis ve bir testis torbası, enlemesine çizilmiştir. Ama Leonardo’nun “iğrenç” bulduğu sadece vulva değildir, kadınların şehveti de onda apaçık bir öfke uyandırmaktadır.”³² (Resim 4)

Diğer bir yönden sanatçının eserlerindeki kadınların gülümsemelerinde, Sigmund Freud’un incelemelerine göre ortak bir gizem bulunmaktadır. Resimlerdeki figürler çift cinsiyetli (erdişil) bir karaktere sahip olup kadınsı çizgilerle yumuşatılmış, kadınsı zarafette yakışıklı erkeklerdir. Sanatçı figürlerin gülümsemelerinde sevisel bir mutluluk kaynağının olduğunu izleyicisine hissettirir.

³² Hans Peter DUER, **Mahremiyet**, Çev. Mustafa Tüzel, 171.

Bu figürler ile sanatçı Oidipus Kompleksinin, anne tarafından kışkırtılmış, oğlanın bilinçdışı özlemini erdişil tavırla doyuma kavuşturarak, kendi sevi yaşamındaki mutsuzluğu yendiğini Freud açısından bakıldığında düşünülebilir bir yaklaşımdır.³³

Rönesans'ın bir diğer ustası olan Michelangelo ise modellerine idealize edilmiş bir güzelliğin yerine, trajik bir gerilimi yansıtan ağır görünümle yüklemiştir. Tüm çıplaklar erkeksi gücün temsilcileri gibidir. Raffaello'nun resimleri ise dokunulmayı bekleyen bir yumuşaklık ve sıcaklıkta olmasına rağmen erotizmden uzak bir yaklaşımdadır.

İtalyan ressamı bu dönemde mitoloji ve Kutsal Kitap'taki ahlaki değerlerin görsel yollarla öğretilmesinde rolü olan kadınları resmetmeyi sürdürürken, anlatılan hikayelerin konusuna göre de kadınları ahlaksızlığın ve erdemin simgesi haline getirebiliyorlardı. Sandro Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı eserinde, aşk ve güzellik Tanrıçası diye tanımlanan Venüs çıplak bir pozdadır ve mahrem yerini örtmek için uğraşırken yüz ifadesinde utanma sezilmemekle birlikte seyredilmekten haz alır ifade de sezilmemektedir. Yine bu dönemde sıkça ele alınan, Kutsal Kitap formlarından olan Havva imgesi de Masaccio'nun Cennetten Kovuluş adlı resmindeki gibi utanma ve cinselliği simgelemektedir. Cinsel kışkırtmanın kaynağı olan Havva, Rönesans döneminde, her kadını simgeliyordu. (Resim 5-6)

Diğer açılara yöneldikçe görülüyor ki Rönesans kültürü, cinselliği bu kadarla sınırlı tutmamış hatta özellikle İtalya'da pornografiye varan resimlerle bağımsız hale gelmiştir. Orta çağın tutucu güçleri ile içine kapanan insan, eski yunan kültürün yeniden ortaya çıkmasıyla birlikte, öte dünyanın yeryüzündeki egemenliğinden büyük ölçüde kurtulmuştur.

Rönesans yaşamda ve sanatta özgürleştirici bir ortam hazırlarken, sanatçılarda Antik Çağ'dan beslenerek, insan bedenine duyulan arzuyu, ideal güzellik anlayışı içinde doyurmaya çalışmışlardır. Dünyevi konulara da eğilerek çıplak kadın resmi

³³ Sigmund FREUD, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal.

yapma olanağına kavuşan sanatçılar, bu şekilde kadının güzelliğine serbestçe dokunabilmişlerdir.

Jupiter\ Danae, Venüs\ Adonis, Leda\ kuğu gibi mitolojik yaratıkların cinsel birlikteliklerini konu alan resimler ile yaşanan cinselliğe mitolojik kılıflar giydirilmiştir.

Venedik Okulu sanatçılarından olan Tiziano Vecelli, aşk ve güzellik gibi dünyevi kavramları, yaşamsal izleri içinde barındırarak resmetmiştir. Venedik'in Giorgione'den sonra en önemli sanatçısı olan Tiziano, onun aksine daha dünyasal bir yaklaşıma sahiptir. Ustası kabul edilen Giorgione'den aldığı Uyuyan Venüs adlı resmin kompozisyonunu Urbino Venüsü'ne uygulamıştır. Bu resim de daha sonraları da Manet'in Olimpia'sına esin kaynağı olacaktır. Diagonal olarak yerleştirilen çıplak kadın figürü bir iç mekan kompozisyonunun içine yerleştirilmiştir. Arka fonda ise Rönesans fonu olan manzara yerine, ayakta duran ve elbiseleri hazırlayan bir kadın ve sadakati temsil eden uyuyan bir köpek resmedilmiştir. Orta planı ikiye bölen karanlık fon, çıplak figürü ortaya çıkartmaktadır. Açık-koyu-açık planların kullanıldığı resim, sıcak renklerin ağırlıklı kullanımıyla yumuşak bir atmosfere sahiptir. "Çıplak ya da yarı çıplak figürü resmetmek arzusu özünde cinseldir." diyen John Berger resimdeki çıplak kadın figürünün de tamamen cinsel içerikli bir yaklaşımla resmedildiğini ifade etmektedir. "Güzelliğinin teşhirini yapan, davetkar bir bakışla izlenilmekten hoşnut bir görüntüde olan Venüs, izleyenlerini izlemektedir... Resim geleneği dünyasal konulara yönelmeye başlayınca, başka konularda çıplak kadın yapma olanağı belirdi. Gene de bu resimlerin hepsinde resme konu olan şeyin (kadının) bir seyirci tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren bir şey kaldı."³⁴ (Resim 7)

Cinsel organ ve gücü temsil eden keçi ayaklı ve sakallı satyrler, farklı biçimlerde ortaya çıkan ve bir cinsel amaca yönelen Zeus, aşkı temsil eden Eros ve Venüs İtalyan resimlerinin baş kahramanlarıdır. Genellikle de çıplak olarak resmedilmişlerdir. Aşk, ihtirası, cinsel mutlulukları temsil etmektedirler. Buna

³⁴ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 49.

karşılık kuzey Rönesans çıplakları ise ölümü, günahı, yasak olanı temsil etmektedir. Kuzey ressamaları, İtalyan ressamların aksine çıplaklıkta yaşamın haz verici yanını değil, ölümün kendisini bulmuşlardır.

Grünwald'ın çıplaklarını yılanlar, böcekler, korku ve ölüm sarmıştır. Baldung'un çıplakları ise zamanın gölgesinde ölüm ile birlikte gösterilmiştir. Aşkın güzelliğinden ziyade çıplaklar, ölümcül bir günah kazanmaktadır. Bosh'un çıplakları da fantezinin doruğunda dini hurafeleri temsil eden yaradılışın dışındaki yaratıklar gibidirler. Kuzey ülkelerinde çıplaklık yaşama değil ölüme dönüktür.

Onaltıncı Yüzyıl'da Katolik Kilisesine karşı reformasyon yanlıları tarafından açılan savaş, Onyedinci Yüzyıl'da boyut değiştirilerek dünyevi iktidar mücadelesine dönüştü. Avrupa kıtasında din adına patlak veren kanlı savaşlar, siyasi güç yapısını ve dengeleri tamamen değiştirdi. Bu dönemin tarihi kadar sanatı da değişime uğradı. Özellikle 14. Louis döneminde (1643-1716) soylular sınıfı diye adlandırılan, feodal kökenli yeni bir sınıf oluştu ve de kendi sanatını yarattı. Barok denilen bu dönemde çok farklı sanatsal yaklaşımlar görülmüştür. Barok döneminin sanatçıları Rönesans döneminden farklı olarak insanı, doğanın bir parçası kabul edip, resimlerinde de insan ve doğayı bir bütün oluşturacak şekilde tasarlamışlardır.

Onyedinci Yüzyıl Barok Sanatında çıplak figürler, Rönesans döneminin idealize edilmiş güzellik anlayışından farklı olarak, cinselliğin öne çıkarıldığı, real dünyanın canlı bedenleriymiş gibi betimlenen ve çıplaklığın amaç edinildiği kadın figürlerine dönüşmüştür. Bu yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Rubens, kuzey ve güney sanatını birleştiren bir tavırla ve de Tiziano'nun etkisinde kalarak resimlerini oluşturmuştur. Sanatçının resimlerindeki kadınlar, bir tutkunun anlık görüntülerini sunmaktadır. İdeal dünyanın güzelleri onun resimlerinde daha bir et tadyla izleyicisine sunulmaktadır. Öncelerinde de konu edinilen 'Üç güzeller' teması Rubens'in yorumuyla tekrar karşımıza çıkmaktadır. Kadınların duruşları, figürler arasındaki hareketleri ve ortadaki kadının yana dönük bakışı ile izleyici resmin içine

sokulmaktadır. Bu resimde, yaratıcısı ve alıcısı erkek olarak tasarlandığından ilk amaçlara hedefin cinsel çağrışım ve tutku olduğu açıkça okunabilmektedir.(Resim 8)

Venüs (Aşk Tanrıçası) Klasik dönemin vazgeçemediği ve de bir kaçış yolu olarak seçtiği bir temadır. Kiliselerde idealize edilmiş uhrevi dünyanın çıplaklarından farklı olarak, aşkı ve cinsel arzuyu temsil eden mitolojinin aşk tanrıçası Venüs, Velazquez'in 'Rokeby Venüsü'nde yeniden hayat bulmuştur. Bu resim John Berger'in deyimiyle izlendiğini izleyen Venüs, ayna imgesiyle erotik fantezilerde kendini bulmaktadır. Rubens'in kadınlarındaki (Günümüz güzellik anlayışının da bir kusur olarak kabul edilen) etli butlu görünümün tersine, yumuşak, dokunulma hissini uyandıran erotik bir duruşla pozlandırılmış Rokeby Venüsü adlı resim, cinsel güdülerin canlandırılmasını amaç edinen bir resimdir. Yatak imgesiyle bütünlesen çıplak kadın figürü, zihinde değişik anlamlara yönelmeden tek bir çağrışım, erotizmde birleşiyor. Aynayı tutanın Eros olması ile de, yatan çıplak kadın, toplumsal bir kesimle bütünleştirilmekten kurtarılıp dokunulmazlığını mitolojinin sığınağı ile korumaktadır. (Resim 9)

Barok Döneminin sanatçılarından olan Nicolas Pouissin resimlerinde insanı, görmek istediği biçimiyle resmetmiştir. 'Satyrlerin eline geçen Venüs' adlı resminde, cinsel dürtüleri ve gücü ile öne çıkarılan satyrler uyumakta olan aşk tanrıçası Venüs'ün örtüsünü kaldırıp cinsel organına bakmaktadırlar. Yunan Mitolojisinde pek önemli yer tutmayan satyrler, dönemin resimlerinde ise cinsel arzusunun açığa çıkarılmasında sıkça kullanılan birer simge olmuşlardır. Resimde Venüs'ün her ne kadar uyuduğu hissi verilmeye çalışılsa da izleyicisinde bıraktığı izlenim uyku imgesiyle örtüşmemektedir. Venüs, uyumanın dingin yüz ifadesi ve duruşundan uzak, şehvetli bir pozisyon sergilemektedir. Bir sevişme soluğu sezilen Venüs'ün duruşunda, tensel çıplaklığın ötesinde cinsel arzuları çağrıştıran bir etkileşim sezilmektedir.

Bu anlayışta yapılmış olan resimler, belli bir gücü temsil eden kişiler için yapılmıştır. Resimlerdeki çıplak kadın figürlerinde hiçbir utanma sezilmemektedir. Seyircisi ile karşılıklı etkileşim içine giren bu figürler, izleyicisine, kimliğini ve

rolünü hatırlatarak erkek olmanın kendilerine göre ayrıcalıklarını ve gücünü hatırlatmaktadır. (Resim 10)

Kendinden önceki sanat akımlarına bir tepki olarak ortaya çıkan sanat akımları, bu kez Barok döneminin yozlaşması olarak ortaya çıkmıştır. Sanat tarihinde Rokoko olarak adlandırılan bu dönemde süsleme ve sanat birleşerek, yeni ortaya çıkan sosyal sınıfın sanat gereksinimleri karşılanmıştır. Bu dönem sanatçılarından sadece bir kaç sanatçı anlamda kalıcı olabilmeyi başaramıştır. Watteau, Fragonard ve Boucher bu sanatçıların en önemlileridir.

Onsekizinci Yüzyıl, cinselliğin ve erotizmin din ve ahlak baskılarından kurtulmasının öncülüğünü yapmıştır. Sanat da bu anlamda önemli bir katkıda bulunmuştur. Buna göre paylaşılan müstehcenlik ile, ideal kadın formu bozularak erkek izleyicilerin, konu olarak ele alınan kadın imgesine yaklaşımı da seyirlik dişi imgesine dönüşmüştür. Resimlenen kadın imgesinin cinsellik işlevi, direk anlatımlarla açıkça ortaya konulmuştur.

Rokoko üslubunun en önemli temsilcilerinden olan Boucher, 14. Louis döneminin lüks ve eğlence hayatının temsilcisidir. İşlediği arzu ve zevkleri yansıtan konular, gösteriş meraklı Fransız sosyetesini tarafından oldukça çok tutulmakta idi. Sanatçı birçok, döneminin izlerini taşıyan süsleme resmi yapmasına karşın, daha çok çıplak kadın resimleriyle sanat alanında yer edinmiştir. Onun çıplakları mahzun kadın imgesinden uzak, tamamen libidoyu harekete geçirmeyi amaçlayan görünümüne içermektedir. Kadın bedeni cinsel aşkı simgeleyen duruşlar sergilemektedir. Ünlü tarihçi Wölflin “Boucher’in bir çıplağının uzandığı divanı, çarşaflarını resimden çıkartamazsınız.” Diyerek resimlerde yer alan tüm ayrıntıların, resimlerdeki çıplaklar kadar erotizm içerdiğini ve alegoriye uğramadan izleyicide direk algılandığını ifade etmektedir. Yatak ve çarşaf imgesi tek başına bile cinsellik ve erotizmi çağrıştırmaktadır. Sanatçının resimlerinde oluşturulan kompozisyonlar zihinde tamamlanan senaryolar ile müstehcenleşebilmektedir. Hedeflenen erotizme de bu yolla ulaşabilmektedir. (Resim 11)

Fragonard'ın 'Banyodaki Kızlar' adlı resminde de cinsel güdülerini harekete geçirmek amacıyla çıplak kadın figürleri biçimlendirilmiştir. Banyo imgesi, su ve haz ilişkisiyle kadınlarını aşka davet etmektedir. Yine sanatçının 'Salıncak' adlı resminde de uçmak imgesi, uçmanın verdiği özgürlük hissinden ziyade, kadının yüz ifadelerine dayanarak, erotik bir hazzın imgesini izleyicisine yansıtıyor. Kumaş kıvrımları ile bütünleşen uçuş eylemi libidonun uçuş ile özdeşleştirdiği küçük ölçeklerle sonuçlanan, erotik bir tavrı dile getirmektedir. (Resim 12)

Cinselliğe gönderme yapan bu çıplak kadın figürleri, Fransız rasyonalizmini bir buhrana, yeni bir sanat alanına sürüklemiştir. Ondokuzuncu Yüzyıl'da batı sanatı o döneme kadar yaşanmamış değişimleri yaşamıştır. Bu yüzyılda birbirini hızla takip eden dilimler çerçevesinde, düşünce ve sanat akımları ortaya çıkmıştır. Resim alanında Romantizm, Klasizm, Simgecilik, Naturalizm ve Realizm akımları birbirini izleyerek, gelişimlerini aynı dönemde tamamlamışlardır.

Romantizm, toplumsal yönü ve tavrıyla, hem çağını hem de sonrasını etkileyebilmiş önemli bir sanat ve düşünce akımıdır. Bu akım Onsekizinci Yüzyıl sonlarında ilkin Almanya daha sonraları Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa ülkelerini etkisi altına alarak sanat hareketi olmanın da ötesinde bir başkaldırı hareketine dönüşmüştür. Bu başkaldırı, burjuva ve kurulu düzene karşı olup, yaşamın anlamını aramaya doğru bir tepkiyi dile getirmiştir. 'Özgürlük' olgusuyla biçimlenen Romantizm tüm sanat ve yaşam alanında değişimlere neden olmuştur. Ondokuzuncu Yüzyıl filozofu olan Nietzsche'de "Tanrı öldü" diyerek, o ana kadar büyük bir yer kaplayan değerlerin yerine başka anlamlar yüklemek istemiştir ve felsefesiyle çağına farklı boyutlar kazandırmıştır. Bu yüzyılın sanatçıları Romantizmin perspektifinden dünyayı ve yaşamı sorgulayıp, kendi içsel varlıkları ve hayata bakış açılarını sanatlarıyla dışa vurmuşlardır. Almanya bu bağlamda yazın ve düşün alanında, Fransa ve İngiltere de resim alanında etkili olmuşlardır.

Fransa romantizmde daha çok Delacroix ile simgeleşmiştir. Bu dönem sanatçıları gibi Delacroix de dış dünyayı kendi iç dünyasında içselleştirerek resmetmiştir. Sanatı bir illüzyon olarak tanımlayan sanatçı, gerçekte olmayan doğüstü bir gücü yansıtmaya çalışmıştır. Tarihi olaylar, tiatral sahneler, Cezayir haremleri, Türk savaşları ve hamamları sanatçının resimlerinin konuları olmuştur. Onun resimlerinde de kadın, erotik tavırlar sergileyen bir poz nesnesi olmaktan kurtulamamıştır. (Resim 13)

Delacroix'in çağdaşı olan Ingres romantizme karşıt anlayışta bir sanatçıdır. Resimlerinde klasik üslubun mutlak uyum ve dengeyi aramıştır. Kendini ilk planda bir çizim ustası olarak nitelendiren Ingres, doğanın gerçek görüntüsüne sadık kalarak, doğada gözlemlediği formları klasik idealler formunda tuvallerine yansıtmıştır. Aslında hiç gitmediği doğu ülkelerinin mistik yapısından etkilenerek yaptığı 'Türk hamamı' adlı resim, yaşamı boyunca yapmış olduğu çıplak kadın desenlerinin bir arada sergilediği yapıt niteliğindedir. Yaşamı boyunca çıplak kadın resimleri yapan sanatçı, güzel olanı yansıtmaktan çok ustalığını ispat etmek istercesine bir yaklaşımla resim yapmıştır. Banyo, hamam usulü yıkanma olgusu, Ondokuzuncu Yüzyıl öncesinde Parislilere uzak ve merak uyandıran bir kavramdı. Senede bir iki kez evlere yapılan küvet servisi ile banyo yapan bir kültürün içinde yetişen Ingres, hayatı boyunca hiç görmediği Türk hamamlarını ve haremi böylesine canlandırması ve ardından da oryantalizmi sürüklemesi onu klasikleştirmeye yetmiştir. Yaşamının son yıllarına doğru çıplak kadın resimlerine daha bir cinsel anlamlar yüklemeye başlayan sanatçı, resimlerinde fantezi ve merak duygusunu kullanarak, izleyicinin gözünde erotikleşmektedir. Kullanılan iç mekanlar da erkek alıcılarının fantezilerine yön vermektedir.

“Hamam yüzyıllar boyu Adem ve Havva'nın tekelinde kalan çıplaklığın gündelik yaşamda onaylandığı ilk mekandır; hamam tarihi bir bakıma çıplak tenin sorgulandığı mekandır.”³⁵ Mekan ile özdeşleşen çıplaklık mahremiyeti de

³⁵ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 136.

beraberinde getirmektedir. Mahremiyetin sanat haline dönüşmesi ile de mahrem alan kamusal bir alana dönüşmüş olmaktadır.

Ingres'in "Türk Hamamı" adlı resminde baş kahraman yoktur. Göz kimi seçeceğine karar verememektedir. Batının Doğu'ya olan bu merakını artıran bu resimde, kadınlar Rönesans resimlerindeki gibi kıldan arınık biçimde idealize edilmiş görünümsergilemektedir. Resimde izleyici direk bir erotizm ile karşılaşmamasına rağmen, hamam, yıkanma teması, resimde sezilen lezbiyen yaklaşımlar ve de keyif verici müzik ve kahve fincanları, tüm bu görsel elemanlar zihinde imgesel bir bütünleşme yaratarak izleyicisinde erotik anlamlara kavuşmaktadır. Resimdeki kadın figürleri arasındaki tensel yakınlıklar, erkekler için yasaklı bölge ilan edilen alanlarda, kadınlar arasında geçtiği düşünülen cinsel yaklaşımların görüntüsüdür aslında ve sonuçta sanatçının ulaşmak istediği yan erotizm ile içten içe izleyicisini, kadın ve onların düşlerinin ulaştırdığı imgelerde erkeği kendisiyle baş başa bırakarak vaat edilen cinsel fantezilerini beslemektedir. (Resim 14)

Diğer yönden bakıldığında, resimde vaat edilen erotizmin dışında sanatçının kendi kapasitesini ispat etmek istercesine bir yığın çıplak kadın etütleri ve de zorlama bir çaba sezilmektedir. "Öte yandan resim tuhaf bir biçimde şehvetsizleştiriliyor; erotik bir fantezi olduğu kadar bir kompozisyon çalışması (çözülecek bir biçim problemi) resim. İşlenen konunun gerektirdiği erotizmle karmaşık kompozisyon probleminin soğuk rasyonelliği arasındaki uçurum kadın bedeninin erkeklerin kontrolünde olmadığına bir başka göstergesini oluşturuyor. Yaşlı bir adamın fantezisindeki genç kadınların bedenleri bile erişilmez oluyor."³⁶

Sanatçıyı ve kullandığı imgeleri tek bu açıdan değerlendirmek de yanlış olur. Ingres bu resimleri belli bir kitle için yapmıştır ve bu kitlenin de nelerden hoşlandığını iyi bilmektedir. Bu resimler gezip görmediği bilmediği bir yer olan ve de Türk kültür ve ahlakını çokça yansıtmayan görüntüler içerir. Yapılmak istenen Ortadoğu'yu yasak cinsellik ile bütünleştirip bunu da oryantalizmin temeli olarak

³⁶ Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 302.

göstermektedir. Sanatçının resimleri için özetle batı fantezilerinin yine batılı erkek fantezileriyle bir araya getirildiği kurgulardır, denilebilir.³⁷

Viktorya döneminde resim sanatı, cinselliği kontrol altına alma saplantısı olan bir toplumda, cinselliği meşru hale getirmenin yollarından biriydi. Bouguereau'nun bu bağlamda döneminin erkekleri için misafir odalarında izleyip kendilerin eril güç olarak hissetmelerini sağlama amacıyla yaptığı 'Peri Kızları ve Satyr' adlı resminde, cinsel gücü temsil eden satyrin etrafını çeviren ve hareket halindeki periler satyrin kollarını çekiştirmektedirler. Burada güç kadınların eline geçmiş gibidir. Cinsel gücü kadınlar yönetmektedirler. Oldukça güçlü bir görümüne sahip olan satyrin fallik uzantıyı temsil eden boynuzunun periler tarafından kavranması, cinsel kontrolün kadınlarda olduğunu imgelemektedir. Resimdeki kadınları simgeleyen peri kızları; Adem'i baştan çıkartan Havva'nın günahının izinden giderek erkeği yoldan çıkaran ve her dönemde aynı günahkarlığıyla ve de cinsel cazibeleriyle görselleşmenin en meşru yoludur. Bir diğer yönden bakıldığında cinselliğin Viktorya dönemi kadınlarında bulunmaması gereken bir şey olarak algılanmasına rağmen bu resimdeki görüntünün, dönemin sahteliklerini yansıtmak amacını da güttüğü düşünülebilir bir yaklaşımdır.³⁸ (Resim 15)

"Arap liman kentlerinde elma'nın kahverengi dudaklı güzellik'in çok sevilmiş olduğu görülüyor; çünkü luma, ferç dudaklarının koyu kahverengi kırmızımsı özellikle çekici kabul ediliyordu. Peterburn'un Osmanlı elçisi Halil Bey, Courbet'in 'Uyuyan' ve Ingres'in 'Hamam' tablolarına sahip olmakla gurur duyuyordu ve 1866 yılında Courbet'ye bir kadın genital bölgesinin resmini sipariş ettiğinde (resim dünyanın kökeni), bu bölgenin nasıl görülmesi gerektiğine ilişkin ayrıntılı talimatlar vermişti. Courbet'in bu yapıtı, sonraki dönemlerde Batı'da sık sık sanat tarihinin en müstehcen resimlerinden biri olarak tanımlandı ve 1977 Yılında bile Grand Palais'deki büyük Courbet sergisinin düzenlenmekten sorumlu olan sanat tarihçisi Helene Toissant, bu resmi sergilemeyi reddetti., "Çünkü çok güzel bir tablo değildi" ”³⁹ (Resim 16)

³⁷ A.g.k., 305.

³⁸ A.g.k., 313.

³⁹ Bkz. (30), DUER, 196.

Genellikle çıplaklıkla kastedilen şey bedenin teşhiri ile ilgilidir. Çıplaklık cinsel organların gösterilmesine dayanırken, üreme ve onun eylemsel faaliyetini temsil eden fiziksel arzu erotik hazzın mevkisinde görselleşmeyi gerekli kılmaktadır. Sanatta çıplak seyirlik içindir ve bakılacak bir şeydir. Bu bakma ediniminin etkili olabilmesi için izleyicide, çıplak bedenin retoriğine uygun bir tarzda bakma arzusu uyandırmalıdır. Bunun yolu da imgenin tüm gücüyle seyircinin düşlerini ve libidosunu harekete geçirmesinden geçer. Bir sipariş resmi olduğu baz alındığında, bu resim, izleyicisi belli olan ve izlenme amacının da açıkça ortaya konulduğu bir resimdir. John Berger'in belirttiği gibi kadının cinsel organının önden yansıtılması, cinsel kahramanını resme bakan seyirci olduğu düşünülürse yeniden doğuş üslubunu sürdürdüğünü göstermektedir. Erkekliğin bu denli abartılması Ondokuzuncu Yüzyıl akadeizminde doruğuna ulaşmıştır.⁴⁰ Pornografinin sınırlarına giren bu resim, dünyanın merkezini göstermek istese de aslında izleyicisinin zihninde onlara bir kez daha erkek olduklarını hatırlatmakta ve de bir uzuvun, bir haz nesnesi olarak algılanan vulvanın görüntüsünü vererek; çıplaklığın cinsel işlevini gerçekleştirmektedir.

⁴⁰ Bkz. (33), BERGER, 57.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILDA RESİM SANATINDA CİNSELLİK VE EROTİZM İMGESİ

Ondokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatçılar geçmiş dönemlerde olduğu gibi sanatta tema olarak seçtikleri cinselliğe kılıf uydurmakla uğraşmamışlardır. Çünkü hızla değişen ve gelişen yeni toplumsal eğilimler, bu şekilde cinselliğe kılıf giydirmeyi gereksiz kılmaya başlamıştır. Yine bu yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları, eş zamanlı ve birbirine karşıt görüşte ortaya çıkmıştır. Birçok sanat eleştirmenine göre yüzyılın ikinci yarısında sanat tarihinde devrim sayılabilecek bir akım olarak ortaya çıkan Empresyonizm ile Modernizm başlamış sayılmaktadır.

Monet (1834-1917), Renoir (1841-1919), Pissarro (1831-1903), Sisley (1839-1895), Degas (1834-1917), Cezanne (1839-1906) adlı sanatçılar 1874 bahar ayında diğer “Salon” sergilerine karşı çıkarak ayrı bir mekanda sergi düzenlemişlerdir. Birbirlerinden farklı olmalarına karşın, gerçekliği anlık izlenimlerde yakalamayı hedefledikleri için birleşmekteydiler. Resimlerin ana teması; özne- renk ve ışıktan oluşmaktadır. Resme yansması gereken ise görüntünün renk ve ışığın bıraktığı izlenimlerdir.

Sanat tarihi yenilikler tarihidir. Bu yenilikler ise kendi içinde bağımsız ama geçmişiyle de bir o kadar bağıntılıdır. Tarihsel zincirin son halkası bazen çağının yer aldığı bir önceki halka tarafından kabul edilmeyip, ret edilebilir. Çağının algılayışından uzak bir yerde durmuş gibi görünse de tarihsel döngü bir müddet sonra kabul edilemezi kendi halkasına eklemektedir. Bu anlayışta Empresyonistlere de çağdaşları tarafından küçümseme amacıyla bu isim konulmuştur. Fakat uzun bir süre sonra kabul edilmeyen bu eğilim, bir sanat akımı olarak sanat tarihinde devrim diye nitelendirilecektir.

Manet bu anlamda yaşadığı dönemdeki çoğu kesim tarafından müstehcenlikle suçlanan bir sanatçı olmuştur. Onun kadın figürüne getirdiği farklı bakış açısı, çağdaşlarını oldukça şaşırtmış, ahlaki değerlere karşı gelme olgusu onu toplumla karşı karşıya getirmiştir. O döneme kadar pek de alışık olunmayan bir toplumsal gerçekçilik ile kadınları resmettiğinde, tüm ahlaki değerler onun müstehcenlikle suçlanmasına yetmiştir.

“Kırda Öğle Yemeği” diye adlandırılan resminde giyinik iki erkek ve çıplak bir kadın figürü ve arka planda giyinik çiçek toplayan bir kadın resmedilmiştir. Bu resim sergilendiğinde ahlaksızlığın doruğu olarak nitelenmiştir. Nedeni ise çıplak kadın figürünün giyinik iki erkeğin yanında oturması ve de izleyicisinin gözünün içine bakmasıdır. Olympia’sı da aynı şekilde izleyicisinin gözünün içine bakmaktadır. Eleştirmenler tarafından fahişeliğin reklamını yapmakla suçlanan sanatçının özgünlüğü pek de dikkate alınmamıştır. Bu daha çok dönemin otoritelerini kızdıran toplumsal bir gizin açığa çıkarılmasıydı. Resme verilen isim mitolojik bir isim olsaydı, güncel yaşamın görselleştirmesi olarak algılanmayacak ve de gösterilen tepkilere maruz kalamayacaktı. (Olympia, Paris’te bedenini satarak yaşayan kadınlara verilen bir addı.) (Resim 17)

Renoir, Cezanne, Matisse gibi sanatçılar cinsellik içeren resimlerine, Manet’in ardından mitolojik adlar verme zorunluluğundan kurtularak, resmin ana temasına uygun olarak “Yıkananlar”, “Yıkanan kadınlar” gibi adlar vermişlerdir. (Resim 18)

Auguste Renoir, arzulu kadın figürleri ile doldurduğu tuvallerini, doğrudan “Büyük Yıkananlar”, “yıkananlar” vb. olarak adlandırmıştır. Aynı doğrultuda, Paul Cezanne’de resim sanatına getirilen bu yeniliklerin ışığında ve de bu yeniliklere bağlı kalarak yıkanma imgesini doğusalcıların (oryantalistler, mitolojinin cinselliğe verdiği dokunulmazlık gibi doğunun mistik havasını, cinselliğin sanata ilişkin beklentilerini karşılamak için buldukları bir yol olarak kullanmışlardır.) yöntemlerini benimsemeden doğrudan “yıkananlar” olarak konu edinmiştir. Aslında Cezanne’ın

yıkanma tablolarında görülen manzara herhangi bir gerçekliği de yansıtmıyordu. Yirminci Yüzyılın başlarında kadınların çıplak olarak su kenarlarında topluca bulunup yıkanmaları pek olası bir durum değildir. Bu durum da kadınların, bir arzu nesnesi olarak sunulmaya, metalaşmaya başladığının belirtileridir denilebilir.

Fotoğraf makinesinin keşfi ile sanat anlayışında önemli değişimler olmuştur. “Özellikle fotoğraf makinesinin devreye girişinden sonra (1840), ressamlar uğraşlarına yeni bir işlev kazandırma çabası göstermeye girişmişler, burada sadece ressam elinden çıkmış değil, fotoğraf makinesiyle saptanmış görüntüler de yayınlanmaya başlamıştır. Giderek bu fotoğraflar, ressam ve/ya da yonut sanatçıların esin kaynağına dönüşmüştür. Bu fotoğraflardan esinlenerek resim ve/yada yonut yapan sanatçılar görülmüştür. Söz konusu esinlenmenin üzerinde durulması gereken yönü, fotoğraf gerçekliğinin sanat yapıtlarına yansımaları, fotoğraftaki gerçekçiliğin sanatçıyı da motive etmesi, fotoğraftaki gerçekliği amaçlayan yapıtlar üretilmesi, sanatçının ürettiklerinin fotoğrafla görüntüler saptayanları motive ederek, onların da plastik sanatlarla uğraşanların yapıtlarını aşan görüntüler yakalamayı amaçlamalarıdır. Anlatılan devri-daim (sürekli devreden) esinlenmenin özellikle cinsel içerikli görsel anlatıların her geçen gün daha cesurca ele alınmasına yol açtığını belirtmek gerekir.”⁴¹

Fotoğrafın sanat ile ilgisinin düzeyi, sanat olma iddiaları, icadından bu güne kadar tartışma konusu olmuştur. Günümüzde ise sanat yapmanın araçlarından biri olarak kabul gören fotoğraf, cinselliğin ve erotizmin görselleşmesinde ve de bu görüntülerin hızla izleyici kitlesine ulaşmasındaki katkısı açıkça ortadadır. Görüntü, teknolojik üretimler haline gelerek, insanların görme- izleme tatlarını da değiştirmiştir. Sanatçılar Yirminci Yüzyıla birlikte bu görüntülerin kışkırtıcılığı altında kalarak, sanatlarında cinselliği ve erotizmi daha cesur bir şekilde ifade edebilme özgürlüğüne de kavuşmuşlardır.

Empresyonizm sonrası sanatçılarından Paul Gauguin’nin resimlerinde ise ilkel dinlerin izleri görülmektedir. Sanatın bir soyutlama olduğunu düşünen sanatçının Tahiti’de bulunduğu dönemlerde resmettiği çıplakları, cinsellikten çok simgesel bir anlatımın görüntüleridir. Sanatçı Mısır ve Yunanlılar gibi ilkel toplumlarca öznel,

⁴¹ Önder ŞENYAPILI, *Fahişe Yüzyılın Sanatı*, 31.

simgesel ve düşünsel bir boyutta resimlerine yaklaşmıştır. Gauguin'in resimlerindeki çıplaklar, resmin plastik ögesi gibidir ve de cinsel ayrımlarından öteye gitmezler. Doğal bir yaşam biçimini yansıtan Tahitili kadınların yaşam alanlarına giren sanatçının öze varma isteği, resimlerinde renkleriyle varlık bulmuştur.⁴²

Sanatçının “Cavalı Anna” adlı resmi ise, Tahiti'nin doğal ortamından çıkıp, atölye ortamına yerleştirilen genç kadının nü resmidir. “Gouguin Cavalı Anna resminde Tahitili kadınların portrelerinde yakaladığı zorlamasız, doğal çıplaklık duygusunu yakalamaya çalışıyor. Oysa bu kez o rahat hayvansı nitelikleri ortaya çıkarmakta başarılı olamıyor. Doğanın saflığına bürünmüş bu kadın, sanki soyunmamış ama erkek toplumunun aç gözlü bakışlarıyla ‘soyulmuş’ gibi görünüyor. Paris gibi bir batı kentinde Anna'nın vücudu egzotik bir hava katmak için tek başına yeterliydi; resimde de kadının kişileştirdiği işte bu durumdur. Güney Pasifik'te olsa ‘rastlantılar’ diyebileceğimiz ayağının ucunda duran küçük maymunu, burada kadının kimliğini ortaya koyacak bir gösterge olarak yer alıyor; herkes Anna'yı maymunundan tanır.”⁴³ (Resim 19)

Çıplaklık imgesi, Ondokuzuncu Yüzyılda değişen sosyo-kültürel etki ile kendi içinde bir hazırlık evresinden çıkarak, sanatta bir yaklaşım bir tarz haline dönüşmeye başlamıştır. Çıplaklık klasik dönemlerde konu veya öykünme içinde geçen bir gereklilik gibidir. Susannah ve İhtiyar, Diana Banyoda ve Venüs temaları gibi bazı kutsal-mitolojik kökenli temalar, cinselliği içeren bu tür çıplak figür işleyişinin en ideal biçimini oluşturmakta idi. Fakat klasik anlayış yerini “Modern” diye tanımlanan anlayışa bıraktığında sanatçılar, çıplaklığa daha doğru bir deyimle çıplağa, konu oluşturan temalar için gerekli bir görünüm değil de, başlı başına kendi konusu içinde yönelişlerde bulunmaya başladılar. Bu şekilde de “Nü” diye adlandırılan kavram sanatta yerini almıştır. Empresyonistlerle başlayan bir sanat tarzı, sanatın yönünü ve çıplağa bakış açılarını değiştirmiştir. Çıplak modeller resmin ana konusu olmaya başlarken, sanatçı ve atölye ilişkisi, şehir içinde yer alan atölye mantığı ve model de resim sanatına farklı bir soluk getirmiştir.

⁴² İngo F. WALTHER, **Gauguin**, Çev. Ahu Antmen, 55.

⁴³ A.g.k., 60.

Yaşanan tüm değişimler sonucunda toplum, burjuvazinin her türlü değer ve anlayışına karşı çıkan isyankar sanatçı tipini yaratmıştır. Çıplaklığın “Nü” anlamında kullanılmaya başlaması da karşı çıkış açısından önemli bir gelişimdir. Toplum içinde varolan ve bedenen varolmanın gereği olan çıplaklık, sanata konu olması yönünden de çeşitlilikler sergileyecektir. Bu çeşitlemeler ile gece hayatlarını, fahişeleri, erotizmi, metalaşmış sex objelerini de resmin alanına sokmaktadır.

Toulouse Loutrec (1864-1901) için bir afiş sanatçısıdır da denilebilir. Yaşadığı dönemin müzikholler ve müzikhol yıldızları için yaptığı afiş resimleri ile üne kavuşmuştur. O dönemde gösterilirden bacak gösterme hareketi yeni ortaya çıkan bir dans figürü idi ve de bu hareket ile erkek izleyiciler fazlasıyla heyecanlanıyorlardı. Çok iyi bir gözlemci olan Loutrec, “Benim gerçek dünyam” dediği eğlence hayatlarını resimlerine tema olarak seçmiştir. Gece kulüpleri, sirkler, tiyatrolar sanatçının içinde bulunduğu bir yaşam alanıydı. Resimlerinde kullandığı kadınlar Ondokuzuncu Yüzyılın jartiyerli kadın tipleridir. Jartiyer imgesel olarak cinsellikle ilgilidir ve de tahrik etmeye yönelik bir amacı da vardır. İç çamaşırı olmak üzere üretilmesine karşın jartiyer, fetiş aracı olarak müşterilerini daha fazla fanteziye ulaştırmayı hedefleyen, modern endüstri pazarının bir cinsel metasıdır. Fakat sıkı korse, jartiyer gibi dönemin modası olan iç çamaşırlar, Loutrec’in resimlerindeki kadınlarda erotik bir anlamdan öte, bir gözlemcinin izleyicisine aktarımı gibidirler. Gece hayatının iki yüzlülüğünün parıltılı çekiciliğini resimlerine yansıtmak istemiştir. Jartiyerli kadınların erkeklerin cinsel beklentilerine hizmet etmesi, sanatçının gözünden kaçmışa pek benziyor gibi durmamaktadır. (Resim 20)

Yirminci Yüzyılın eşiğindeki diğer bazı sanatçılar ise Henri Rousseau, James Ensor, Edvard Munch ve Pierre Bonnard’dır. Her biri farklı ve kendilerine özgün resimsel üsluplar yaratmışlardır. Bu sanatçılar değişen toplumsal yapılanmaya sanatlarıyla birer yanıt aramışlardır. Ondokuzuncu Yüzyılın sonunda yaşanan bu devrimde sanatçılar, bireyin eski sosyal bağlarının kopuşuna tanık olurken, sanatsal edinimlerini, bireysel mücadeleye dönüştürmüşlerdir. Toplumdan yalıtık, marjinal sayılabilecek eserler birbirinin ardına üretilirken, simgecilik, art nouveau,

izlenimcilik ve dışavurumculuk ve de peşinden gelen diğer modern akımlar aynı zincirin farklı halkaları olarak sanat alanında varlık göstermişlerdir.

Yirminci Yüzyıl tarihin hiçbir döneminde yaşanmamış değişimlere tanık olmuştur. Dünyanın ekolojik yapısı bile bu değişimlerden payını alırken, sanatın ardı sıra yaşanan bu değişimlere tepkisiz kalması beklenemezdi. Bu yüzyıl savaşların, teknolojinin, siyasetin, bilimin, toplumsal aktivitelerin yüzyılı olmasının yanında, cinselliğin de yüzyılı olmuştur. Reklamcılık, nesne tasarımı, sinema, plastik sanatlar gibi sanatsal üretim alanları da erotizmi öne çıkartmışlardır. Yirminci Yüzyılın sanatı, ticarileştirilen ve kitleselleştiren eğilimler sonucunda da erotizmin kuşatması altında kalmıştır.

Ayrıca bu yüzyıl, yırtıp attığı birçok ahlaki yapıyı da gerisinde bırakmıştır. “Geçen yy; Nietzsche’den başlayarak kurulu düzenle bütünleşmiş bütün kurumlara saldırmaya başlamıştır. Onların başında da ahlak ve onun büyük dayanağı olan akıl gelir. Bir kez onların belirlediği yapının dışına çıkıldığında, cinsellik de, her şey de kendisine ait gerçekler de ele alınabilecektir. Aralarında o günlerde tam bir beraberlik yoktu ama, üstgerçekçilerin bu gerilime katkısı inkar edilemez, nitekim, Bataille gibi beden ve cinsellik algılamalarımıza o kadar geniş ufuklar açan bir kişinin o kaynaktan beslenmiş olması boşuna değildir. O zaman sonuç kendiliğinden doğuyor. Yirminci Yüzyılın irdelediği, paramparça ettiği cinselliğin asıl meselesi cinsellik değildir. Asıl sorun ahlaktır. Fakat bu olumlayıcı bir ahlak değil, dışlayıcı ahlakı yansıtıyor. Yirminci Yüzyılın cinselliği ahlakın sorgulanmasını içerir. Doğal karşılamak gerek. Zaman bize, cinselliğin iki unsurla sürekli çatışma içinde olduğunu öğretti: Ahlak ve İktidar. Bu iki unsurda gelir akla dayanır.”⁴⁴

Yirminci yüzyılda cinselliğin artık doğrudan bedensel bir gerçekliğe dönüşmesinin nedeni, akıl ve iktidarın arasındaki üstü kapatılmış bedenin özgürlüğe kavuşturulmasıdır. Yirminci Yüzyıl sanatında bir patlama yaşayan cinsellik, aklın sorgulanmasıyla birlikte bireyselliğin öne çıktığı yaşamda-sorgu-cinselliğin kendine dönüşüne neden olmuştur. Öncesinde ahlakın, aklın ve egemen gücün yüceltilmesinin aracıyken, cinsellik bu yüzyılda tüm yaptırımların dışlanarak sorgulanmasının aracına dönüşmüştür ve bu sorgulamalarına görüntüden çıkıp,

⁴⁴ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik, Görsellik. Pornografi*, 10.

eylem alanına dönüşmesi sonucunda başlamıştır. Erich Form, Reich gibi düşünürler ise cinsellik ile kitle psikolojisi arasında ilişkiler kurmuşlardır. Bu bağlamda Modern insanın yaşadığı en büyük problem ise kendine dönmenin çarkında iken yine kendine yabancılaşma sürecini yaşamasıdır. Kapitalizm ile kendine yabancılaşan insan cinselliğini de tıpkı bir meta olarak yaşantısının içine dahil etmiştir.

Yirminci Yüzyılın eşiğindeki sanatçılardan olan Modigliani de yaşamı boyunca cinselliği resimlerine konu edinmiştir. Çıplaklığı kendine özgürlük alanı olarak seçen sanatçı, çıplak teni resimlerinde kutsileştirmektedir. “Modigliani, ten rengini alabildiğince sadeleştirip çıplaklarında, erotizmi böyle bir başlangıç noktasına götürerek bizi etkisi altına alır; ancak, sonuçta her şey mutlak bir dinginliğe bırakmıştır yerini-açıklanmakta zorlandığımız bir sıfır noktası Matematik, sıfıra bölünen bir nesnenin tüm evreni kapladığını gösterir bize; çıplaklığı bu sıfır noktasına gelinceye kadar başlar-öyle ki, tüm tuval yüzeyi, duyuşsal olanın kaidesine dönüşmüştür artık.”⁴⁵

Modigliani’nin resimlerinde ten, gizemli bir uzam içinde dalgalar halinde yayılan, erotik bir gerilim hattına benzemektedir. Resimlerindeki kadınlar, seyredilmenin rahatlığı içinde, erkek izleyicisinin karşısında edilgen bir haz objesi olmaktan çıkmıştır. Çıplak vücut “Nü” ile resim karakteridir artık. (Resim 21)

Düşünsel boyutun yarattığı çıplak imgelem; sonu gelmeyen devinimi içinde, alışlagelmişin dışında pozlanır. Duyusal ile tinsel arasındaki ikilemde sınır çizgisi ortadan kalkar ve yakaladığını zannettiğin anda kaybedilen bir bekleyişe bürünür. Gerçek görüntünün sunduğu kadın vücudu, imgelemde kendini vermeye hazır kadından, iki katı daha erotikleşir. Bedensel varlığı aşan imgelem ölümün, kadın vücuduna kurduğu tuzağın görüntüsünü sunar resim yüzeyine.

Edvard Munch bu bağlamda model olmaksızın çıplaklarını resmetmiştir. Sanatçının “Madonna” adlı resmi düşlemsel boyutta tasarlandığı için, model baz alınarak yapılan resimlerden daha soyunuktur. “Madonna, bedensel varlığını aştığı için, salt şehvani olandan soyutlanmış bir saflığı, yani Munch’un ürkmekten yakalayabildiğini imler bu

⁴⁵ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 65.

örnekler. Tensel tutku, imgenin makul hale getirdiğine safiyane bir boyut ekleyerek, daha kısa bir süre önce kadın yüzünden malul olanı aklamıştır sanki. Hem çekici, hemde cinsel yönden somut bir beklentisi olmayan dişi tasavvuru egemendir bu kadında. Burada söz konusu olan, bir bekleyiştir sadece; sonsuz özlem, kadının somut varlığına karşı duyulan ihtiyacı çoktan aşmıştır çünkü-vuslat, aşğın ölümüdür.”⁴⁶ (Resim 22)

Sanatçının yaşamı, kadınlarla ilgili paylaşımları, hayata bakışı, yani tüm edinimleri, resimlerinde tutkulu bir kadına, çığlığa, tensel hazzın objesine dönüşmektedir. Psikanalizin sınırladığı algı, bilinçaltının imgeler üzerindeki etkisiyle yüzey üzerine yansımaktadır. İmgenin görselleştirdiği ten, sınırlarından çıkıp, sanatçının erotik düşlerini ele vererek, girdiği oyunda izleyicisinin yarattığı imgelemlerle karşılanmaktadır.

Müstehcenliğin kavram olarak henüz tam tanımlanmadığı bir dönemde, Egon Schiele 1912 yılında yaptığı resimlerin ahlaka aykırılığı yüzünden müstehcenlikle suçlanarak, üç hafta hapsedilmiştir. Fakat o dönemde, yayınlanan dergilerde, oyun kartlarında, takvimlerde, reklam afişlerinde pin-up diye tanımlanan erotik, çıplak veya yarı çıplak kadın görüntüleri (fotoğraf ve resimlerden oluşan) batının tüm yaşam alanlarında yerlerini almıştır. (Resim 23) Bu görüntülerin kaldırılmasına karşı yapılan yaptırımlar sonucunda daha da dikkati çeken pin-uplar büyük bir kitle tarafından ilgiyle takip edilen bir alan olmuştur. Burada kabul görmesini gerektiren durum ise, erkek beğenisini kazanma üzerine oluşturulan kurgudur. Yani kadın cinselliğinin teşhiri. Bu kadar açık bir şekilde, kadın cinselliğinin görselleşmesine gösterilen tepki ile Egon Schiele gösterilen tepki arasındaki zıtlaşmanın çarpıklığı görülmektedir. Müstehcen bulunan sanatçının kendi bedeninin cinselliğini sorgulaması ve cinselliğin direk gösterilmesi idi. Erkek cinselliği, kadın cinselliği gibi kışkırtıcı olmamıştır. Penis cinsel aktivitenin, mahrem olanın kendisi olarak algılanmıştır. (Resim 24)

⁴⁶ A.g.k., 78.

Pornografik olanla sanatsal olan arasındaki ince çizgi, sanatçının yaşadığı dönemde aşılması güç bir hal alırken, sanatçı “Ayna önünde çektiği otuzbir ile yaşam ve ölüm arasındaki o hassas çizgiyi sorgulayacak denli duyarlı biridir esasen”⁴⁷

Gençlik yıllarında kendisinden dört yaş küçük kız kardeşini çıplak olarak resmeden sanatçı, kendini de birçok kez resimlerinin konusu yapmıştır. Cinselliğin insan ruhunu esir alan karmaşık yapısını, kendi bedensel deneyimleriyle çözümlemeye çalışan sanatçı Eros ve Thanatos’un sevi ve ölüm karşıtlığı içinde çözülmez düğümün görüntüsünü görselleştirmektedir. Görüntülerde narsizm sınırlarına varan –ben- duygusu, cinsellikle birleştiğinde karabasan sıkıntısı yaratan psikolojik gerilimler yaşatmaktadır. Resimlerindeki cinsellik, erotizmin estetiğinin kendi deyimiyle “arzunun hortlakları”nın izdüşümleridir.

Yine kendi çıplaklığında, özbenliğine karşı açtığı savaşı ve hesaplaşmalarını dile getirmektedir. Çıplaklığıyla, itiraf edilmekte zorlanılan mahrem anlara karşı meydan okumaktadır. Çizgilerinde ise yalın ve kararlı bir tavır sergilemektedir. Bedenleri çevreleyen boşluk ve kalın fırça darbeleriyle şekillenen çıplaklar, sesiz çılgınlıklarını atmaktadırlar. “Schiele bedenini resim geleneklerini hiçe sayarak çiziyor. Öz-imgesi ne kahraman erkek bedenine ne de güzel erkek bedenine benziyor. İki imgenin hiç birinde kesinlikle kadınsallaştırılmıyor beden.”⁴⁸

Sanatta alışık olduğumuz türden arınık beden, Schiele’nin resimlerinde aykırı bir durumda karşımıza çıkmaktadır. İdeal erkek için biçilmiş mermerimsi pürüzsüzlükteki kalıbın dışındadır. Tü modern bilinçte de kaslı erkek vücudunda görülmesi istenen bir durum değildir. Mastürbasyon ise, çok yakın bir tarihe kadar benliğin suiistimali olarak kabul edilmiş ikiyüzlü bir algılandı. (Fallusun pasifize edilışıdır ve de zayıflık göstergesidir.) Sanatçı mastürbasyon resmiyle aslında kendi kendisine yalnızlığını hatırlatmaktadır. Kendi kendisine dönmek adına, libidonun

⁴⁷ A.g.k., 69.

⁴⁸ Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 345.

tetiklediği duygu kadar, klinik bir merak tarafından da güdülenen arzusun resmini yapmaktadır.

“Kendi görüntüsüne kafayı takmıştı... zihinsel oluşumlarını göstermek, kendini çirkinleştirmek, cinsel organlarına ve memelerine dikkat çekmek, bunları yara gibi göstermek için çılgın bir gayr-ı tabii renkler kullanıyordu. Çizim yada resimlerinde kendi kendini ...bedensel olgular ve, defalarca vurguladığı gibi, bedenin doyurulmayan cinsel gereksinimleri çerçevesinde işliyordu.”⁴⁹

Schiele’nin resimleri, özbenliğin ruhsal ve sosyo-kültürel oluşumlarında görsel temsilin edindiği rolü, alışılmışın dışında bir açıklıkla yineliyor. Bu resimler özbenliğin vücuda ve vücut aracılığıyla da libidonun yansıtılmasında yatan ciddiyeti izleyicisine sunarken uzayan bedenler içindeki kırmızılıkta izleyici kendi iç dürtülerine cevap arıyordu. Bunun sonucunda da karşı konulmaz son, Thanatos, yaratma ediniminde çıkmazın kendi olup sanatçının tüm boşluklarına biçim vermektedir.

Schiele’nin sanatına hayran kaldığı Gustav Klimt ise erotik sanatı kutsal sayan sanatçılar arasındadır. Yirminci yüzyıl öncesinde sıkça ele alınan mitolojik öyküler, bu yüzyılda çok daha cesurca işlenmiştir. Klimt de bu mitolojik öykünmeleri resimlerinin konusu yapmıştır. Klimt’in Danae adlı resminde (Babasınca erkeklerle cinsel ilişkiye girmesin diye kapatıldığı tunçtan odanın hava deliklerinden süzülen Zeus, Danae’yi Hamile bırakmıştır.) erotizm ileri boyuttadır. Resimdeki kadının parmakları cinsel organının içindeymiş izlenimini yaratmaktadır. Yanaklarındaki pembelik ve kapatılmış gözler Danae’nin duyduğu cinsel hazdan kaynaklanmaktadır. (Resim 25)

Klimt gibi diğer Sembolistlerin genel karakterist eğilimi kadın imgesinin kullanım biçiminde birleşmektedir. İki karşıt güç olarak görselleşen kadın imgesi Sembolistlerde, bir yandan saf, temiz, dinsel duygularla dolu ülküsel bir tipleme,

⁴⁹ A.g.k., 350.

diğer yönden de, erkeği kötülüğe ve yıkıma götüren ahlaksız ve şeytani kadını kutsileştiren eğilim olarak kullanılır.

“Sembolist resimde ortaya çıkan bu iki karşıt kadın tipi aslında kadının iki ayrı yanıdır. Sembolist ressamlar kadına baktıklarında adeta bir kişilik bölünmesi görürler. Kadın aldatıcıdır, çünkü asla görüldüğü gibi değildir. Kadın tam da hep perde arkasında olup biteni merak eden sembolist ressamlar için, içinde bir giz barındıran kutudur. Bu giz, kadının aslı ile görüntüsünün ayrımıdır. Yine de sembolist ressamlar için yalnızca kadına ait bir giz değildir bu. Kadın, güzelliğin çekiciliğiyle, günahın iticiliğine sahip olduğu; en saf, en ideal olanın temsili ve bedensel şehvetin en büyük kaynağı olması dolayısıyla iki dünyanın, ideal ile maddi dünyanın çatışmasının bir temsilidir.”⁵⁰

Ondokuzuncu Yüzyıldan bugüne dek modernizmin kadın üzerinde yarattığı kişilik bölünmesi, ortaya çıkan, kendini saklamayıp, etken olmak isteyen kadın tipinde kendini açıkça ortaya koymaktadır. Modernizmin getirdiği yenilikler, kadında kendini duyurma, aklını ve yeteneklerini ve de cinselliğini keşfetme arzusunu hareket geçirirken, özgürlüklerini yasal dayanaklara bağlamak istiyordu. Kadına biçilen iyilik, fedakarlık, annelik, saf ve temizlik sıfatları moderniteyle birlikte farklı sıfatlarla şekillenmiştir. Kadın aklını ve yetilerini erkeklerle yarıştıracak, kendi cinsel isteklerinin peşine takılabilecek, en önemlisi de öne çıkartılan cinselliğiyle de erkek için karşı konulmaz bir konuma geçmiştir. Böylelikle de modern kadın içinde karşıt güçleri barındıran bir meta olma yolunu çoktan aşmış görünmektedir. Güç kadının elinde gibi görünse de, aslında kadının cinsel etkileyciliğinden kar etmeyi başaran pazarın elindedir. O pazarın büyük çoğunluğu da erkeklerin elindedir. Gerçek kazanan kadın mı, yoksa erkek midir sorusu sanat alanında da bu yüzyılın feminist hareketlerinin tetikleyicisi olmaktadır.

Modern resim sanatının renkçi ressamlarından olan Pierre Bonnard (1867-1947), banyo yapan kadın figürleri ile tanınmaktadır. Banyo küvetlerini dolduran, güzel kokulu sabunlarla yıkanan ya da yeni duş almış kurulan, giyinen kadınlar, Bonnard’ın resimlerinin temasıdır. “1910’lara doğru, Bonnard’ın çıplakları aydınlanmaya başladı; heykelsi biçimlendirmeye renkliği birbirine zarar vermeden bir arada yürütmeyi

⁵⁰ Nil GÖKSEL, “Sembolist Resimde Kadının İki Yüzü”, 32.

denemektedir. Sanatçı; artık mekanı, gölgeden arıtmaktadır. “Banyo” bu niyetin ürünüdür. Tül perdeli büyük pencereden gelen yumuşak aydınlığın ışığa boğduğu odada, döşemesi pembe çiçekli divanın önünde ışığa karşı duran kadının silueti epeyce aykırı görünse de vücudun planları gene de açık seçiktir.”⁵¹ Banyo adlı resminde kadın, bir temizlenme ediniminde değildir. Işığın karşısında duran, profilden görünen yüzü su ile buluşmanın hazzını yansıtmaktadır ama ortada su yoktur. Resmin sol köşesinde yer alan küvet ile sadece banyo imgesi verilmeye çalışılmıştır. Oysa kadının vücudu, duruşu ve yüzünün ifadesiyle arzusunun peşindeymiş gibi bir izlenim bırakmaktadır.

Bonnard’ın resimlerindeki kadınların, kendi vücutlarına dokunuşları ile suyun bir haz nesnesi olarak kadın vücuduna verdiği zevkin alıcısına ulaştığı noktada tekrar izleyici, renklerin gizemine bürünmektedir. (Resim 26)

Yirminci Yüzyılın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstri, sosyo-kültürel-ekonomik yapıyı, dünya politikalarını kökten etkilemiştir. İçinde yaşadığı sosyal çevreden etkilenen sanatçının artistik çalışmaları da bu etkilenimden payını fazlaca almıştır. Endüstri, peşi sıra yapılan icatlarla sürekli gelişen bir devinim içindedir. Atomun parçalanmasıyla birlikte, plastik sanatlar da maddeyi parçalama eğilimi göstererek çağından payına düşen nasibi almıştır. Materyalist parçalanmalar, sonralarında, objeyi yok etmeye kadar, hatta sanatın sonunun geldiğinin iddia edilmesine kadar ileri gitmiştir. Ayrıca modernleşmenin beraberinde getirdiği yabancılaşma, yalnızlaşma ve bunun sonucu olarak da bireysellikten kitleselliğe geçiş, sanatçı kimliğinde de yeni arayışlara neden olmuştur. Ortaya çıkan teknolojik kıyamet senaryolarının yanında ütöpik güzel dünya yaratma hayalleri de varlık bulmuştur. Bu çağın sanatçıları varolan düzeni alaşağı etmek isteyen, kararlı, devrimci kimliğiyle yeni düzene uygun sanat arayışlarına girmişlerdir. Hız ve zamanın yarattığı illüzyonun peşinden koşmak, yaşamı agılama hızlarını da etkilemiştir.

⁵¹ Turhan EROL, “Bonnard’ın Çıplakları”, 84.

Yirminci Yüzyılın başında gelişen Psikanaliz ile çok sayıda nitelikli araştırmalar ortaya çıkmıştır. Freud bu alanda en popüler olanıdır ve bireyin, doğum-yaşam-davranış üçlüsünü cinsellik üzerine temellendirirken, yüzyılın savaşları sonucunda yaşananlar ile de sebep-sonuç ilişkisini desteklemiştir. Yazın alanında ise De Sade yaşamındaki şiddet faktörünü ortaya çıkartarak erotik bir anlatım geliştirmiş ve tüm yaşamını bu olgu üzerine kurmuştur.

Diğer yönden bedenselliğin kullanımında, toplumun bakış açısı ve değerleri oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yirminci Yüzyıl insanı tüm bu değişimlerin yanında görsel bir bombardıman altına girmiştir. Görsellik, bu etkileşim alanında kendine verilen değerleri tanımlayarak biçimlendirmeye devam etmektedir. Aslında sanat tarihindeki her bir üslupsal değişim, Oidipus vari bir çatışmanın sonucunda çıkmıştır denilebilir. Dönemler arasındaki boşluk arttıkça ve tüm değerler sistemi büyüdükçe ve de çeşitlendikçe; aradaki çatışma şiddetini giderek arttırmaktadır. Çatışma, düzene karşı isyan niteliğine bürünmektedir. Belirleyici olansa bu yaptırımın hangi oranda meşru sayıldığıdır. Yüzyılın başlarında yaşanan reddedicilik, tarihin hiçbir döneminde bu kadar çeşitlilik kazanmamıştır. Modern ruhun varoluş biçimlerinin tehlikeye soktuğu, sadece üslupsal değişiklikten başka bir şeydir. O da cinselliğin sanat alanına bu denli cesurca sokulmasıdır.

Tüm bunların yanında yirminci Yüzyıl için cinsellik yüzyılı da denilebilir. Bu değişimin arkasında, cinselliğin toplumsal bir anlam kazanması, edinilen cinsel tavır ve tutumların toplumsal alanda dile getirilen ‘kişisel bir hak haline getirilmek isteği’ yatmaktadır. Yirminci Yüzyıl kitle kültürünün cinselliğe olan eğilimine sanat da destek vermektedir. Böylelikle de değerler yön değiştirerek, tabu olan, yasak olan baskı altına almış olmaktadır. Gizli ve yasak olanın sanat ile meşrulaştırma geleneği, bu yüzyılda salt cinsellik içeren sanata dönüşmüş olmaktadır.

Bu bağlamda Picasso salt cinsellik içeren birçok sanat eseri üretmiştir. 1900’lü yılların başında yapmış olduğu suluboya resimler pornografinin sınırlarında olan çalışmalardır. Kendisini bir hayat kadınıyla birlikte çizdiği suluboya resminde

sanatçı, kendini giyinik ve piposuyla görüntülemiştir. Böylelikle sosyal statüsünü ortaya koyan sanatçı, bu resimde zevk duygusunu yüzüne yansıtmamıştır. Cinsellik ve erotizmi bir ikileme sokmuştur. Burada amaçlanan cinsel tatmindir. Picasso'nun diğer resimlerinde yaşanan erotizm, bu resimde salt cinsel açlıkla karşı karşıyadır.

Sanatçı Avignonlu kızlarıyla çağdaş resim sanatında bir çığır açarak kübizmi doğurmuştur. Bu resim Barcelona'daki aşk yuvalarının bulunduğu Avinjo sokağının hayat kadınlarından esinlenerek yapılmıştır. Sanatçı resimleriyle olduğu kadar kadınlarıyla olan ilişkileriyle de dikkati çekmiştir.⁵²

Soldan sağa doğru sıralamanın yapıldığı beş kadın figüründen sağdaki figür oturmaktadır. Sanatçının pembe döneminin renklerini anımsatan bu resim, doğaya karşıt genel bir geometrik prensip çerçevesinde birbirlerine tutunmuş beş kadından oluşmaktadır. “İşin ilginç yanı, bu resimdeki kollarını ensesinde birleştirmiş çıplak, Auguste Dominique Ingres'in kadın vücudunun yumuşak dış çizgilerine ve orantılı biçimliliğine hayranlığını sergilediği Türk Hamamı adlı resminden alıntılanmıştır... Bu çizimde konu olan figürü resmin orta yerine taşıyan Picasso'nun çalışmalarıyla buram buram erotizm tüten resmi arasında büyük bir karşıtlık vardır. Kadının uyarıcı pozu, tam karşıtına dönüştürülmüş. Kolları hantal ve solunda duran figür, resimdeki diğer kadınlarla karşılaştırıldığında çok güzel bulunabilir.”⁵³

Bu görüşe karşıt olarak, Picasso'nun Avignolu kızlar ve diğer resimlerine bakıldığında kadın figürlerinde, ortaya çıkarılmış bir cinselliğin olduğu açıkça görülmektedir. Sanatçı Ingres'in Türk Hamamı resminden etkilenerek bu resmi yapmıştır ve en az Ingres'in Kadınları kadar Avinonlu kadınlarda cinsellik içermektedir. Formları itibariyle parçalanmış görünseler de gözün resim yüzeyindeki dağılımı portrelerden sonra cinsel organlar üzerine odaklanmaktadır. (Resim 27)

“Evet sanat tehlikelidir. Eğer sanat saflıksa, sanat değildir.” der. Bu görüşte olan sanatçının doğrudan cinsellikle ilgili çizgi ve boya betimlemelerinin bugünün pornografik web sitelerinde yer alan görüntülerin ataları olarak sayılması doğaldır. Ad koymadığı vajina çizimi 1917 tarihli. Ama, Picasso henüz daha geçen yüzyılın (20) ilk basamağında boyadığı çılgınlık adlı pastel resminde cinsel

⁵² Ferit EDGÜ “Çağlar Boyunca Resimde Çıplak”, 18.

⁵³ Ingo WALTER, Picasso, Çev. Ahu Antmen, 47.

ilişki öncesindeki bir çift görüntülemiştir. Erkek bir eliyle kadının beline sarılmış öteki eliyle kadının iki bacağının arasını, giysisinin üstünden yoklamaktadır. Bir sonra suluboya ve mürekkeple yaptığı Angel Fernandez Bir Kadınla adlı resminde ise, Angel Fernandez’in sol işaret parmağı çıplak kadının vulvasının içindedir. Gene aynı dönemde renkli mürekkeple çizdiği ve Uskumru adını koyduğu resminde, ayakta bacaklarını açmış olarak duran bir kadın figürünün vajinasına çengelle asılmış bir uskumru görülür.”⁵⁴ (Resim 28)

Yaşadığı aşklarıyla anılan Picasso’nun güçlü bir erotizmi vardır. Eserlerinde, insan organlarının, özellikle de uyarılara duyarlı olan göğüsler ve cinsel organların yeniden biçimlendirilip resmedilmesi, cinsellik yüklü formların ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1932 yılından başlayarak Marie-Therese’li resim ve desenlerin bir çoğu bu eğilimdedir. “Ouidius’un Başkalaşimleri’nda dönüşmeler bazen su ortamında gerçekleşir; ölümlüler balığa, hatta suyun kendisine dönüşürler. Haberci tanrı Hermes ile aşk tanrıçası Aphrodite’nin oğlu olan Hermaphroditos çok yakışıklı bir delikanlıdır. Bir su perisi ona vurulur ve birleşip ayrılmamaları için tanrılara yakanır. Su perisinin ayarttığı Hermaphroditos, suları dupduru bir ırmakta yüzerken, su perisiyle sevişir ve bedenleri birleşir. Böylece bu su içindeki cinsel birleşim sonucunda Hermaphroditos’un bedeni sonsuza kadar değişmiş olur. Richardson, “Picasso her şeyden çok erotik saydığı denizi el üstünde tutmuştur. Cinsellik ve yüzme, çoğu zaman birbirleriyle bağıntılı bir şekilde karşımıza çıkar. Bunun en iyi örnekleri Marie-Therese’i Dalgalar Arasında Oynarken ve Hayat Kurtarıken çağrıştıran 1930’ların ortasında yapılmış resimlerdir diye yazıyor ”⁵⁵

Bununla birlikte “Deniz kıyısında” adlı resimde ise birbirine dolanmış ve hatta birbirine karışmış figürlerin dokusu kumsalın dokusuyla uyum içindedir. Fallusu anımsatan uzuvlar arasına yerleştirilmiş göğüsler bir tür eksen görevi üstlenmektedir. Sanatçı, cinsel birleşimin yarattığı yoğunluğu ve erotizmin şiddetini ortaya koyarken, arzuların parçalanmışlığından da bir denge aramaktadır. Bir yontuyu anımsatan bu resmin arka fonundaki kabinleri anımsatan dikey formlarıyla da cinselliğin erkek gücüne göndermede bulunmaktadır. (Resim 29)

Çarpıcı renk ve gölgesiz ışık kullanımını benimseyen bir tavır içeren Rouault, Vlaminck, Matisse gibi sanatçıların 1905’de birlikte açtıkları sergide bir

⁵⁴ Bkz. (40), ŞENYAPILI, 79.

⁵⁵ Marilyn MCCULLY “Picasso’nun Olympos’u”, Çev. Celal Ürter, 134.

eleştirmenin, bu sanatçıların eserleri “Fauves” (vahşi hayvanlar) olarak nitelendirmesi sonucunda sanat tarihinde “Fovist”ler olarak nitelendirilmişlerdir.

Avrupa eşyalarıyla dekore edilmiş iç mekanlara yerleştirilmiş bir çok sayıda “Odalık” konulu yağlıboyası bulunan Matisse, Delacroix, Ingres daha sonraları Renoir’ın çalıştığı odalık temalı resimlerden oldukça etkilenecek bu resimlerini yapmıştır. “Matisse’in erotizmi, piramitlerde tasvir edilen tanrıçalardan Antik Yunan’ın Venüs’üne, Michelangelo, Tiziano ve Rubens’in yalın formlarından Renoir ve Cezanne’e kadar pek çok unsuru içinde barındırır.”⁵⁶

Matisse, Ondokuzuncu Yüzyıl sanatçıları tavrı olarak geride bırakarak bu dönem ve öncesinde pek çok sanatçı tarafından benimsenen kadına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Sanatçının odalıklarındaki kadınlar, çıplaklıklarından utanmayan, sıkılmayan, seyredildiğinin farkında ama baştan çıkartıcı bir edaya bürünmeyen, ilk günahattan önceki bir masumlukla kendilerini izleyiciye sunmaktadırlar. (Resim 30)

Gözün her şeyi algılayabileceği inancı, Yirminci Yüzyılda ortaya çıkan yeni bilimsel bulgular sonucunda tamamen değişmiştir. Gerçeğin, salt gözün gördüğünden çok daha derinlerde yattığı düşüncesi, yeni bilimsel çalışmalara ilham verirken dönemin sanat anlayışını da kökünden etkilemiştir. Yeni ortaya çıkan teknoloji ile de duyuşsal algı, alanını genişletmekte ve de yaşam yepyeni bir dinamizme kavuşmaktadır. Buna paralel seyreden modernleşme, madalyanın arka yüzünde bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte genç sanatçılar metropollerin parçalanmış soluğunda dünyaya ilişkin ütopyalarıyla farklı arayışlara girmişlerdir. Yeni ortaya çıkan şehir insanına uygun yeni sanat anlayışları türemeye başlamıştır ve de sürekli yeni olanın peşine düşülmüştür. Birinci Dünya Savaşının sonunda ortaya çıkan burjuva sanatı sonraki yıllarında ortaya çıkan savaşlarla birlikte, onu yok etme başkaldırısına dönüşmüştür. Diğer yönden Ondokuzuncu Yüzyılın son çeyreğinden bu yana bilimsel araştırmalara konu olan bilinçaltı bireyin yeni sığınağı olmuştur. Sanatçı çağının getirdiği kaosta yitirdiği huzuru, kendine ait olduğunu düşündüğü ve de yeni keşfettiği iç dünyasında bulmaya çalışmıştır. Ruhsal

⁵⁶ Gabriele CREPALDI, **Art Book Matisse**, Çev. Beyza Sumer, 112.

bir ayaklanmayla sanat yapan dışavurumcular, savaşın getirdiği gerilim ile içlerini tuvallerine dökmüşlerdir. Sanatçılar, dış dünyanın anatomilerini içselleştirerek öznel duyarlılık tepisiyle bir imgelem dünyası yaratmışlardır. Öznenin tinsel boyutunda şekillenen imge, görünenin ötesinde tutku ve arzuların imlerine dönüşerek, cinselliği şifrelemektedirler. İmler, görsellik-bedensellik kazanarak resim yüzeyinde cinselliğin dışavurumunu yaşamaktadır.

Bu bağlamda imgesel örgü içinde insanın varoluşunu sorgulayan Max Beckman I. Dünya savaşından sonra Ekspresyonistlere katılmıştır. Simgelerin arkasına gizlenen ime biçim ve içerik kazandırarak resimlerine tinsel bir gizem katmıştır. Resimlerindeki karakterler, savaşın yarattığı travmatik bir gerilim içindedir. Bu gerilim senaryolarında dikkati çeken bir diğer nokta da dönemin iç çamaşırlarıyla (korse, jartiyer, jüpon) resmedilmiş kadınlardır. (Resim 31) Fetiş araçlarıyla resmedilen bu kadın figürleri cinsel obje gibi görünse de aslında cinselliğin mecazi anlamında kullanılmış birer simgedirler. Bu durumda sanatçının resimlerinde cinsellik, çözülmesi gereken bir sırra dönüşüyor. Araya yerleştirilen ayna ve kadının yüzündeki uzun beyaz örtü, gizemi artırırken, kişinin kendisine yabancılaşmasının verdiği uzaklığı ayna ile simgeleştirmektedir. Jartiyerli kadınlar ise, tepki verdiği burjuva fantezisinin iki yüzlülüğünü temsil etmektedir.

George Grosz'un bilinçaltı resimleri de Beckman'ın ki gibi savaş ve yabancılaşma imgeleridir. Fakat Grosz Beckman'dan farklı olarak salt cinsel içerikli resimler de yapmıştır. Sanatçının bugün mahremiyet ölçülerine göre bile pornografik sayılabilecek resimleri bulunmaktadır. 1920'li yıllarda yaptığı "İki Kadın ve Kendi portresi", "İki Kadınla" adlı suluboyalarında kendisini de resmin içine atmıştır. Egon Schile'nin resimlerindeki gibi bu suluboyalarda Grosz kendini tatmin ederken çizmiştir. Cinsel organını fallusun görsel gücünde çizerken sanki vücuduna ait değilmiş gibi duran uzuva hayat vermektedir. Bu yüzyılda sıkça rastlanan mastürbasyon resimleri, otoportre resim geleneğine de farklı bir anlayış getirmiştir. Bu resimlerde dikkati çeken en önemli şey herkesin kendi kendisini tatmin etmesidir. Kadın ve erkek yüzeyde birlerine yakın görünseler de ruhen çok uzaktadırlar. Dikilen

fallusun fişkirttığı sıvının ardından sonu belli olan küçük ölümler yaşanacaktır. Kadınların iç çamaşırları ile çizilmesi de erkek yaratıcının fantezisinde vaat edilen mükemmel cinselliğin simgesidir. (Resim 32)

Yine aynı kuşağın sanatçılarından olan Chiristian Schad da kendi portresini resmin içine sokmuştur. Model ile kendi portresi, cinselliğin yanı sıra savaşın yıkımlarını anlatması açısından da ilginç bir resimdir. Resmin ön planına kendisini transparan bir giysi içinde yerleştirmiştir. Orta planda, modeli çıplak olarak uzanmaktadır. Modelin arkasında fallik bir biçimde uzanan beyaz renkli çiçek, bekareti temsil etmesi açısından da garip bir zıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca kadının göğüs uçlarının dikliği de resimde dikkati çeken diğer bir unsurdur. Birbirine fiziksel olarak yakın duran bu figürler, hissi bir yakınlık izlenimi vermemektedir. Fondaki fabrika manzarası korkunç bir hava yaratırken kadının tensel sıcaklığı resmin havasını yumuşatmaktadır. Tüm kışkırtıcılığıyla duran kadın ve ona arkası dönük Schad arasında bir gerilim hattı bulunmaktadır. Sanatçının daha sonra yaptığı kız arkadaşlar isimli resminde, elleri cinsel organlarında çıplak kadın figürleri bulunmaktadır. Bu resimdeki figürler model ile kendi portresini yaptığı resimdeki soğuk ilişkiden daha yakın bir ilişki içindedirler.⁵⁷ (Resim 33)

“İlk Dada’cı deneyleri yapan ve estetiği kökünden reddeden Marchel Duchamp, yaptığı “Ready-made”ler ile heyecan yaratmaktaydı.”⁵⁸ Duchamp’ın hazır yapıtlarla amaçladığı görselliğe hizmet eden sanat, nesnelciliğiyle uyuşmuş beyinleri rahatsız etmek, onları uyandırmaktır. Sanat dışı bir nesneyi sanat bağlamına sanat olarak sokan sanatçı için, keşif olduğu da söylenmektedir.

“Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)” adlı çalışması adından da anlaşılacağı üzere cinsellik konulu bir çalışmadır. Gelini kompozisyonun üst kısmında, bekarları ise alt kısımda tasarlamıştır. “Bekarlar gelinin mimari temelini oluşturuyormuş. Gelin ise bekaretin kutsanmasıymış... gelin sadece şehvetsiz bir

⁵⁷ Bkz. (40), ŞENYAPILI, 87.

⁵⁸ Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**, 602.

nevale değilmiş, bekarların hiç de namusluca olmayan taleplerine soğuk davranacakmış. Bu soğukluğu birbirinin üzerine binecek camlar sağlayacakmış. Motor- gelinin arzulu isteksizliğine, utangaçlığına karşın, bekarlar elektrikli bir azimle soyma işlemine girişseler bile gerektiğinde kısa devre olacakmış. Bekarların elektrikli soyma işlemi oldukça zayıf silindirli bir motor işletecekmiş. Manyetik – arzunun kıvılcımları dışında, elektrikli soyulmanın ürettiği yapay kıvılcımlar, (iki zamanlı) zayıf silindirli motorda patlamalar oluşturmak zorundaymış. Bekar makinenin dikkörtgen, çember, paralel kenar, bakışlımlı kulp ve yarım daire gibi temel biçimleri kusurluymuş. Gelinin bir merkez yaşamı varken bekarların yokmuş.”⁵⁹ (Resim 34)

Sanatçı görsel bir şeyler sunarken kullandığı imgesel örgü ile de zihinsel bir şeylerin peşine düşmektedir. Kutsal bakire, makine, gelin, çıplıçplak olma, bekarlar, beden, sanat ve erotizm imleri birbirinin içine geçmiş gibi durmaktadır. Beden, kutsal olabildiği gibi erotik de olabiliyor. Mutlak olan, onun çalışmalarında bağlama göre değişebilen bir belirsizliğe dönüşebiliyor. Gelin diye görselleşen makine, modern insanın kutsalı olurken, Duchamp’ın kutsalı düşünce olmaktadır.⁶⁰

Sergilendiği mekanda, İspanyol bir kapının deliğinden izlenebilen Veriler” adlı çalışması ise, birer dikizci şova dönüştürülmüştür. Ölümünden sonra sergilenen bu çalışmanın Büyük Cam adlı çalışmasından farkı, gerçek bir çıplak imgesinin kullanılmasıdır. Başı görünmeyen bu çıplağın tüysüz vulvası, resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Eril imge, bu sefer çıplağın elinde tuttuğu aydınlatıcı bir gaz lambasına dönüşmüştür. İzleyici anahtar deliğine eğilerek resmi izlemesi ile cinselliğin içine sokulmaktadır. Kurulan sahnenin figüranları olmaya mecbur edilmektedir. Vulvanın teşhirciliği, erkeğin bakışını hesaba katarak örgütlenmiştir. İmge ile bakışın buluşması ile edinim pornografik bir duruma sürüklenir. Figüranın bunun kurgulandığını fark edemediği için pornografinin tutsağı olmaktadır.

“Vulva, kendini aynı anda çıplaklıktan soyunduğu için çıplaklaşan ve pornografikleşen, çıplağın kendini bir perde olarak örtünen bir bakışa bakmayı, bakışın çift yanlılığını ve çifte görünüşünü göze getirir. Çıplak olan tanrısal bir gözlemci konumuyla her şeye dışarıdan bakan, bakış gözetleyen bir bakış vardır-Veriler, Aydınlatıcı gaz, İç görünüm her şeyi görmekte, bakışın bakan görüntüsünü ve pornografisini de göze getirmektedir. Tam bu noktada durduğu için bir yanıla “nötr”

⁵⁹ Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodern Sanat**, 123.

⁶⁰ A.g.k., 123.

bir görüntüdür bu; taraf tutma yoktur, ne bakandır ne de bakılındır. “imge”- sadece bakmayla bakılmanın imgeyle gözün birbirine dokunduğu alanı gözlemlemekte, bunların örtüştüğü uzamı imlemekte, ama bakış baktığını gözleyicisini de göze getirmektedir. O yüzden hem bakandır hem de bakılan; ama ikisi birden oluşunu göze getirme arzusuna teslim olduğu an, simgesel düzene eklenir. Kendini “imge” olarak ortaya koyduğu an gözlemlemesinin bilinmesini ister imge. Çıplaklık giyinmiş olduğu için pornografikleşen varoluşunu çifte bir mesafeyle tersine çevirir ve kendini çıplaklıkla perdelenişinden soyunan kadının gözlemcisi olarak göstermek ister. Bakın ben ne kadar akıllıyım, görünüyorum ve gördüğümü gösteriyorum, der- tam bu noktada nötrlüğünü tersinlemiş olur.”⁶¹ (Resim 35)

John Berger’in ifade ettiği gibi; kadının kendini izlemesi sonucu, kendini nesnel bir seyirlik objeye dönüştürmesi, Veriler 1’deki çıplak kadının, kendi bakışını kendi çıplaklığıyla perdelemesi ile aynı seyirlik nesnel bir durum yaratılmaktadır. Vulva bakışın hedefi olabildiği gibi, vulva da bir bakış olabilmektedir. Burada eril bakışı doyuma ulaştırma isteği aslında çıplağın kendini doyuma ulaştırmasının tek yoludur.

1920’li yılların başında Almanya’da, Dadaizmin içinden toplumsal sorunlara karşı tepkili ve eleştirel yaklaşıma sahip bir sanat akımı doğmuştu. Fransa’da ise Dada’nın akıl dışı ve rastlantısallık üzerine yoğunlaşan, bilinçaltını keşfe çıkan bir sanat akımı filizlenmeye başlamıştı. Fransızca’daki söylemiyle Sürrealizm yani gerçeküstü anlayış gözle görülen gerçekten ziyade, her şeyi kapsayan bir gerçeklikten bahsetmektedir. Gerçeküstücülerin en önemli esin kaynağı da Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz olacaktır. Rüyaların yorumuyla ilgili çalışmalarında Freud, ruhun bilinçaltında gizlendiğini ve rüyalarda çeşitli simgeler aracılığı ile de bilinçüstüne çıktığına işaret etmektedir.

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Dada gurubunun liderliğini yapan Max Ernst Freud’u okuduktan sonra onun simgeler, imajlar ve bastırma mekanizmaları hakkındaki düşüncelerini yapıtlarına aktarmayı amaçlamıştır. Yirminci Yüzyıl nesnelerin parçalaması mekaniksel anlamlandırmalar, vücudun uzuvlara ayrılması

⁶¹ Zeynep SAYIN, *İmgenin Pornografisi*, 214.

sanatta gelenekselleşen bir yaklaşım olmuştur. Bu bağlamda Max Ernst de resimlerinde vücutların uzuvlarını keserek, dilimleyerek kompozisyonlar oluşturmuştur. ‘Fransız Bahçesi’ adlı resminde harita yüzeyi alanında uzanan bir kadın vücudu bulunmaktadır. Fakat bu kadın vücudunda sadece erojen bölgeler görülmektedir. Vücudun üzeri haritanın yüzey renkleriyle boyanmıştır. “Max Ernst düşlerin efsanevi ormanında dolaşmaktadır. Arzulanan kadın, uyuyan kadın masalındaki gibi onu beklemektedir.”⁶²

Uzuvların erotik simgeleri Freudcu psikanalizin dayanağında Max Ernst’in hayal gücünde kat kat soyulur ve erotik parçalara ayrılır. Model sanatçının hayal gücünde kurban edilir. Parçalara ayrılan uzuvlar Freudcu hadım etme kompleksinde son bulur. (Resim 36)

Sanatçı rastlantısal imajlardan çok hoşlanan biriydi. Frotaj, grataj ya da dekalkomani gibi zor denetlenebilen süreçleri resim sanatına sokmaya çalışmıştır. Rastlantısal oluşan yapıdan resmin içindeki motifi kendisi bulup çıkartmıştır. Bu yöntem, psikolojide bilinen ‘Rohrschach Testi’ne benzemektedir. Bu teste kişi önündeki renk lekelerinden kendine çağrıştırdığı nesneleri söyleyip buna göre de, psikologu da hastanın bilinçaltındaki duygu ve düşüncelerini açığa çıkartmaktadır. “Otomatik olarak kağıda geçirilen hareketli ama soyut figürler ressamın psikolojik durumlarının dışavurumu ve belgesidirler. Aynı zamanda izleyici için de serbest çağrışım oyunları yapabilecekleri zemin oluştururlar.”⁶³ Sanatçının resimlerindeki parçalara ayrılmış uzuvlar, izleyicisinin belleğinde birleşmekte ve erotik algıda şekillenmektedir. Böylelikle de erotik algı sanatçının bilinçaltından izleyicinin bilinç düzeyine yolculuğuna başlamıştır. Yolculuğun son bulduğu noktada kişi kendine dönük psikanalitik bir hesaplaşma yaşamaktadır.

“Dali’nin resimlerinde ise, izleyici her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygularından vuran, açıklanması imkansız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların günışığına

⁶² Angelika Muthesius-Gilles NERET, *Erotic Art*, 128.

⁶³ Anna-Carola KRAUSSE, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev. Dilek Zaptçioğlu, 104-5.

çıkarılmış hallerine benzerler. Kendisini resim yapan bir rüya fotoğrafçısı olarak tanımlayan Dali, “İllüzyonist” veya “Verist” Gerçeküstücüler olarak tanımlanan gurubun bir parçasıdır. Nesnel dünyayı yabancılaştırarak izleyicisine daha derindeki bilinç katmanlarına erişmesi için yardım eder ve görünür gerçeğin ardındaki gerçekliğin yolunu açmaya çalışır.”⁶⁴

Dali’nin çoğu resminde kullandığı düşsel anlatım, bilinçaltının bilinç düzeyine yansıyan erotik imgelerdir. Cinsel obje olarak da bazen bütün bir kadın vücudunu, bazen de uzuvları tek başına kullanmaktadır. Örneğin ağız Dali için vajinanın simgesidir. Sanatçı aynı zamanda Gala’ya olan aşkını, gençlik yıllarında kaybettiği annesini, kız kardeşini, tinselliği erotik bütünlüğe katarak resimlerinde cinsel obje olarak kullanmıştır. Kadın sırtı ve kalçalara olan tutkusu resimlerinde sıkça öne çıkan erotik imgelerdir. Sanatçı aykırı kişiliğiyle ön planda olmak için çaba gösterirken, iktidarsız olduğunu da her fırsatta dile getirmiştir. Fakat bu ifadesine karşın bazı resimlerinde cinsel doyuma ulaştığı görülmektedir. Aynı zamanda, incest tabusuna karşıt olarak da kız kardeşini konu alan resimleri ile de şaşırtıcı olmayı başarmıştır. Dali yaşamı boyunca kız kardeşi ile olan ilişkisinde kafası karıştı. Ana Maria’yi hem sevmekte hem de ondan nefret etmekteydi. Pornografik magazin dergilerinden esinlenerek yaptığı kardeşini konu edinen resimleri, sanatçının erotik fantezisinin ve kız kardeşi ile arasındaki gizli ilişkisini yansıttığı “paranoic-critical” methodunun ürünleridir.⁶⁵ Dali, kadın vücudu haricindeki nesnelere de cinsel kimlikler yüklemektedir. En sık kullandığı simgelerse yumurta, piyano, ceket ve saattir. Bu simgelerle anlam bulan erotik fanteziler de cinsel eğilimlerini coşturmaktadır.

“Arzunun pençesinde kıvranan bir insanın, hala doyuma benzer bir şey yapabileceği tek yer sanattır ve sanatsal illüzyon sayesinde bu oyun ancak gerçek bir şeyin meydana gelebileceği duygusal sonuçları aynen meydana getirir.”⁶⁶ Psikanaliz boyut, sanatçının yaşantısında her an sınırı geçebileceği bir çizgi gibidir. Bu sınır aşıldığında tabular hiçe sayılıp, dışavurumlar öne çıkmaktadır. Böylelikle de sanatçıya yüklenen toplumsal rol bir çeşit paradoksa dönüşmektedir.

⁶⁴ A.g.k., 103.

⁶⁵ Angelica Muthesius-Gilles NERETt, *Erotic Art*, 166.

⁶⁶ Sigmund FREUD, *Totem ve Tabu*, Çev. K.Sahir Sel, 127.

“1949 yılında yapmış olduğu bir resminde Maya’yı antik söylencedeki Zeus’un kuğuya dönüşerek konuya girdiği Leda olarak betimlemiştir. Resmin adı da Leda/Atomik Leda’dır. Resim boyamanın, aşık gibi, gözlerden girip fırçanın kılları arasında tekrar dışarı süzülmesini savunan Dali, önemli ölçüde bozulmuş ve mantık yürütme yeteneğini yitirmiş erotik belleğinin kendisini sodomitik (genel etik kurallarına aykırı düşen cinsel ilişki yol ve yöntemleri sodomi diye anılmaktadır.) arzularını ani ve şiddetli duygusal patlama noktasına değin biriktirmeye sevk ettiğini söylemiştir. Cinselliğin kendisi için vazgeçilmez bir izlek olduğu açık-seçik Dali’nin birçok resmi, bu izleğin değişik, özgün, çok zaman sert olarak işlendiği tuvaler, baskılar, düzenlemeler olarak yaşama katılmıştır. İster erken döneminde yaptığı, (örneğin, Le Grand Masturbateur, 1929) isterse daha sonraki dönemlerde boyadığı (örneğin, jenué Vierge Autosodomise’e 1954) resimleri cinselliğin bu sanatçının kişisel ve dolayısıyla sanat yaşamında nedenli ağırlık taşıdığını sergiler.”⁶⁷ (Resim 37-8)

Yine aynı dönem sanatçılarından Rene Magritte ise Dali’nin aksine yaklaşımı ve de yaşantısı ile daha sade bir sanatçıydı. Belçikalı sanatçı sade tekniği ve ölçülü bir hayalin sonucu olarak kurduğu kompozisyonlarında Dali’ye nazaran, görüntü, gerçek ve kavram arasındaki ilişkilerde daha kafa yorucu bir yaklaşım sergilemiştir. “İntihar eden annesinin cesedini yarı çıplak bir vaziyette, bir nehirde gördüğünde daha onüç yaşındaydı Magritte. Öyle trajik bir manzarayı kim ömrü boyunca unutabilir. ‘Kendi geçmişinden de başkasının geçmişinden de nefret etmesi’ yetmeyecekti yaşadıklarını unutmaya. “Olanaksız Kalkışmak” bunu gösteriyor bize. Karanlık bir mekanda, ayakta duran iki figür var. Bir ressam çıplak bir kadını fırçasıyla var etmeye çalışıyor, olanaksızı deniyor. Kadın annesi, ressamda kendisi olmalı. Bütün görüntüler açıkça okunabildiği halde, tam olarak anlamını çözmekte olanaksız”⁶⁸ (Resim 39)

Rene magritte ‘Philosophy İn The Boudoir’ adlı resimde cinsel istek uyandıran bir imge yaratmıştır.(Resim40) Kadın vücudu tamamlandığında resmin dışına taşmaktadır. Burada da yine hadım etme sorunsalı kendini göstermektedir. Elbiseler insanın ikinci cildi gibidir. Sanatçıların erotik fantezileri de kadını örten kıyafetlerin kırımlarında biçimlenir. Dış örtü biçimlenme şekliyle kişileri sınıflandırır. Elbiselerin fonksiyonlarını abartmak sanatçının ateşli hayal gücünü de kuşatır. Vücudu kaplayan örtü, bir gösteriş isteği ve meraklısı için tahrik uyandırmaya yaramaktadır. Soyunmak bir güçtür ve erotizmin büyüsüdür. Askıdaki gecelik

⁶⁷ Önder ŞENYAPILI, **Fahişe Y.Y’nin Sanatı**, 67.

⁶⁸ Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 146.

soyunma aşamasının bir aşaması gibidir ve sanatçı bu eylemin sonucunu göğüslerde yakaladığı etkide bitirir. Uzuvtardan biri olan ayak ise bir fetiş objesi olarak ayakkabı ile birleşerek, resmin dışına taşan kadın figüründen kopartılıp resmin altına yerleştirilmiştir.

“Rene Magritte’e göre “Cinsel motifler şaşkınlık yaratmak (şok etmek) ya da eğitmek için kullanıldıkları anda bütün önemini yitirmektedirler. Cinsellik anlayışını öz-bilgi gibi gören moda olmuş bir tür kolay yanlış anlama var. Cinsellik ender olarak ilgisizlikle yarışabilir.” Cinselliğe bakış açısını böyle özetlemiş olan Magritte’in kendi eşinin çıplak görüntülerinin dışında Tecavüz, Çakıl, Kömür Ateşi, Yasak Evren, Ebedi Kanıt v.b. gibi cinsellikle ilişkili ve ironisi yüksek betimlemeleri bulunmaktadır.”⁶⁹

Göğüs ve kalça hangisi en çok tercih edilir? Resim sanatında genelde, sere serpe uzanan kadın vücudu, en çok tercih edilen bir cinsel yaklaşım biçimidir. Sanatçılar (ressamların ve heykeltıraşların çoğu erkek olarak kabul edilirse), libidolarının büyüüne kapılarak, kadın vücuduyla arzu ve şehvet objeleri yaratırlar. Kadın vücudu erkek sanatçıların direk iştahını açmaktadır. Biçimsellik kadın vücudunun cazibesini giydirmez ve de kadın cinselliğini açığa çıkartır. Vajina ve bölgesi giydirilmeyen bölgelerin başında gelmektedir. Eros ve Thanatos burada da kendini göstermektedir. Vajinanın Yunanlılarda Karanlık bir yol olarak algılanıp, ölümle özdeşleştirildiği hatırlanırsa, Bataille’nin çalışmalarının merkezindeki cinselliğin ölümcül yanının bu temelde açıklanması sağlanabilir. Bu bağlamda Andre Masson fantastik vulva formunu yaratır. Mağara görünümlü vulva peyzajın içinde doğal bir görünüm kazanır. Clitoriden sarkan sarkıtlarla mağara görünümündeki vulva tapınak gibidir. Bir erkek bir kadının şehvet uyandıran gizli derinliklerinde tükenmeyen bir hazineyi kazarak elde etmeye çalışmaktadır. Daha sonraki yıllarda ise Niki de Saint Phale de izleyicisini tutsak alan bir renkli oyunla içsel bir yaradılış sorununu dile getirecektir. (Resim 41-42)

1950’li yıllara gelindiğinde İngiltere ve Amerika’ da aynı anda gelişen ve sanat tarihine Pop Art olarak geçen bir dönem yaşanmaktaydı. Bu süreçte, modern hayatın

⁶⁹ Bkz. (66), ŞENYAPILI, 64.

alelade nesneleri sanat eseri mertebesine çıkmaya başlamaktaydı. Pop Art sanatçıları, popüler kültürün imajlarından, magazin dergilerinden, reklamlardan, sinema ve ürün ambalajlarına kadar tüm medyatik kültürün sunduğu görüntülerden yararlandılar ve bunları sanatın amacı haline getirdiler.

Mühendisliğinin yanı sıra reklam sektöründe de çalışan Richard Hamilton, Pop Art denilince akla gelinebilecek ilk isimlerden biridir. Yapıtlarında gerek kendi çektiği gerekse hazır bulduğu fotoğrafları da kullanmakta, aynı zamanda kolaj tekniğinin tüm malzemelerini de yapıtlarına sokabilmektedir.

“Günümüz evlerini bu kadar farklı ve çekici yapan nedir? (1956) adlı eserinde, görülen bir iç mekan olmasına rağmen cinselliğin ve gençliğin getirdiği bir dinamizmin vurgulandığı bir çalışmadır bu. Odaanın ortasında elinde pop yazılı tenis raketine benzer nesneyi elinde tutan resimdeki erkek, medyatik bir görünümle erkek için belirlenmiş sex modeli gibi pozlandırılmıştır. Resmin sağ tarafındaki kadın ise, yine ideal kadın vücut ölçülerinde, gözleri kapalı, davetkar, erotik bir duruşla, resimdeki erkek gibi o da izleyicisine dönük oturmaktadır. Mekan içindeki her nesne o dönemin satın alınan, kullanılan, vücudunuza iyi bakın, sevin ve sonra da dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü varolmak artık görünmek demektir.”⁷⁰ (Resim 43)

Dünyanın avant-garde sanatına güçlü etki yapan feminist hareketlerin zaferinden beri düşüncelerin değişmesiyle birlikte sanatta cinsellik daha da görünür olmuştur. 1960-70’lerin birçok Pop Art sanatında bu eğilim amaç haline de geldiği söylenebilir. Örneğin Tom Wesselmann’ın Great American Nude serisinde cinselliğin kullanılması, son otuz yıla göre daha az masum sayılır. Mel Ramos’un Camilla-Queen of Jungle Empire Adlı çalışması dönemin Pin-up kızlarının imajlarını kullanarak yapılmış büyük kültürel karışımdır. Wesselmann’ın çalışmalarına göre de tarz olarak daha az saldırgandır. Bu tip çalışmaları tercih eden Alan Jones ise fetiş araçlarını özellikle de sıkı, vücuda yapışmış elbiseleri, yüksek topuklu ayakkabıları tercih etmektedir. Bu tip çalışmalar ise feministlerin tepkilerine neden olmuştur.⁷¹

⁷⁰ Bkz., (67), YILMAZ, 183.

⁷¹ Edvard LUCIE-SMİTH, *Artoday*, 22.

Wesselmann'ın kadın genital bölgesini konu yapan resimleri Courbert'in 'Dünyanın Merkezi' adlı çalışmasını hatırlatmaktadır. Kadın cinsel organı, resimlerinde bir anıta dönüşmektedir. Sanatçı kendi ideal kadın tipini medyatik bir beğeniyle izleyicisine sunmaktadır. 1960 yılından başlayarak biçimlendirdiği çıplak kadın figürlerini, kesin çizgilerle ve düz renklerle boyamış iç mekanlara yerleştirmektedir. Sanatçının çıplak kadınları, Amerika'nın orta sınıfının beğenisine göre biçimlenirken eşya ve aksesuarlarla birlikte de nesnelleşmektedir. Fantastik arzuların depoları olan beden, sanatçının yaşamında öznesinden aldığı şehvet sayesinde bu tavra girmektedir. Sanatçı dokunma duygusunu erojen bölgelere kaydırarak kompoze etmektedir. Erotizmin medyatik formu zevksel yaklaşımın izdüşümüdür. Göğüs ve kalça sanatçının vazgeçemediği bir formdur. Sanatçının cephanesidir. (Resim 44)

Reklam imajları, Yirminci Yüzyıl toplumunun erotik saldırganlığını bir ayna gibi yansıtmaktadır. İzole edilmiş kişiliklerin yalnızlığında bu bağlamda bir kırılma görülür. Amerikan Pop sanatçıları tüketim toplumunu keşfederler ve bu tüketim araçlarını ve de kadın formunu tüketebilirlik manasında kullanmaktadırlar. Newyork'da yaşayan Richard Linder de cinsel içerikli fantastik arzularını çalışmalarına konu olarak seçmiştir. Linder'in kişisel ikonografysi reklamı öncelik saymaktadır. Buna Pop Venüs'ü örnek olarak verilebilir. Sadomazoşizme yakın duruşuyla akla gelebilen tüm fetiş araçlarını çalışmalarında kullanmıştır. Korse, zincir, yüzük, ve jartiyer kemeri, hafif işkence araçları onun çalışmalarındaki erotik takıntılardır. Linder'in Fernard Leger'i akla getiren geometrik bir tarzı vardır. Çalışmalarında tehdit havasında karakteristik bir duruş sergilemektedir. Bunu da abartılı genital ve birçok cinsel görünümle örneğin, ağız, göğüs, uyluk ve çoğunlukla da bacaklarla sağlamaktadır. Sanatçı çalışmalarına küçük erkek çocuğun yarattığı bir perspektifle yaklaşır. Eiffel kulesinin görünümü gibi dev görünümlü kadın görünümleri, büyük ayaklar ile imajlarında büyümeyi ret eden bir çocuk gibidir. Bazen de resimlerinde bir erkeğin ilk heyecanlı cinsel deneyimlerinin izlerini taşımaktadır. (Resim 45)

Amerikan halk kültürünün en önemli simgesi olan Campell marka çorba kutuları ve Marilyn Monroe sergileriyle tanınan Andy Warhol gündelik yaşam ve tüketim toplumu konularına yönelip, bunları röprodüksiyonlar halinde gerçekleştirmenin yanı sıra, farklı yaşam tarzıyla da sanat dünyasında yer edinmiştir. Eşcinselliğini ortaya koyduğu çalışmaları ise oldukça cesaretli bir tavrın ürünleridir. Porno film karelerini andıran bu seri çalışmalar homo-erotik teşhirin ve mahrem olanın ifnası olarak da algılanabilir. (Resim 46) Diğer yandan bu çalışmalar aslında, sanat tarihi boyunca varolan eşcinsel eğilimlerin bir devamı niteliğindedir. 1970’li yıllarda devam eden ve bu eğilimi “Eşcinsel Sanatı” kategorilerine getiren bir noktaya gelinmiştir. Bu bağlamda 1960’larda kendini açıkça eşcinsel olarak ifade eden David Hockney de sanatını yaşamının bir aynası olarak kullanmaktadır. Hockney’den on yıl öncesine figürasyona dayalı, fakat ondan tamamen farklı sanatsal üslupta üreten Francis Bacon da sanatında eşcinsel eğilimler gösteren döneminin marjinal kişiliği idi. Bilinçaltına dair süreçleri ortaya koyduğunu öne sürmekle birlikte, genellikle sevgilileri olan erkek figürlerini kompozisyonlarının merkezine koyduğu gerilim yüklü resimlerinde, eşcinsel eğilimin sanatsal anlam taşıdığı bir kesişme yaşanmaktadır. (Resim 47-48)

1960’lı yıllarda sıkça adını duyurmaya başlayan feminist hareket, o yıllarda kavram olarak değerlendirilmeye başlamıştır. “ Sanat insanlığın yararına yapılan bir şeyse kadınlara eşit haklar verilmeli, ayrımcılık yapılmamalıdır.” Fikri ortaya atılarak kadınların sanat alanında yer almaları konusundaki ayrımcılığın kaldırılması hedeflenmiştir. Odağına kimlik sorununu alan feminizm, estetikten ziyade, sosyal içeriği ön plana çıkaran anlayışla, postmodern dönemin sunduğu malzeme bağlamında daha çok fotoğraf, video, enstelasyon gibi anlatım biçimlerini kullanmıştır. Fransız yapısalcılığı, Roland Barthes ve Jacques Derrida’nın felsefesini temel alan feminist sanata göre⁷² “... Sanat yapıtı bir gösterendi ve eleştirinin amacı da onun estetik etkilerini incelemekten ziyade onu ‘yapıbozumuna uğratmak’ ve kendisini kuşatan bağlam üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır.” Feminist sanatın en önemli totemi olarak kabul edilen Judy Chicago’nun ‘Akşam Yemeği Partisi’ adlı

⁷² A.g.k., 460.

çalışmadır. (Resim 49) Sanatçının bu çalışması, Hristiyanlıkta ekmek şarap ayinine gönderme yapmanın yanı sıra ana rahmini de temsil etmektedir. 39. yaş günün kutlaması tarihte ve sanatta önemli yer tutmaktadır. Üçgen düzenek üzerindeki tabaklar çeşitli kadın organı motiflidir. Bu yaklaşımda kadın cinselliğinin kutsanmasıdır. Kadının doğurganlığına gönderme yapılmaktadır. Bu çalışma, feminist eleştirmelere daima iyi bir etki bırakmamıştır. “ Bir mabet kadının bilinmeyen rengi, cinselliği, sınıfı, çabası ve başarısı açısından önemli bir rol oynamıştır. Gene de bu çalışma feminist sanatın farkına varılması açısından önemli bir rol oynamıştır.”⁷³

Barbara Kruger belgesel materyallerde, metinde Mary Kelly, performans, reklam panoları, broşür gibi çevresel unsurları baskın olarak kullanan Guerilla Girls Feminist sanatın önde gelen isimleri olmuşlardır.

“ Mary Beth Edelson’ın Leonardo’nun Son Akşam Yemeği tablosunda havarilerin yerine moda feminist sanatçıları yerleştirdiği “revizyonu” klasik bir örnektir. Benzer biçimde, ama feminist bir niyet taşımadan ve daha nihilistçe, ama eş derecede ağır bir ironiyle Vik Muniz, başyapıtları çikolata, spagetti ya da başka yiyeceklerle yeniden yapar-bunların arasında Caravaggio’nun Medusa ve Geicault’un Medusa’nın Salı adlı eserleri vardır. (Buradan yola çıkarak Muniz’in fallik kadınlarla ve yüksek sanatla bir derdi olduğunu söyleyebiliriz) Başyapıtları ucuz, yüksek kalorili, besleyici değeri düşük ama sözcüğün tam anlamıyla lezzetli abur cuburlara dönüştürerek demokratikleştirir. Ne var ki başyapıtların çaba göstererek alınan lezzetinden eser kalmamıştır. Mühendislikten gelme sanatçı Keth Tyson, Rodin’in Düşünen Adam heykelini güncelleştirerek elektronik olarak mırıldanan altıgen bir yapı tasarlamıştır. Beceriksiz bir feminist postsanatçı, Rubens’in yaptığı çeşitli kadın resimlerini kabaca kopyalayıp cazibeli vücutlarının etrafına erkek elleri ekleyerek Rubens’in şehvet düşkünlüğünü göstermek istemiştir.”⁷⁴

Feminist sanat erkeklerin şehvet duygularıyla dalga geçmek adına kadın bedenini kullanmaktadır. Pornografik görüntüler kadın bedenini kutsarken, kadın bedeni, yarattığı tahrik unsuru ile de bedeni ulaşılmaz kılmaktadır. Erkeklerin oynadığı oyunun kurallarının dışına çıkmadan kadın bedeni, kadın sanatçılarının

⁷³ A.g.k., 462.

⁷⁴ Donald KUSPIT, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 86.

dışavurumunda bedenin erkeklerce fetişleştirilmiş uzuvlarında şekil almaktadır. Söz konusu olan yine kadın bedenidir. Fakat bu sefer arzu nesnesi değil, arzu nesnesi olmanın tepkisidir.

1960-70 yılları arasında sanatta büyük değişimler yaşanmıştır. Minimalizm, Kavramsal Sanat, Vücut Sanatı, Toprak Sanatı, Yoksul Sanat, Flaxus gibi ve de döneme damgasını vuran Beuys'un eylemleri de bu dönem aralığında yer almaktadır.

Modernizm sonrası olarak kabul edilen Postmodern dönem, bilgi toplumu, endüstri sonrası toplumun yarattığı bir sürecin sonucudur. Gündelik olanla sanat olan arasındaki ayrım silinirken, yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrım ortadan kaldırılıp ve sanatla reklamcılığın, endüstriyel tasarımın, kitle iletişim araçları arasındaki farkın kapatılmasını gerekli kılan teoriler geliştirilmiştir. "Postmodernizm, bu bağlamda, sanatın kitleselleşmesini ve kitleselleşirken endüstriyelleşmesini, endüstriyelleşirken kitlelerce para karşılığında tüketilmesi anlamına gelmektedir."⁷⁵

Postmodern sanatçılar, modern sanatçılardan farklı olarak kendilerini popülerleştirmek ve bir izleyici kitlesine sahip olarak sanatçı bir üne kavuşmayı, bir karizma elde etmeyi isterler. Gündelik yaşamın kalıntılarını arıtarak yüksek sanat elde etmeyi hedeflemezler. Rasgele seçilmiş bir izleyici kitlesinin reklamcısı olmaktan kendilerini kurtaramazlar. Postmodern dönemde sanatçı avangart olmak amacıyla değil medyatik olmak derdindedir. "Postmodern sanatçılar, sanatçı karikatürleridir, çünkü sanatçıyı kabalıktan biri haline, başkaları gibi sıradan bir işi olan, sıradan biri haline dönüştürürler. Modern sanat ustalarının yaptığı gibi-gerek sanat için gerek yaşam için dayanılacak sağlam bir zemin kalmadığını gösterecek ölçüde-tanidik olan her şeyi yabancılaştırarak panik yaratmazlar; Freud'un ifadesiyle, kitlelerin normal mutsuzluklarının kısa bir süre için ertelenmesini, deyim yerinde ise bir an için neşelenmelerini sağlar. Dolayısıyla postmodern sanatçılar bir bakıma modern sanatçıların terapi yapma araçlarını ironik biçimde gerçekleştirirler ve bu edimi de böylece sıradanlaştırır. Sanatla ilgili hayal kırıklıkları yetmiyormuş gibi, kendileriyle ilgili de sanatın onlar için yapabilecekleri ilgili, yani onları zengin ve ünlü yapmasıyla, tam olarak değerli hale getirmese bile haber değeri taşıyacak hale getirmesiyle ilgili-yanılsama içindedirler. Sanat, onların elinde

⁷⁵ Hakkı E. GİDERER, **Resmin Sonu**, 108.

toplumsal açıdan gereksiz bir şey haline gelir-Trilling’in belirttiği gibi amaçsızca yaygınlaşır; Roland Barthes’in söylediği gibi “daha önce okunan, görülen, yapılan, yaşanan” şeylerin bir tekrarı haline gelir. Sanat, kişisel alan yaratmaksızın toplumsal alanı işgal eder. Kadereci bir biçimde tarihselci olur ya da en iyi ihtimalle, Greenberg’in ifade ettiği üzere, antik dönemde İskenderiye’de olduğu gibi “taklidin taklidi” haline gelir.”⁷⁶

Her şeyin sanat olduğu fikriyle çıkış yapan dönemin çoğulcu yaklaşımı ve soyut sanatın tek renkli yüzey resimleri, sanatın sonunun geldiği düşüncesine neden olmuştur. 1970’li yıllarda resmin sonunun geldiği söylemi tartışılırken figüratif resim diriliş göstermiştir. Ve bu dirilişin göze çarpan çıkış kaynağı ise yine cinsellik üzerinedir.

“Gerçekten de 20. Yüzyıl.’ın ikinci yarısından sonra üretilen sanatın çok önemli bir bölümü bedenle uğraşmaya başladı. Cinsellik, belki baştan beri sanatın en önemli öğelerinden biriydi. Zaman, ona ‘çıplaklık’ boyutunu kattı. Yanlış anlaşılmasın, çıplak, içinde yaşadığımız dönemin getirdiği bir şeydir demiyorum. Aksine, çıplaklık sanatta olmuştur da, çıplağın çıplak hale getirilmesi, soyulması, bizim ürettiğimiz kültürün bir özelliğidir. Bu, pornografiyle erotizm arasında bir yerde asılı kalmamız anlamına geliyor, fakat buradaki asıl soru, hangi dinamiklerin böyle bir süreci kışkırttığı ve neden cinselliğin sanat hayatımızın en önemli sorunu haline geldiğidir.”⁷⁷

Yirminci Yüzyıl’ın genel yapısına bakıldığında, tüm sanat alanlarında göze çarpan cinselliğin, aslında irdelediği ve sorunsallaştırdığı şey ahlakıdır. Bu ahlak kabullenici değil, reddedici bir ahlak anlayışıdır. Tarih boyunca insanlar, ahlak ve iktidar ilişkisi içinde denetim altına alınmış cinsellikle yönetilmişlerdir. Bahsi geçen ahlak da, toplumun cinsel ilişkilerinin kontrolünü içermektedir. Yirminci Yüzyıl’da patlayan cinsellik, iktidar ve ahlak ilişkisinin sorgulanmasıdır ve ortaya çıkan yapıtlar artık dolaylı yollara başvurmadan direk cinsel görüntülerle verilmektedir. Cinsellik bedensel gerçekliğe dönüşerek, ahlak ve iktidar arasına sıkışmış bedeni zincirlerinden kopartarak, onu özgürleştirmiş de denilebilir. Sanatta bu özgürleşmenin arkasında, cinselliğin toplumsal bir içerik kazanması, çeşitli cinsel tavır ve yaklaşımların toplumsal platformda ifade edilebilen bireysel bir ‘hak’ haline

⁷⁶ Bkz., (73), KUSPIT, 72.

⁷⁷ Bkz., (43), KAHRAMAN, 9.

getirilme çabaları yatmaktadır. 1960’larda ortaya çıkan hippie hareketiyle bütünleşen cinsel özgürlük arayışı, giderek kitlesel, toplumsal ve siyasal bir anlam kazanmıştır. Feminist hareket de bu süreci hızlandırmıştır. ABD’de eşcinselliğin yasallaşması, sex shopların yaygınlaşması, popüler kültürün endüstrileşmesi gibi tüm bu süreçler, sanattaki cinselliğin motiflerin temelini oluşturmuştur.

1980’lerin başında sanat dünyasına en fazla etki eden ve sarsıcı bir giriş yapan yeni dışavurumculuk, farklı yerlerde eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Fransa’da Jean Rustin, Robert Combas, Jean Charles Blais, Herve di Rosa, Berlin’de Rainer Fetting, Salome, Castelli, İtalya’da Enzo Cucchi, Clemente, Sandra Chia, New York’da Eric Fischl, David Salle bu dönemin en çarpıcı ressamaları olmuşlardır. Yeni dışavurumcu yaklaşım, sanat alanını özgürlük alanı kabul ederek gelenekçi tutumları hiçe sayıp, yasakları alaycı bir tavırla alaşağı etmiştir. Cinsellik bu dönemde de sanatçının vazgeçilmezidir.

Bu bağlamda birbirini örtmeden, aynı anda görülebilen iki imgeyi birbiri üstüne görüntülediği resimleriyle ün kazanan David Salle, “Bu dünyadaki her şeyin eşzamanlı olarak kendileri olduğunu; kendi düşüncesinin temsili olduğunu söylemiştir. Ona göre, bu eşzamanlı oluştaki haz ve meydan okuma, resmini yöneten güçlerdir. Salle bir imgenin nereden geldiğine odaklanmanın, resmin içinde birlikte yaşayan imgelerin hayatını bozduğunu belirtmiştir. Fineberg, bu düşüncenin, bizi çıplak bir kadın imgesinin resimdeki diğer imgeler gibi, diğerlerinden farkı olmayan bir imge gibi ele alınması konusunda cesaretlendirmek istediğini yazmıştır.”⁷⁸ Salle’nin resimlerindeki karşıt durumların yarattığı çekicilik ve tiksindiricilik bir gerilim hattı yaratmakta ve de asla etki birbirine karışmamaktadır. Yüksek sanattan kopartılmış resimler ve porno dergilerinden alınmış imgeler, resimlerinde bir arada kullanılmıştır. Ayrıca resimlerinde, popüler kültürün yarattığı görüntüleri, tarihsel imgeleri, kitle iletişim araçlarından aldığı imajları da sanatta eklektizm kurarak şeffaf resim tekniği ile biçimlendirmiştir.

“David Salle’in resimleri, postresim performansı adı verilebilecek şeyin daha incelikli örnekleri arasındadır. Bilinçdışı anlam taşımayan kişisellikten uzaklaştırılmış birer happening’den

⁷⁸ Bkz. (77), GİDERER, 167.

ibaret olan Mathiev ve Klein'in eserleri gibi (onlara göre bilinçdışı ne sonradan yaşanan duygudur, ne de modeldir.) Salle de bilinçdışını yitirmiş, kültürel tarihi imgelerin röprodüksiyonlarından oluşan mumyalara dönüşmüştür...Salle'nin eserleri modernist ironi anlayışının, özellikle de Jasper Johns'un anlayışının kuru bir tekrarından ibarettir.”⁷⁹ Salle'nin resimlerine karşı yapılan bu tarz eleştiriler aslında, sanatçının, resimlerinde kullandığı cinselliğin içselleştirmeden, popüler kültürün bir uzantısı havasında postmodern anlayışın sunduğu geniş yelpazede vermeye çalıştığı bir samimiyetsizlikten kaynaklanmaktadır. Beslendiği tarihsel imgelerle yüksek sanat değerlerine ulaşmaya çalışırken, aynı anda resim yüzeyine verdiği pornografik çıkışları ile izleyiciyi bir ikilemin içine sürüklemektedir.

Kalça formu ilk olarak Velazquez'in 'Venüs'ünde karşımıza çıkmaktadır. Bu real yaklaşım sonradaki sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Henri Matisse, George Grosz, Cindy Sherman kadın kalçasını çalışmalarına konu edinen sanatçılardır. Bu bağlamda David Salle'nin de kalça formunu biçimlendiren bir suluboya çalışması bulunmaktadır. Yüzüstü bir biçimde kalçaları ön planda olacak şekilde uzanan kadın figürünün üzerine eritilmeden eşzamanlı bir görünüm kazanacak şekilde çizilen domuz, bir kasabın bıçağında ölmeyi beklemektedir. But ve domuz imgesi ve de budunu kesen kasap imgesi, resmin orta planında kasap ve domuzu içine alan çitin içinde anlam bulmaya çalışmaktadır. (Resim50)

Salle gibi yeni dışavurumcu olarak kabul edilen Amerikalı sanatçı Eric Fischl ise saplantılı bir biçimde cinselliği resimlerine konu edinmiştir. Resimlerinde kendine özgü ışık ve gölge oyunları ile kasvetli bir hava yaratmak istemiştir. Gündelik bir yaşamı değil, kaygı ve endişelerini ve de arzularını nesnelleştirmiştir. Sanatçının çocuklukta yaşadığı travmalar, resimlerinde oldukça açık bir biçimde hissedilir. Ressam 'Kötü Çocuk' adlı çalışmasında bir sinema karesini anımsatan bir ortam hazırlamıştır. Resmin cinsel bir atmosferi bulunmaktadır. “Eric Fischl resmi hakkında söyle konuşmuştur. “ Kökende, kötü çocuk ile odada bir çocuğun bulunmasını düşünmedim. Düşündüğüm bir erkek ve bir kadını cinsel birleşmesinden sonra odanın orasına burasına serilmiş olarak göstermekti. Ama erkek resme uymadı. Bana göre değildi. Önceki odadaki resmi yapan, kadına

⁷⁹ Bkz. (73), KUSPIT, 141.

bakan bendim. Sonra bilmiyorum odada bir başka kişinin varlığını ayımsadım, kökende kadının yanı sıra odadaydı ve benimle birlikte gözlüyordu. Böylece çocuğu yerleştirdim resme., ve ondan hoşlandım. Kadın, para, her şey yerli yerine oturdu.”⁸⁰ Resimde, küçük bir çocuk sere serpe yatan bir kadını seyretmekte ve de bir yandan da kadının çantasından para çalmaktadır. Burada iki ayrı ahlaki bir durum açığa çıkmaktadır. Küçük bir çocuğun çıplak ve hayli erotik bir duruştaki bir kadını seyrediyor olması, diğer yandan da para aşırması. Sanatçının burada kendini resimdeki çocuğun yerine koyduğu aşık bir görünümüdür. Kadının çantası da aslında kadının vajinasını simgelemektedir. Sanatçı diğer resimlerinde de kötü davranışlı çocuk figürünü kullanmaktadır. Çocuk figürünün bulunmadığı resimlerinde bile o haylaz çocuğun bakış açısı sezilmektedir.

“Onun, bazen bir deniz kıyısında bazen iç mekandaki çıplakları gösteren kompozisyonlarının, sanki sıradan bir fotoğraftan alındıkları için, hiçbir iddiası yok gibidir. Oysa Honnef’e göre, bunların sıradanlığı atlatıcıdır. Çünkü Fischl’in resimleri, meydanını zihinlerde yarattığı çağdaş mitlerle ilgilidir. Başka bir deyimle, resimlerindeki tahrik edici figürler, aslında Amerikan toplumunda oldukça yaygın olan toplumsal nevrozların göstergeleridir. Öğrendiğimiz kadarıyla, cinsel ve ruhsal sorunlarla çocukken bir hayli cebelleşmiş sanatçı. Bu da, örneğin Kötü Çocuk’ta olduğu gibi bazı resimlerindeki gibi bir deneyim mi yaşadı, yoksa bu sadece zihninde yarattığı bir sahne mi? Mekan, bir genelev mi yoksa sıradan bir daire mi? Yatakta, yaşça büyük ve deneyimli olduğu her halinden belli çıplak kadın kim? Bunlar bize karanlık. Bildiğimiz şey, bu ve benzeri görüntülerin modelini, bazen sanatçının bazen de başkasının çektiği fotoğraflar olduğudur. Bu resim Fischl’in en etkili işlerinden biridir. Bunun nedeni, çıplağın tahrik ediciliğini, yoksa pencereden çizgi çizgi üzerine düşen ışık mı? Sanırım her ikisi de.”⁸¹ (Resim 51)

İtalyan yeni dışavurumcu sanatçılarından olan Francesco Clemente ise kavramsal sanat sonrasında adı en çok geçen sanatçılardan biri olmuştur. Genellikle kendi yaşam izlerini taşıyan resimlerinde bir eklektizm vardır. Hint ve Japon kültürünün izlerini taşıyan çalışmalarında, eşcinsellik ve kendi portreleri en çok kullandığı konulardır. Beş duyu adlı beş ayrı resimden oluşan pastel boya ile renklendirilmiş serisinde, insanın beş duyusunu cinselliği kullanarak anlatmıştır. Sado-mazoşist yaklaşımın parçalara ayrılmış beş duyu resmi de denilebilir aslında.

⁸⁰ Bkz., (66), ŞENYAPILI, 87.

⁸¹ Bkz., (67), YILMAZ, 362.

Ayak fetişi ve acı vermeden duyulan hazza kadar, dışkı ve cinsel uyarılma arasındaki ilişki de bu beş duyunun ifade biçimlerine sıkıştırılmış sapkın sayılabilecek görüntülerdendir. Tat alma duyusunu ayak fetişlerine gönderme yaparken, görme duyusunu kadın vücuduyla anlatmıştır. İşitme duyusunu homo-erotik bir yaklaşımla ve de trampet ve klarnet enstrümanlarını kullanarak sado-mazoşist bir çılgınlıkla biçimlendirmiştir. Dokunma duyusu, kadınsı bir erkek vücudu üzerindeki ellerde anlam bulurken, koku duyusunu, dışkı ve ondan çıkan kokuyu da çocuksu bir ifadeyle, dışkı üzerinde bir sis görüntüsüyle vermeye çalışmıştır.⁸² Bu resimdeki erdişil görünümlü erkek, kokudan rahatsız olmasına rağmen cinsel bir uyarılma yaşamaktadır. Dışkıya gösterilen ilgi genital bölgeye gösterilen ilgisizliğin bir göstergesidir. Anüs bir kadının cinsel organından daha çekici gelmektedir. “Dışkıyla ilişkinin doğrudan doğruya cinsel pratiğe dahil olup bir tahrik unsuru olarak devreye girmesiyle görme ve dokunma duyusunun sendelemeye başladığını görürüz. Ancak burada bizim için önemli olan nokta, Koprophilie’de kokun ve tadın zorunlu mevcudiyetine rağmen, bunlara ait duyunun geri plana çekilmiş olmasıdır. Bir başka deyişle, burada cinsel doyum arayışına aracılık eden şey dışkının niteliği (tat\koku) değil, dışkı ile dışkılayan arasındaki ilişkinin yer değiştirerek, sonuçta sap(kın)lantılı, tercihin iğrenme hissini tamamıyla yok etmesidir-dışkılayan, dışkısının yan ürünüdür artık. Daha doğrusu, sahibini bedenlen istila etmesiyle, düpedüz fetişe dönüştürmüştür dışkı. Öte yandan koku ve tat vasıtasıyla girilen duyusal iletişim, cinsel haz objesinin ilhakı nedeniyle, teklifsiz ilişkiler arasında en uç örneği teşkil eder.”⁸³ Erojen yapısını bütünüyle yitirmeyen anüs bölgesi homo-erotik yaklaşımın sadist eğilimlerinde yüksek derecede cinsel doyumlar vaat etmektedir. (Resim 52)

Fransız sanatçı Jean Rustin’in çalışmaları ise derin trajik hisler taşımaktadır. 1960’lara kadar soyut çalışan sanatçı, 60 sonrasında figüratif resimler yapmaya başlamıştır. Resimlerinde, çift cinsiyetli ve orta yaşlı erdişil görünümlü figürler yer almaktadır. Figürlerin bakışları oldukça etkileyicidir. Uzaklara giden bu bakışlar, bazen izleyicinin hissettiğinden daha da uzaklara gidebilmektedir. Rustin, resimlerinde mastürbasyon, küçük aptes, erojen bölgelerle oynamak gibi müstehcenliğin sınırlarında konuları işlemektedir. Gri, boş hücre odalarını anımsatan

⁸² Bkz., (61), NERET, 105.

⁸³ Bkz., (44), ERGÜVEN, 175-6

mekanlar içindeki bu figürlerin bir öyküsünün olmadığını söyleyen Rustin, eleştirmenlerin resimlerine yaptığı öykünmelerden kaçınmaz. Onun figürleri, akıl hastaları ve ya toplama kamplarındaki çıplak kurbanlara benzetilmektedir.⁸⁴ ‘Elektrik Ampulü’ adlı çalışmasında, boş, gri bir mekan içinde iki orta yaşlı kadın ya da erkek görünümlü kadın figürleri yer almaktadır. Yüzü izleyiciye dönük olan figürün göğüsleri arasındaki vajina, soğuk ve çıplak bedeninin iki bacağı arasında olması gereken yerden iki göğüs arasına kaydırılmıştır. Kadın vücudu da bir erkeğin başına sahiptir. Bu biçimlendirme, izleyicinin zihninde imgesel bir kargaşaya neden olmaktadır. Resimde birbirine karışmış cinsiyetler haricinde, mekana yerleştirme ve figürler arasındaki orantılar da dikkati çeken diğer unsurlardır. Yüzü kapalı olan figür ön planda olmasına rağmen, solda duran figürden daha küçük biçimlendirilmiştir. Cinsiyetlerin birbirine karıştırılması, figürler arasındaki orantıların ters yüz edilmesi ve kullanılan renkler, cinselliğin erotik yanından ziyade ölümcül yanını temsil etmektedir. Phallus da bir uzayan ampul görünümünde ölüme meydan okumaktadır. (Resim 53)

Cinselliğin erotik yanını değil de toplumsal sömürsünü ve de işkence aracı olarak kullanımını eleştirel bir yaklaşımla ele alan Leon Golub ise Amerikalı eleştirmen Donald Kuspit’in ağır eleştirilerine maruz kalmıştır. “Leon Golub’un acımasız diye bilinen realizmi, duygusal ve fiziksel çirkinliği fetişleştirmesiyle söz konusu protestonun bir örneğidir; aslında bu anlayış protesto ettiği gerçekliğe bürünür ya da kasıtlı olarak ona sarılır. Hana Segal’in yazdığı gibi “klasik trajedi, güzelliğin örneği” ise Golub’un pişmanlık duymayan çirkinliği – toplumsal ve “duygusal çirkin”i tüm groteskliğiyle, “yıkıcı güçleri” de tüm acımasızlıklarıyla göklere çıkarışı-ve “şiddetin biçimsel zıttını kullanarak denge yaratmaya” olan kayıtsızlığı, daha doğrusu güzelliğin direnmesini ve “başka türlü kapsam içine girmeyecek duyguları kapsamasını” mümkün kılacak uyumlu ritmik biçimi yaratmaktaki yetersizliği, Golub’un sanatının sanatsal açıdan trajik başarısızlığını ve Golub’un trajik olan şeye has diyalektiği anlayamadığını gösterir... gerçekten de, güzelliği hayal edememesi postestetik modern sanatın yaratıcı ama yetersiz olduğunun göstergesidir.”⁸⁵ (Resim 54)

⁸⁴ Bkz., (70), SMITH, 197.

⁸⁵ Bkz., (73), KUSPIT, 46-7.

Postmodern sanatçıların bedeni çirkinleştirme eylemi bir protesto niteliği taşımaktadır. Güzelliğe karşı duruş, cinselliğin estetikten yoksun kullanımı Kuspit'e göre postestetik sanatın temel özelliğidir. Kuspit'in esas vurguladığı yaşama ayna tutmak adına, yaşamın karmaşıklığına gözlerin kapanmasıdır. Yeni dışavurumcularda görülen cinsellik de çoğu kez bahsedilen estetikten yoksundur. Leon Golub üzerine yapılan tüm bu eleştirilere rağmen sanatçı, dünya çapında figüratif sanatta kendine bir yer açmayı başarabilmiştir. Sanatçının resimlerindeki renk ve biçimlendirme, Egon Schile'nin resimlerini anımsatmaktadır. Sanatçı, cinselliği bir haz kaynağı olarak kullanmak yerine, korku ve şiddeti içine alan bir işkencede kullanmaktadır.

Leon Golub'un aksine Donald Kuspit'in "Yeni Eski Usta Sanatının Duayeni" olarak tanımladığı İngiliz sanatçı Lucian Freud, aynı zamanda "eti en iyi resmeden" ressam olarak da kabul edilmektedir. Çıplak beden tarih boyunca sanatçıları her zaman cezbeden bir konu olmuştur. Bazen kışkırtıcı, bazen de masumiyetin simgesi olan çıplak bedene duyulan haz, resmine göre estetikte olabilir, cinsel de. Bedendeki cinsel organın gösteriminin amacı her ne kadar masum olursa olsun, resme erotizm katmasa bile, cinsel bir ayrıma sokmaktan kendini kurtaramaz. Genelde alışıktır olunan sere serpe yatan kadın model yerine bir erkek model seçen ve resminin adını da "Ressam ve Model" olarak nitelendiren Freud, bu çalışmasıyla sanat tarihinde o güne kadar yapılmış ressam (erkek) ve model (kadın) ilişkisine karşı bir duruş da sergilemiş olmaktadır. (Resim 55) Resmin hemen hemen ortasına denk düşen modelin cinsel organı, modelin yüz ifadesi kadar erotik bir duruştan yoksundur. Erkek cinsel organın görselleştirilmesi tarih öncesinde bereketin simgesi olarak kullanıldığı gibi erkeklik gücü olarak da kullanılmıştır. Boyutu ve dikeyliği konusu da hassasiyet gerektiren durumlar yaratmıştır. Klasik dönemde uhrevi hayatın temsilcileri olan ve kiliselerin duvarlarını süsleyen çıplakların hiç birinde Freud'un modeline ilişkin bir gerçek cinsel organ görüntüsü olmamıştır. İnsan vücudunu acımasızca biçimlendiren Freud, diğer resimlerinde de aynı yaklaşımla, dokunulması tazelikteki bir tendence ziyade, irkilerek izlenen, soğuk ama çekici bir o kadar da gerçek bir ten kokusuyla izleyicisini resmin içine davet etmektedir.

Etten yola çıkıldığında, yine bir İngiliz sanatçı olan, Saville Jenny akla gelmektedir. Resimlerinde aşırı kilolu kadınları konu edinen sanatçı, kilolarından dolayı acı çeken, kendini bir et yığını olarak gören, ama kendi iradesiyle kendini teşhir eden şişman kadın tiplerini, klasik sanattaki güzelliğin ve cinselliğin kusursuz kadın tiplerinden oldukça uzak görünmektedir. Büyük göğüsler, kocaman bir karın ve kalçalar görünüşte ana tanrıça figürlerine benzese de, aslında iki apayrı duruşu temsil etmektedir. Biri kutsal bir duruştur, diğeri de etin teşhirliğini yapmaktadır. Tamamen kendisi gibi görünen beden, nü bedeninin temsili oluşumunun tersine çağın ve sanatçının gerçeğine dönüşmektedir. Cinsellik arzu nesnesinden çıkıp, cinsel kimliğin hesaplaşmalarında, sanatçının bazen cama yapışmış kadın bedenlerinde, bazen ise sarkan etlerinde anlam bulmaya çalışmaktadır. (Resim 56)

80'li yıllar ve sonlarında sanattaki merkezsizliğin kurumsallaştığı alt kutuplaşmalarından pay alan Eşcinsel Sanat (Gayart) ise dayanağını estetik tavrından değil de cinsel kimlik ve tercihlerinden almaktadır. Yapılan eleştirilerin genelinde, oluşan sanatın genel-geçerlilik ve evrensellik sorunsalına karşılık verecek imgelerin heteroseksist bir arzu amacına hizmet ettiği ile ilgili düşünceler yer almaktadır. Erotik imgeleri sıkça kullanan Delmas Howe, sembolist-klasik çağrışımlarla homo-erotizmi yücelten George Dureau ve de eşcinsel sanatta en çok ön plana çıkan İngiliz ikili Gilbert ve George, toplumsal karşıtlıkları, homo-erotik unsurlarla birlikte kullanmaktadırlar. Eşcinsel sanatta ortak olan sado-mazoşizm ve homo-erotik teşhirin bilinçlice gündeme getirilmesidir. Mahrem olanın, cüretkar biçimde teşhirinden doğan sansasyonelliğin, postmodernizmin önünü açtığı yol kapsamında bir üne kavuşma çabasının ortaya çıkardığı Kitsch'e varan çalışmalar, Gayart kapsamında bir değer bulma yarışına dönüşmüştür. (Resim 57)

Eşcinsel sanat Amerika'da, erkek cinselliği ve homoseksüel erkeklerin cinsel özgürlüğü gibi iki ayrı olguyu ortaya koyarken, AIDS sorununu da bu bağlamda sanat alanına sokmuştur. Cinsel özgürlük, kurbanlarını AIDS ile cezalandırırken sanat alanı da bu hastalığa tepkisiz kalamıyordu. Bunu bir sorun olarak sanata sokan

en ünlü sanatçı David Wojnarowicz de bir AIDS hastasıydı. Beraberinde gelişen AIDS ART’da eşcinsel sanatçılar tarafından bir mesaj niteliği kazanmıştır.⁸⁶ Görülen odur ki sanat etki-tepki ile gelişmekte ve 80’lerde patlayan eşcinsel sanat 90’larda, eşcinselliğin yarattığı rahatsızlıklara yine sanatla karşılık vermektedir. (Resim 58)

Tarihsel bağlamda resim sanatında izlenen cinsellik imgeleriyle yüklü kışkırtıcı güzellik anlayışı, Yirminci Yüzyıl sanatlarında eskisi gibi ne güzelliğin görüntüsünü ortaya çıkartmakla, ne de uyumlu formların seyrinden doğacak keyfin yaşanmasını sağlamakla uğraşmaz. Tam tersine, özellikle yüzyılın son çeyreğinde izlenilen ortak tavır, dünyayı farklı gözlerle yorumlamak, düşlerin, ruh hastalarının, uyuşturucu bağımlılarının hallüsinasyonlarını ve de gündelik yaşamın çaresizliklerini imgesel bir örgü içinde sunmaktır. Bu sanatsal örgüye alternatif bir çıkış sunan cinsellik ve erotizm imgeleri de fetişizmin sonsuz hayal gücüyle birleştiğinde sanat alanında sınırsız bir boyuta dönüşmektedir.

“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsillerini imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçeklik” de olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan dünyaya şu yada bu şekilde de dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film, ya da video; isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: imgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içersinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.”⁸⁷

Berger’in de ifade ettiği gibi, ‘her yaratılan imge alıcısında belli bir görme tarzını somutlar’. Görsel imgeler, sözcüklerden çok daha fazlasını zihinde canlandırır. Resimler imgeler aracılığıyla zihin-beden arası bir ilişki içine girerek düşünce duygulara hitap etmektedir. Erotik imgelerde bu açıdan bakıldığında zihin-beden ilişkisinde en çok hareket kazanan imgelerdir. Erotik imge alıcısında hem kabul görme, hem de reddetme refleksini yaşarken, beden bu imgelerin karşısında bir hareketlenme yaşayabilmektedir.

⁸⁶ Bkz., (70), SMITH, 477-9.

⁸⁷ Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 14.

“Kendi işleriyle alakalı meyveleri halka tanıtmadan önce değişik türdeki beden fetişlerini derinlemesine tarayan, araştıran Roland Villenevve, derecelendirmelerinde “baş parmağa” özel bir yer verir. Baş parmağın, basit erkek homoseksüellerin iç yaşamlarındaki ayırt edici bir role sahip olduğunu ifade eder ve akılda başka bir imaja çağrışım yapar ve bu tarz fetişistler arasında alınan zevkin yoğunluğunun baş parmağın uzunluğuna bağlı olduğunu belirtir. Baş parmağıyla birlikte el, olağan üstülüğe eşit erotik bir imgedir. Bellmer’in çiçeğin seks organının dudaklarının arasına bastıran, klitoris dişilik organını gıcıklayan, ya da bir meyvenin anal derinliğini oldukça derin bir şekilde parmaklayan uzun ellerin durumunu düşünmek, insanın tüylerini diken diken eder. Kendimizi tamamen dokunma duyusuyla yoğun bir evrenin içinde buluruz. Erotizm ve aşk ilişkilerinde dokunma, doğal olarak en keskin duydur. Eller başkalaşımını veya dönüşümlerini eldivenlerin içinde tamamladıkları, çoğaldıkları, birbirlerinin üzerinde gruplandıkları, dişi figürünü kırbaçladıkları ya da okşadıkları zaman havayı durdurulamaz inlemeler kaplar”⁸⁸

Erotik imge, beş duyunun uyandırdığı seziler olmaksızın alıcısında pek bir şey ifade etmez. Eros ve Thanatos’un fetişizminden, ölüm ve yaşamın ebedi dönüşümüne dokunan, bir felsefe yaratan erotik sanat, sado-mazoşist, fetişistik hatta sapıklık boyutunda, topluma karşı, yasaklanmalar zincirine meydan okutarak, iki uçlu bir saldırı başlatır. Tüm bu süreçlerin dışavurumu, sanat yoluyla, kural çiğnemelerin vahşi bir setti olarak, erotik imgelerle varlık kazanır.

Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Gilles Berquet ve de Jeff Koons gibi 90’lı yıllarda öne çıkan isimler ve de tarihsel süreç içinde bakıldığında birbirlerini tamamlayan tüm sanatçıların çalışmalarında, ahlaki, dinsel ya da mistik her emri inkar eden bir bakış açısı sezilmektedir. “Paylaştıkları varsayım şudur: Erotik olasılığın sınırlarını zorlamış bir insan, ölüm nedeniyle öznel deneyimden ayrılan bir insan gibi iç yaşamdan tamamen soğumuştur. Bu ressam, arzu ve iğrenmenin sonunda birleşerek karşılıklı yok oluşların gerçekleştiği yere vararak arzusunun manik uçuşunu ve şehvetin işkencelerini takip ederler ve sanatını da provokasyon aracı olarak görürler.”⁸⁹ Bu da Yirminci Yüzyılın saplantılarını, Freudisyen rüyalarını, erkeksi öfkeyi, tokluğun korkulu nefretini birleştiren bir sanat anlayışının izlerini ortaya koymaktadır.

⁸⁸ Bkz., (61), NERET, 98.

⁸⁹ A.g.k., 87.

Fantastik arzuların depoları olan beden, erotik sanatta, ilkel dönemin mağara duvarlarındaki gölgelerden bugüne biçimsel olarak çok farklı şekillerde ama içerik olarak hep aynı içgüdüyle var olmuştur. Çağlar, sosyo-kültürel etkiler sonucu cinselliğine kılıflar giydirerek süregelirken, geline sonu her ne kadar özgür bir cinsel anlayışın yaşandığını ileri sürüyorsa da aslında bu yaşananlar da birer kılıftır. Hiçbir sosyal davranış tek başına özgür bir alanı oluşturmaz. Birbirine karşıt ya da eşteş oluşumların belirlediği ve izin verdiği ölçüde özgürlükler yaşanmaktadır. Yirminci Yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra meta haline gelen cinselliğin büyük bir Pazar haline dönüştürüldüğü düşünülürse, çağın sınırlarını belirleyenler ve ondan büyük kazançlar elde edenler açıkça ortaya çıkar. Bu pazarın en önemli ortağı olan kitle iletişim araçları mitolojik tanrı ve tanrıçalarını ilan ederek, kışkırtıcı güzelliğin tanımlandığı bedenler üzerinden önüne geçilmez sermayeler ve yeni Pazar alanları üretmektedir. Yüzyılın başlarında kitle iletişim ile sanat arasında uçurumlar yaşanırken yüzyıl sonuna gelindiğinde birbirine iç içe geçtiği görülmektedir. Çağın teknolojik araçlarını da anlatım aracı olarak kullanan sanatçılar, sanatın ticarileştirilen ve kitleselleştirilen açılımlarına rağmen savaşını vermekte, ve de değişen cinsel dışavurumlar, sancı çeken erotik imgelerde varlık kazanmaktadır. Değişmeyen ise sanatçı her zamanki gibi Thanatos'a meydan okumaktadır.

SONUÇ

“Hiçbir günah kadınıninki kadar büyük değildir diyorlar ama kadınlar adam öldürmez, kentleri yakıp yıkmazlar, halkı ezmezler, toprakları yağmalamazlar, kundakçılık yapmazlar ya da sahte sözleşmeler düzenlemezler... Evet, Havva günah işledi ama aldatılmıştı; Adem de ondan iyi sayılmazdı.”

Christine Pisan 15. Yüzyıl

Yirminci Yüzyıl sanatçılarında görülen ortak özellik onların cesaretleridir. Sanatta görülen cinsel imgeler, tarihöncesinde görülen korkunun boyamasından arınmış ve de bir yüzyıl öncesine kadar gelen kılıflardan soyunmuş bir isyankar varoluşla, yüzyılına egemen olmuştur. Zamanın verdiği güç ile erotizm de kendini savunma aracına dönüştürme yolunu seçmiştir. “Charles Fourier, Erotizm sayesinde ilk kez insanların onun doğasının doluluğunu keşfettiğini ve erotizmin insanların önemli şehvetlerini yaşamalarına izin vermeleriyle kişiliklerinin bütünlüğünü geri yüklediğini iddia eder.”⁹⁰

Her sanatçı kendi öyküsünü yaşamaktadır. Cinsel arzularını giyinen bedenler, sancılı bir duruşla en güzel olandan en şaşırtıcı ve şizofrenik olana doğru biçimlendirilmiş bir sunumla izleyenleri tarafından farklı bir biçimde anlam kazanırken, bu istek uyandıran erotik alanlara, cinsel sapkınlığın tehlikeli kısı kacına takılmasını sağlayan olanağı, sanatçı izleyicisine sunmaktadır.

“Erotizm ölüme, ölüm de bireysel yaşama süresinin reddedilmesi olgusuna yol açar.” Bataille’nin değindiği erotizm, Baltus’tan Munch’a Schiele’den Schad’ a, Grosz’dan Freud’a kadar geniş bir çizgide kadın ve erkek arasındaki nihai düşmanlığın üstesinden gelme çabasından kaynaklanmaktadır. Bu yelpazenin içindeki sanatçılar, resimlerindeki yaratım sürecinde benim de beslendiğim Eros ve Thanatos’a kadın bedeninin çıplaklığında varlık kazandırmışlardır. Kadın teni, tüm

⁹⁰ Gilles NERET, *Erotic Art*, 126.

bu resimlerde, ölüme giden yolu ararken benim resimlerimde ise ölüme karşı koyan doğurganlığı ile de iki yüzlü bir varoluşu yansıtmaktadır. Resimlerimde kullandığım dişilik imgesi kadının kutsal yanına gönderme yapmaktadır, diğer yandan da bir bedenin soyulması ve erotik imgelerin kadın vücudunda yer alması da onun küçük ölümlere davet çıkarmasıyla ilişkilendirilmiştir. Yaşanılan küçük ölümler, erotik imgelerle, resimde varolmayan erkek bedenini bütünlendirmektedir. Aslında Thanatos Eros'la gelen bir 'sondur'. Ölümün bedene karşı kazandığı zafer bir yerde yenilgiyi de beraberinde getirmektedir. Efsanevi aşk öykülerinin imlediği gibi ölüm bir daha öldüremez ve bundan dolayıdır ki ölüm ölümsüzleşmenin tek yoludur.

Eser metnimde, resim sanatında cinsellik ve erotizm imgesinin tarihsel süreç içinde getirdiği açılımları ve bu zemin üzerinden de Yirminci Yüzyıl resim sanatına etkilerini, sanatçı ve yapıt merkezli bir örneklendirmeye incelemeye çalıştım. Konunun geniş bir açılımı olması nedeniyle dönemin en belirgin sanatçıları ve de o dönemin belirleyici sosyal ve toplumsal etkileri üzerinden bir senteze gitmeye özen gösterdim. Buradan yola çıkarak da kendi sanatsal üretimime temel teşkil eden motivasyonların ardından da, bir tür ruhsal hesaplaşmaya giriştim. Cinsellik ve erotizm imgelerinin eserlerimdeki etkilerinin başında ise sanatsal üretimi besleyen etmenlerin çeşitliliği ve Eros ile Thanatos arasındaki yakın benzerlik ya da ilişkiye verdiğim öncelik gelmektedir. Mitolojik öykülerin tarih boyunca sanatçının, cinselliği resmedebilmesi için bir kaçış yolu olduğunu eser metnim sıkça vurgulamaktadır. Fakat Yirminci Yüzyıl ile birlikte bir kaçış olmaktan çıkan mitolojik öyküler, sanatçının bir tür silahı olarak kullanılmıştır. Amacı her ne olursa olsun, mitolojik kadın bedenleri her dönemde kendini teşhir etmektedir. Resimlerimde sıkça kullandığım mitolojik kadın bedenleri de rengin dışı vurumundan çıkan arzunun biçimlendirdiği bedenlerdir. Sanat tarihinin tüm süreçlerinin en vazgeçilmezi olan kadın bedeni, benim sanatsal üretimim de bir tür kendi bedenimle olan hesaplaşmaların yansıması olarak anlam bulmaktadır.

Tarihsel süreçte kutsanan ya da lanetlenen kadın, imgesel dönüşümlere uğrayarak mitleşmiştir. Örneğin Medusa, anaerkil yapılanmadan ataerkil

yapılanmaya geçilmesiyle birlikte, erkeğin düşüncesindeki kadının kutsallığından çıkıp tehlikeli günahkar olma durumunu ifade eden, evrim geçirmiş bir simge gibidir. Athena'nın kutsallığına karşıt, tehlikeli bir kadındır.(Resim-59) “Kutsal olma” hali masumiyet birlikte ele alındığında, erkek imgesinden ziyade kadın imgesiyle varlık kazanmıştır. Bekaret masumiyetin simgesidir. Bakirelik fizyolojik özelliğinden dolayı kadının üzerine yüklenen bir anlamdır. Tarih boyunca kutsallaşan kadınlar büyük çoğunlukla bakiredir. Yunan mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Artemis ve Athena ve de sonrasında Hristiyanlıkta bakire Meryem imgesi, kadına kutsal olabilme koşulunu bakireliği ile vermiştir. Diğer yandan kadının çoğu zaman şeytani olarak algılanan şehvetli ve arzulu olma durumu ise en çok merak uyandıran, en çok izlenilmesinden keyif alınan bir tezatlığı açığa çıkartırken benim resimlerimde ise bu tezatlığın arzudan yana olan hali ele alınmaktadır. (Resim 60-61) Mitolojide olduğu gibi erkeğin cinsel düşkünlüğü kadınları elde edebilmek için çeşitli kılıklara giren Zeus ile simgelenmiştir. (Resim 62-63). Su imgesi erotizmde farklı bir yere sahiptir. Su ve kadın bedeni erotizmin sonsuz fantezi kaynağıdır. Suyun tene değmesi ile yaşanan haz da 1800 yıl öncesine Allionai'de bulunan Nymphe ile simgelenmiştir. Nymphe'nin kasıklarından fışkıran su hazzın suyu olarak da algılanabilir. (Resim-64)

Resimlerimde sıkça kullandığım kırmızı renk ve içine kattığım kadın bedeni, resimlerimin çıkış kaynağı olan Thanatos'un ölümcül soluğunda gerçekte düşün arasında bir duruş ile Eros'a davetiye çıkartmaktadır. “Resimde çıplaklığın suretini arayan, önce kendi soyunur-dahası teni bile çıkartıp attığı bir kılıftır artık.”⁹¹ Ölüm hiçsizleştirme aşamasında bedenin diriliği ile savunmaya geçmektedir. Kadın vücudu, içinde barındırdığı çokluğu ile erkeğin karşısında onun kendisine karşı kullandığı silahla karşılık vermektedir. Düşünün içine düş katmaktadır. (Resim 65-66)

⁹¹ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 79.

“O halde bir beden, içinde kapatılmış, hapsedilmiş gibi duran bir mahremiyetin belirtisi ise, bu bedenin ten olmasındandır. (...) Ten, ağırlık taşımaktan başka bir şeyler anlatır, “anlatım” dır.” (Ortega y Gasset)⁹²

Kırmızı rengin dokunduğu saç ve göğüs uçları, benliğin izini taşısa da kadın olmanın kutsallığında erotizme tuzak kurmaktadır. İzleyenlere gözlerini kapayan bedenler, vücutları ile izleyenleri arasında kimi zaman birer oyun oynamaktadır. Tenin üzerinden akan boyalar, yaşamın ve zamanın beden üzerindeki etkilerine gönderme yapmaktan uzak durmazlar.

Sınırsız bir düşün sınırlı bedenlerde yaşadığı can çekişmeler, ileri geri hareketin doruğunda sonun başlangıcını hazırlamaktadır. Küçük ölümlerin katil sevgilileri, grinin toz duman ettiği renk ile “SON” perdesini indirmektedir. Dokunuşun kırmızısı kadının üstüne akan boyanın ahengiyle acı çekmektedir.

“Eros ile ölümü birlikte tasarlarlarken, yine de epey iş düşer bize; en azından birbirine bu denli uzakta olan iki şeyin iç içeliğini hayal gücüne başvurmaksızın salt ratio ile kavrayıp kabullenmekte enikonu zorlanırsınız. Bu nedenle sezgi, çoğunlukla kendiliğinden devreye girer; aşk ve ölüme ilişkin tanımlamaların ortak paydası hep quasi'dir. Varlığını sayısız cinsel fanteziye borçlu olan eros, özünde bir bilinmeyendir. Bizim için- şeytanın hükmettiği terra incognita; tıpkı ölüm gibi. Aşk , herkesin “kendi beni”nde çıktığı gizemli bir yolculuktur esasen; ...Bilinmeyen (karanlık) bölgenin asıl sahibi şehvani olandır; şeytani olan daha sonra gelir. Öte yandan, karanlığın cinsel tutkuda öte dünyayı imlemesi kaçınılmaz bir olgudur; çünkü erotik yaşantıyı ölüme yazgılı kılan, özü gereği hayatın doruk noktasını teşkil etmesidir; bu da sonsuzun sınırına dayandığı yerde daha fazla ilerleme şansı kalmayan yaşam için tükenmeyle eş anlamlıdır- zirve, sonun başlangıcıdır. Her defa yeniden fethedilen zirve, orgazm sonrasında yeni bir fetih için beklentiye indirger; beklentinin sendelemeye başladığı noktada ölüm eşiğimizdedir; kendini çoğaltan yetisini yitiren, yok olmaya mahkumdur.”⁹³ Resimlerimdeki erotik imgelerin rolü ise, ölümün ve ölüme karşı gelmenin şekli olan arzunun, kadın bedeniyle girdiği savaşın yarattığı etkiyi görselleştirmektir. Erkekler tarafından arzu ölçüsü, nesnesi, olan kadın bedeni, kendi üzerinde ve (de) dayatılmış standartlar doğrultusunda türlü oyunlar oynamaktır.

⁹² A.g.k., 9.

⁹³ A.g.k., 31-32.

MEKTUPLAR

(1)

Biten son duaların, son sözü, yaşamın bende bıraktığı izin kül renginde can çekişiyor ve ben o bitişlerin acısıyla kıvranırken yeniden var oluşlarıma gebe kalıyorum. Bu yeniden soluk alışverişlerim beni yaşamın donuk bitişlerine acımadan teslim ediyor. Yine de canım acımıyor. Gidişlerin bana, benliksizliğimin uç noktasındaki kapıları kapattırıyor ve sen o duruşunla yok oluşumu var ediyorsun. İnadına yaşanmamış bedenimin arzularında yaşıyorum ve ben duymuyorum artık seni ve sessizliğini. Kalabalıklar ruhumu kaplarken senden kıyametler kopararak gidiyorum, sensiz senle yaşamın acınası sarhoşluğuna. Elvedaları peşime takıp, sensiz kalıyorum. Ölerek ölümsüzleşiyorum, yeniden var oluyorum. Sabahın ipini çeken gece benimle birlikte tanın kızılığına yol alıyor. Ölüme aç yanımla beni yiyor ve ben bunu biliyorum.

Her şeye rağmen, her bitişin sessiz kalan hüznünde bir sevinç söz veriyor. Çılgılık çılgılığa koşmak istiyor unuttuğum sevdalarım. Gidişin tüm oluşlarımda anlamsızlaşıyor sonra. Tenimde bıraktığın kokunun ağır bedelini geceler ödüyor ben değil. Sen orda kal, benden gittiğin yerde. Hiç bakma mazinin tatlı yüzüne. Çünkü seni sonladım, bir daha açılmayacak bir parantezin içindesin artık. Yeni cümleler kuramasam da henüz, sen noktanın gerisindesin, uzatılmayan cümlelerimde renksiz bakışınla hiçsizliğin oyununa katılıyorsun. Seni solumuyorum, seni sevmiyorum artık. Seni sevmeyişlerim, senin sonsuzluğundan çalışmalarımın en sonlu karanlığına hükmediyor ve artık senle sensizliğimin hüznüne doyamadan senden gidiyorum...beni senden, seni benden azat ediyorum.....

Kapanan kapılarımın ardından geçmişin izini silme vakti geldi. Şimdilerde yanan bir ateşin alevinde sonunu göremeden giden bir serseriye oynuyorum . Hayatı zaten hep oynayarak tükettim. Perdeleri kapattım bazen de açtım. Her ne yaptım sa sadece ölümü arzulamamdan dolayı yaptım. Sabahlar yeni bir günün ağırlığıyla geliyor üzerime. Sonu sonlamak isteğim içimden atamadığım renklerime kırmızılar süren bir arzu oldu hep. Bedenim, taşımakta zorlandığı bu ruhun acısını çekmeğe mahkum bir şekilde direnmeye devam ediyor. Buralarda değişen hiçbir şey yok, her şey aynı demek içimden gelmiyor. Çünkü döngü beni içine alamadan yanımdan geçiyor. Herkes, herkesler gibi. Bense onların dışında acı veren bir alayla onların hiç ölmeyeceklermiş gibi sahiplendikleri hayata bağlılıklarına gülüyorum. Görüyorum görmediklerini. Duyuyorum duymadıklarını. Gidenlerin ardından ise cevabını bilemediğim bir hüzün duyuyorum. Her an acıyan bir can ile cana sunduğum bir beden ağırlığı ile yürümek kırmızıya renk veriyor. Mavi ile yola çıkıp mor'a yelken açıyorum. Renkleri doğuruyorum. Renklerle arzuyu resimliyorum. Çıldıran bir anın içinden çıkıp siyaha sığınıyorum. Siyahın karanlığı, örtüyor üzerimi. Korktuğum sevdanın yarıda bıraktığı acınası histerisinden koruyor beni. Kimseler anlamıyor. Bir şeyin sırrı olmak korkuma haz katıyor. Düşlerim senli giden bir yolun yarısında beni terk ediyor sonra. Kalıyorum yine bir başıma. Düşsüz geçirdiğim her gecede korkumu, yaktığım yıldızlarla gideriyorum. Sonralara son olmak beni grilerin renk katiline dönüştürüyor. Küstürüyorum maviyi. Kırmızı isyan ediyor. Her şeyden uzak benden bile uzak bir rengi içimden çıkartıyorum. Ona bir koku veriyorum. Gözlerin görmediği bir yüzeyi kaplıyorum adından adımı çıkartıyorum. Düş olup rengime katılıyorum. Sonra, Kanatlanıp bu diyardan gitmenin özgürlüğünde elvedalarım veda ediyorum.

RESİMLER



Resim 1 “Kybele”



Resim 2 Pompei “Üç Güzeller”



Resim 3 Leonardo Da Vinci “Kadın Vulvası”



Resim 4 Leonardo Da Vinci “Birleşme”



Resim 5 Sandro Botticelli “Venüs’ün Doğuşu”



Resim 6 Masaccio “Cennetten Kovulma”



Resim7 Tiziano Vecelli “Urbino Venüsü”



Resim 8 Peter Paul Rubens “Üç Güzeller”



Resim 9 Diego Velazquez “Rokeby Venüs’ü”



Resim 10 Nicolas Poussin “Satyrlerin Eline Geçen Venüs”



Resim 11 François Boucher “Yatak Odası”



Resim 12 Jean-Honore Fragonard “Salıncak”



Resim 13 Eugene Delacroix



Resim 14 Jean Auguste Dominique Ingres “Türk Hamamı”



Resim 15 Bouguereau “Peri Kızları ve Satyr



Resim 16 Gustave Courbet “Dünyanın Merkezi”



Resim 17 Edouard Manet “Olympia”



Resim 18 Paul Cezanne “Yıkanaanlar”



Resim 19 Paul Gauguin “Cavalı Anna”



Resim 20 Henri de Toulouse-Lautrec



Resim 21 Amedeo Modigliani “Nü”



Resim 22 Edvard Munch “Madonna”



Resim 23 Pin-up



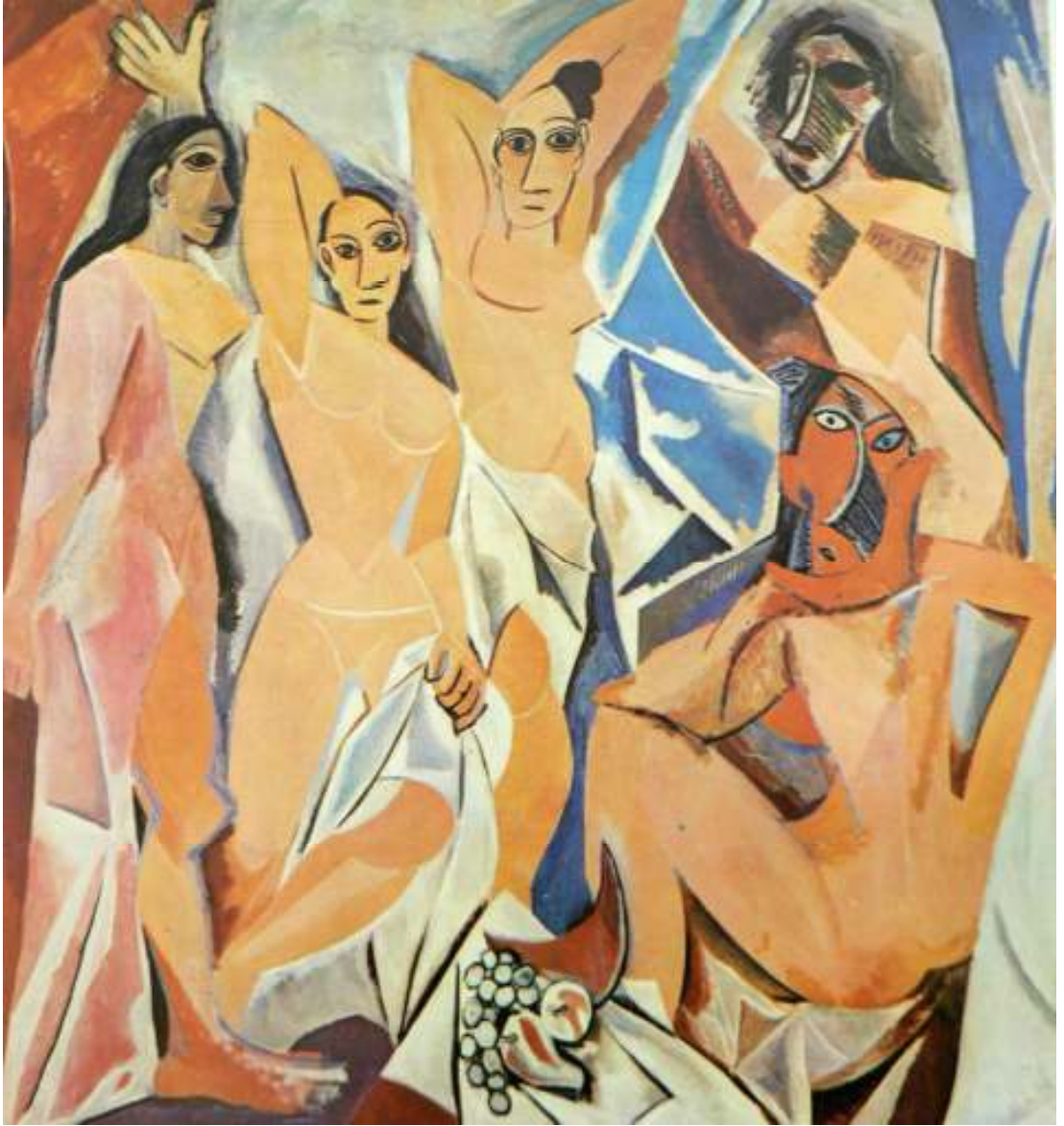
Resim 24 Egon Schiele "Mastürbasyon"



Resim 25 Gustav Klimt “ Danae”



Resim 26 Pierre Bonnard “Yeşil Terlikli Çıplak”



Resim 27 Pablo Picasso “Avignon’lu Kızlar”



Resim 28 Pablo Picasso



Resim 29 Pablo Picasso “Deniz Kıyısında”



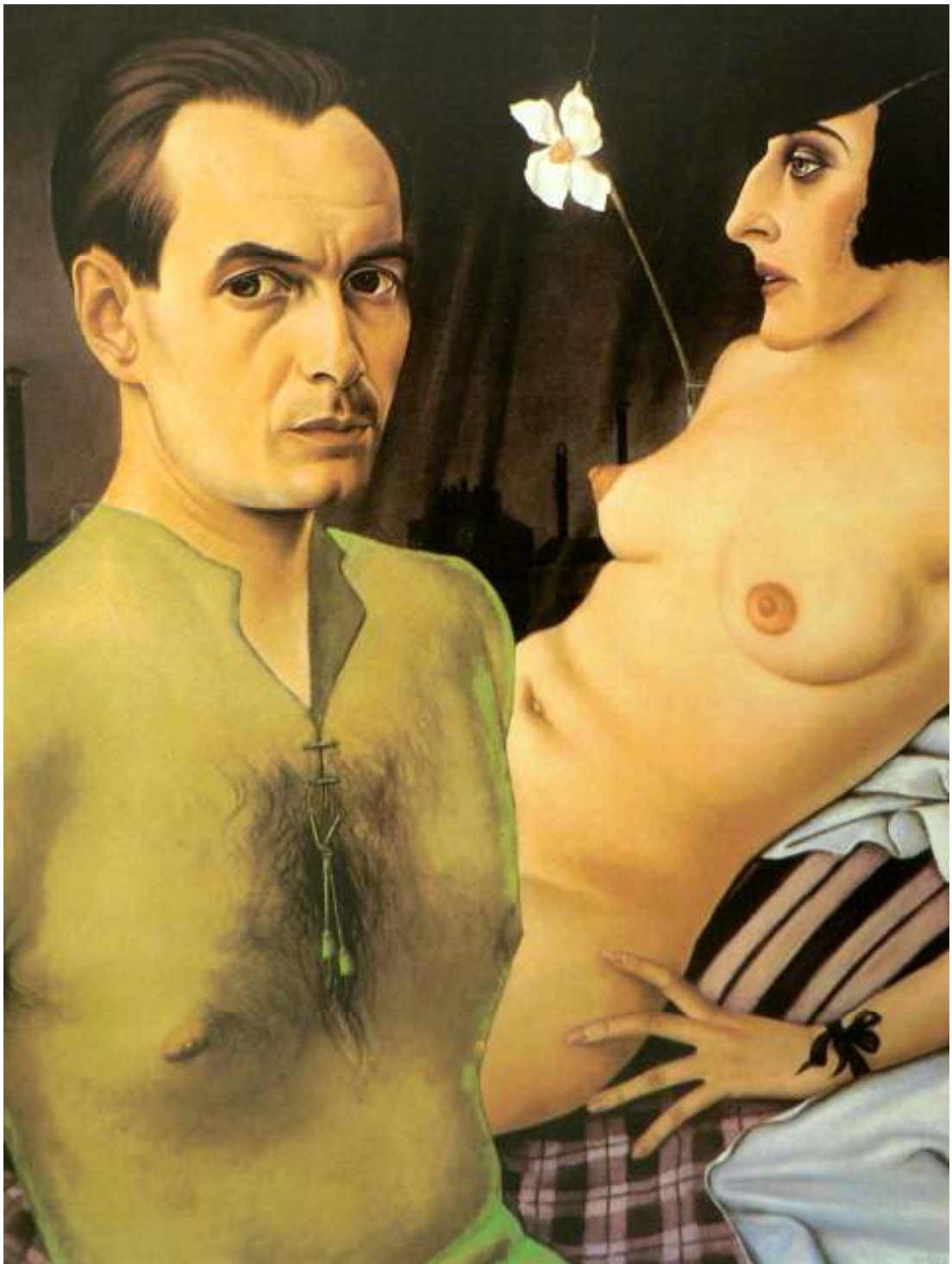
Resim 30 Henri Matisse “Odalık”



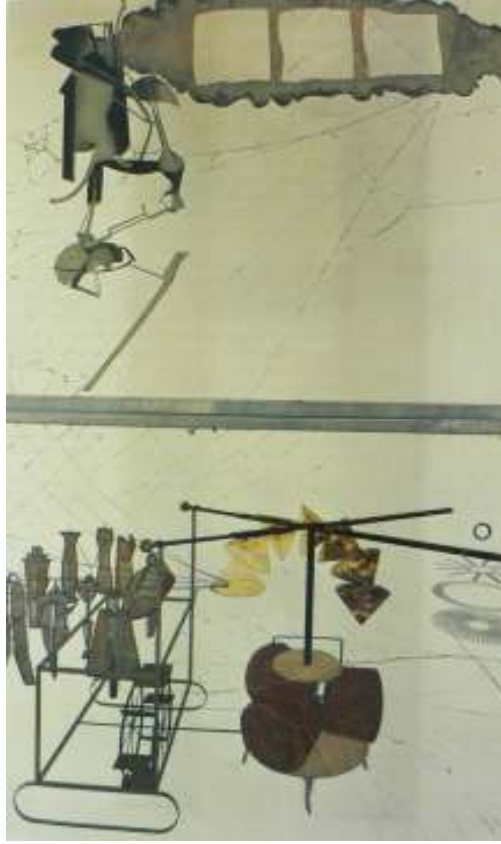
Resim 31 Max Beckmann



Resim 32 George Grosz



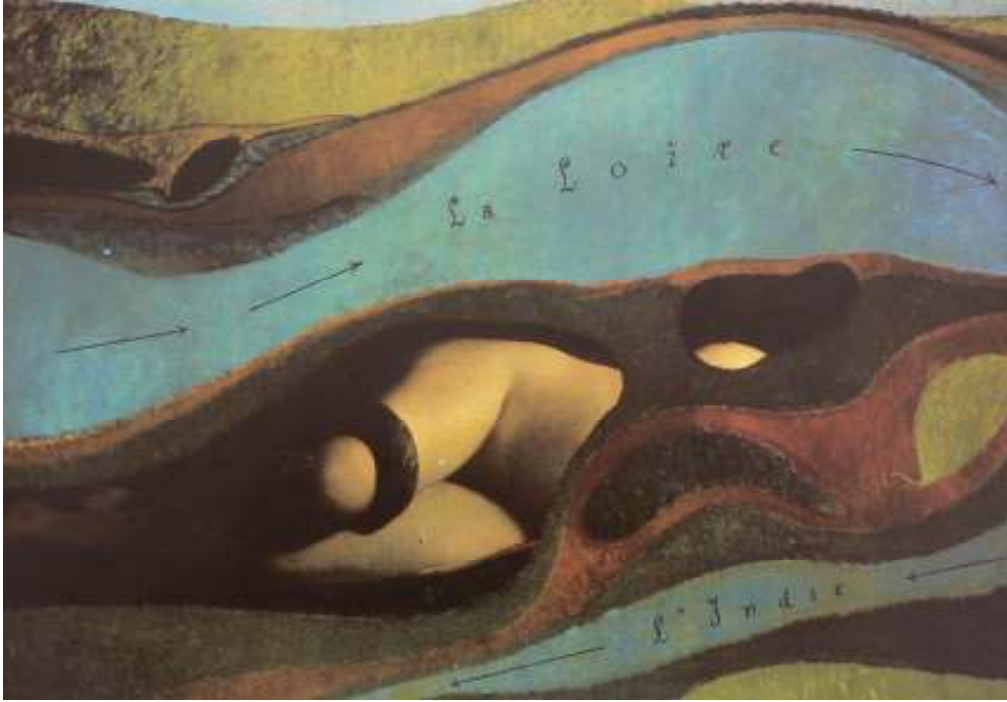
Resim 33 Christian Schad



Resim 34 Marcel Duchamp “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin”



Resim 35 Marcel Duchamp “Veriler”



Resim 36 Max Ernst “Fransız Bahçesi”



Resim 37 Salvador Dali “Leda”



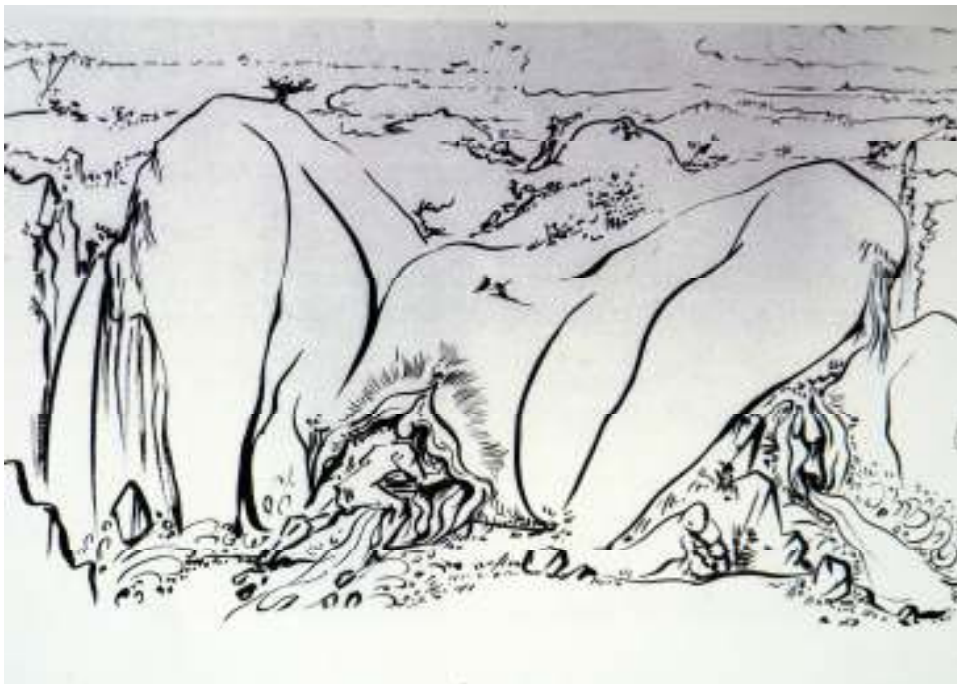
Resim 38 Salvador Dali “ Büyük Mastürbatör”



Resim 39 Rene Magritte “Ressam Ve Modeli”



Resim 40 Rene Magritte



Resim 41 Andre Masson



Resim 42 Niki de Saint Phalle



Resim 43 Richard Hamilton "Günümüz Evleri"



Resim 44 Tom Wesselmann



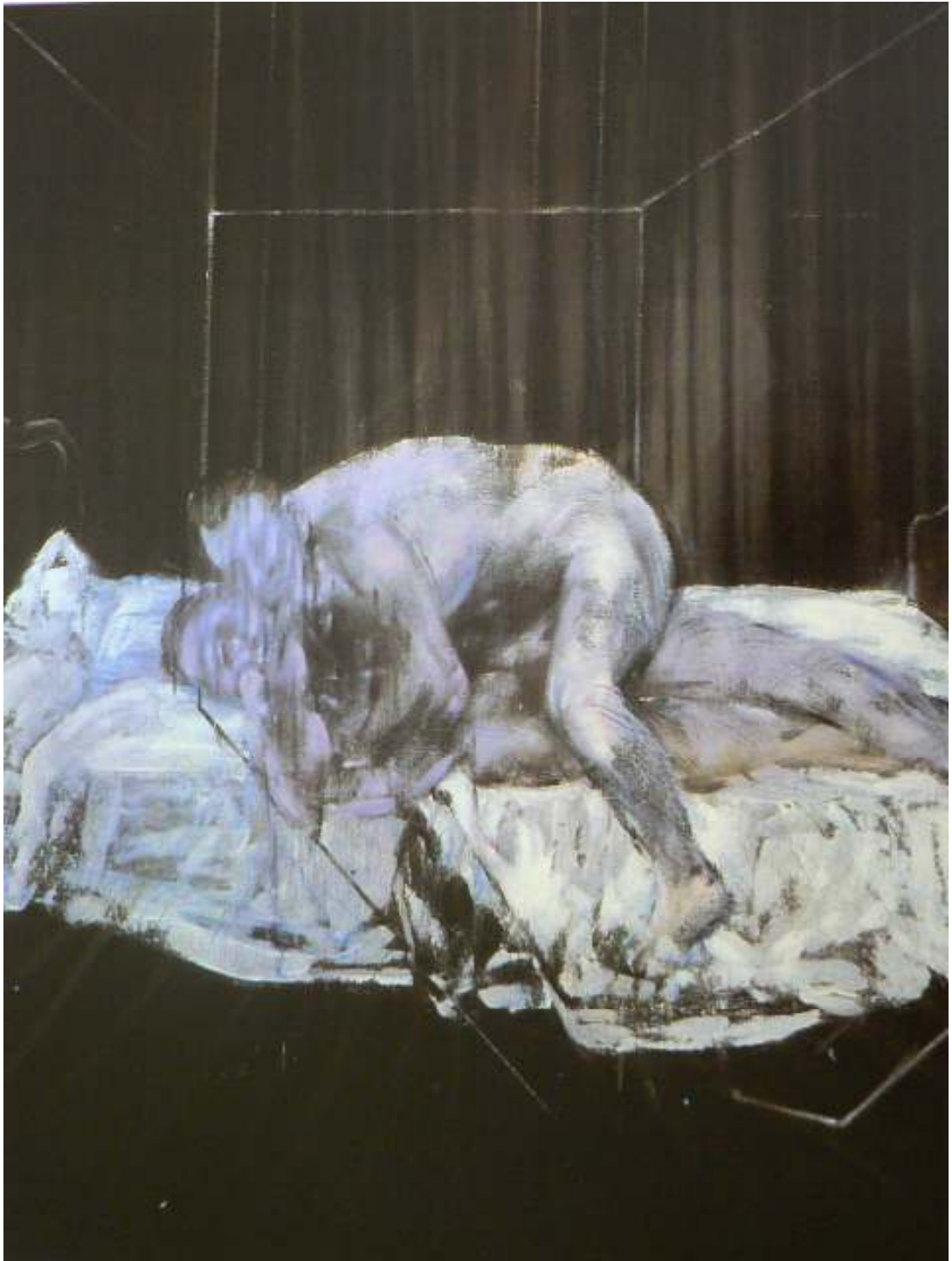
Resim 45 Richard Linder



Resim 46 Andy Warhol



Resim 47 David Hockney



Resim 48 Francis Bacon



Resim 49 Judy Chicago “Akşam Yemeği Partisi”



Resim 50 David Salle



Resim 51 Eric Fischl "Kötü Çocuk"



Resim 52 (1-2-3) Francesco Clemente



Resim 52 (4-5) Clemente “Beş Duyu”



Resim 53 Jean Rustin



Resim 54 Leon Golub



Resim 55 Lucian Freud "Model ve Ressam"



Resim 56 Saville Jenny



Resim 57 Gilbert And George



Resim 58 John Boskovich



Resim 59 (120X100) cm



Resim 60 (140X120) cm



Resim 61 (100X80) cm



Resim 62 (120X100) cm



Resim 63 (110X95) cm



Resim 64 (120X100)



Resim 65 (120X100) cm



Resim 66 (120X100) cm

KAYNAKLAR

- BATAILLE, Georges (1993), **Erotizm**, Çev. Mukadder Yakupoğlu, Onur Yayıncılık, Ankara.
- BATAILLE, Georges (2001), **Gözün Hikayesi**, Çev. Berna Serveryan, Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul.
- BAYILDI, Derman (1999), **Tanrıların Öyküsü**, Say yayıncılık, İstanbul.
- BAYNES, KEN (1981), **Toplumda Sanat**, Çev. Yusuf Atılgan, Karacan Yayınları, İstanbul.
- BERGER, John (1995), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- BRION, Marcel (1988), **Cezanne**, Baskan Yayınları A.Ş. İstanbul.
- CANER, Emre (2004), **Toprak ve Kadın**, Su Yayınları, İstanbul.
- CREPALDİ, Gabriele (2001), **Matisse**, Çev. Beyza Sümer, Dost Kitabevi, Ankara.
- DUER, Hans Peter (2004), **Mahremiyet**, Çev. Mustafa Tüzel, Dost Kitabevi, Ankara.
- DUER, Hans Peter, (1999), **Çıplaklık ve Utanç**, Çev. Tahran Onur, Dost Kitabevi, Ankara.
- ERGÜVEN, Abdullah Rıza (2004), **Sanat ve Erotizm**, Berfin Yayınevi, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet (2001), **Pusudaki Ten**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Gölgenin Ucunda**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1995), **Kültür Sanat Kültür**, Çınar Yayınları, İstanbul.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1998), **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- FREUD, Sigmund (1996), **Totem ve Tabu**, Çev. K. Sahir Sel, Sosyal Yayınları, İstanbul.
- FREUD, Sigmund (2001), **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (1993), **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Tufan, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- GİDERER, Hakkı Engin (2003), **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005), **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- KUSPİT, Donald (2006), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.
- KRAUSSE, Anna-Carola (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya
- LYNTON, Nobert (1993), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LEPPERT, Richard (2002), **Sanata Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen. Ayrıntı, İstanbul.
- NERET, Gilles (1997), **Dali**, Çev. Ahu Antmen, ABC Kitabevi, İstanbul.
- NERET, G.- MUTHESIUS, A. (1998), **Erotic Art**, Tachen, İtaly.
- PİSCHEL, Gina (1993), **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Çev. Hasan Kuruyazıcı- Üstün Alsaç, Görsel Yayıncılık, İstanbul.
- QUİNARD, Pascal (2001), **Cinsellik ve Korku**, Çev. Aykut Derman, Can Yayınları, İstanbul.
- REİCH, Wilhelm (1995), **Cinsel Ahlakın Boy Göstermesi**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayıncılık, İstanbul.
- SAYIN, Zeynep (2003), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul.
- SEEBLEN, G.-BERNHARD, R. (1996), **Erotik Sinema**, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayınevi, İstanbul.
- SMİTH, E. Luice (1995), **Artoday**, Phaidon Press, China.
- STEİNER, Reinhard (1997), **Schiele**, Çev. Ahu Antmen, ABC Kitabevi, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder (2002), **20. Yüzyıl'da Sanatta Erotizm**, Boyut Kitapları, İstanbul.
- WALTHER, İngo F. (1997), **Gauguin**, Çev. Ahu Antmen, ABC Kitabevi, İstanbul.
- WALTHER, İngo F. (1997), **Picasso**, Çev. Ahu Antmen, ABC Kitabevi, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit (1978), “Çağlar Boyunca Dünya Resminde Çıplak”, **Milliyet Sanat**, 260-269.
- EROL, Turan (2000), “Bonnard’ın Çıplakları”, **P Sanat Kültür Antika**, 18, Yaz: 76-86.

GÖKSEL, Nil (2004), “Sembolist Resimde Kadın İmgesinin İki Yüzü”, **Türkiye’de Sanat**, Mart\Nisan: 30-33.

MCCULİY, Marilyn (2002), “Picasso’nun Olympos’u”, Çev. Celal Üstler, **P Sanat Kültür Antika**, Kış: 128-138.

RÜZGAR, Necla (2006), “Poz Nesnesi Olarak Kadın ve Beden Bilinci”, **RH+ Sanat**, Mart: 25-27.

ÖZGEÇMİŞ

Neslihan ÖZGENÇ 28\10\1976 yılında Trabzon’da doğdu. İlk orta ve lise öğrenimini Bursa’da tamamladı.1995-1999 yılları arasında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Öğretmenliği Bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2000-2002 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsün Resim Bölümünde Yüksek Lisans Eğitimi aldı. 2005 Yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümünde Sanatta Yeterlilik Programına başladı. 1999’dan beri Milli Eğitim Bakanlığına Bağlı İlk öğretimde İstanbul’da çalışmaktadır.

