



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Ana Sanat Dalı

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SEYİR NESNESİ OLARAK KADIN

Havva EKER AKTAŞ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Ana Sanat Dalı

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SEYİR NESNESİ OLARAK KADIN

Havva EKER AKTAŞ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

Kabul ve Onay

Havva EKER AKTAŞ tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SEYİR NESNESİ OLARAK KADIN” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Seramik Anabilim Dalı’nda Sanatta Yeterlik Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Dr. Candan TERVİEL

Jüri Üyesi (Danışman)

Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU

Jüri Üyesi

Prof. Kaan CANDURAN

Jüri Üyesi

Doç. Dr. Olcay BORATAV

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül ÇETİN

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Candan TERVİEL

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SEYİR NESNESİ OLARAK KADIN

Danışman: Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU

Yazar: Havva EKER AKTAŞ

ÖZ

Geçmişten günümüze kadının toplum içerisindeki yeri ve konumuna değinen bu çalışma, kadını hem tüketen hem de tüketilen bir nesne olarak ele almaktadır. Tüketim nesnesine dönüştürülen beden, nesneleştirilerek arzu nesnesi haline getirilmiştir. Kadın ve bedeni erk tarafından denetim ve gözetim altında tutulmakta ve seyirlik bir nesneye dönüştürülmektedir. İçinde yaşadığımız kültürde kadın, erkek bakışının nesnesi konumundadır. Beden, arzunun ve hazzın kaynağı olarak cinselleştirilmektedir. Günümüz post truth döneminde, sosyal medyada paylaşılan imgeler, bedeni cinselleştirerek, bakışın nesnesi konumunda olan kadını pornografikleştirmektedir. Kadın bedeninin cinsel olarak algılanması ve sanat eserinde cinselleştirilerek vurgulanması, bedenin nesneleştirilmesine yol açmıştır. Kadın ve bedeni, arzu ve haz nesnesi olarak sanatın ana malzemesi olmuştur. Nü ve çıplaklığın ele alınış biçimleri ve sanatın bedeni teşhir eden görüntüsü, röntgenci bakışın esiri olarak pornografik ve erotik imgelemler yaratmaktadır. Erk egemen toplum, kadının, sanatın nesnesi olduğunu göstererek, güzelliğini, şehvetini, etkileyciliğini ve baştan çıkarıcılığını göstermektedir.

Bu araştırma, bir durum tespiti çalışmasıdır, eril kültür toplumunda, geçmişten günümüze kadar kadın bedeninin seyirlik bir nesne olduğu ve bakışın nesnesi olarak görüldüğü anlatılmaktadır. Bedenin sanatta temsil edilişi, kadının seyredilmesine yönelik yaratılan imgelemlerin ve sanatçıların konuyu ele alış biçimleri incelenmiş, sanatçıların eserlerinde yer alan örnekler anlatılmıştır. Nesneleştirilen kadın ve bedenini, arzu ve haz kaynağı olarak sanatsal biçimde ele alan sanatçı eserlerinde, kadının nasıl ele alındığı anlatmak amaçlanmıştır.

Seramiğin geçmişten günümüze ifade aracı olarak kullanılması ve sanatçının anlatısına değer katan plastik tavrı ile anlatım olanaklarını güçlendiren yapısı, her zaman sanatçıları etkisi altına almıştır. Sadece sanatçıları değil izleyen seyircileri de etkilemiştir. Seramiğin anlatı olanaklarından yararlanılarak kadın ve bedenini ele alan bu rapor kapsamında, seramik uygulama çalışmaları yapılmıştır. Arzu, haz ve bakış kavramları etrafında ele

alınan çalışmalar, beden uzuvlarından yola çıkılarak yapılmış ve kadının seyirlik bir nesne olduğu anlatılmaya çalışılmıştır. Plastik bir dille ele alınan çalışmalarda, bedenın erojen bölgelerine odaklanılmış ve seyir nesnesi olarak görülen kadının, erojen uzuvları bir arada gsterilerek alışmaların güçlü ynlerine vurgu yapılmıştır.

Anahtar Szckler: Seramik, seyir nesnesi, arzu, haz, kadın, bakış.



WOMEN as the OBJECT of VIEW in CONTEMPORARY CERAMIC ART

Supervisor: Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU

Author: Havva EKER AKTAŞ

ABSTRACT

This study, which touches on the place and position of women in society from past to present, deals with women as both a consuming and a consumed object. The body, which has been transformed into an object of consumption, has been objectified and turned into an object of desire. The woman and her body are kept under control and surveillance by the power and are transformed into an object of spectacle. In the culture we live in, the woman is the object of the male gaze. The body is sexualized as the source of desire and pleasure. In today's post-truth era, images shared on social media sexualize the body and make pornographic the woman who is the object of the gaze. The sexual perception of the female body and the emphasis by its sexualization in the work of art has led to the objectification of the body. The woman and her body have been the main material of art as an object of desire and pleasure. The way nude and nudity are handled and the image of art that exposes the body creates pornographic and erotic imaginations as a prisoner of the voyeuristic look. The power-dominated society shows the beauty, sensuality, impressiveness and seductiveness of the woman, whom it makes the object of art.

In this research is a due diligence study, it is explained that in the masculine culture society, from the past to the present, the female body is seen as an object of view as an object of spectacle. The representation of the body in art, the imaginations created to watch women and the way the artists handled the subject were examined, and the examples in the works of the artists were explained. It is aimed to explain how women are handled in the works of the artist, which artistically handles the objectified woman and her body as a source of desire and pleasure.

The use of ceramics as a means of expression from past to present and its plastic attitude that adds value to the artist's narrative and its structure that strengthens the possibilities of expression have always influenced artists. It affected not only the artists but also the audience. Within the scope of this report, which deals with women and their bodies by making use of the narrative possibilities of ceramics, ceramic application studies were

carried out. Studies dealing with the concepts of desire, pleasure and gaze have been made based on body parts and it has been tried to explain that woman is an object of spectacle. In the studies, which are handled in a plastic language, the erogenous parts of the body are focused and the strengths of the studies are emphasized by showing the erogenous limbs of the woman, which is seen as an object of viewing.

Keywords: Ceramic, object of view, desire, pleasure, woman, view



TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik eğitimim ve çalışmam boyunca, yol göstericiliği ile çalışmalarına destek olan, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum tez danışmanım, değerli hocam Prof. T. Emre FEYZOĞLU'na tüm desteği ve içtenliği için teşekkür ederim. Savunma sınavında jüri üyeleri olarak bulunan Prof. Dr. Candan TERVİEL, Prof. Kaan CANDURAN, Doç. Dr. Olcay BORATAV, Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül ÇETİN hocalarıma eleştirileri, önerileri, değerlendirme ve tespitleri için şükranlarımı sunarım.

Tüm bu süreç boyunca her zaman yanımda olan, desteklerini ve sabırlarını eksik etmeyen adını sayamadığım tüm arkadaşlarıma çok teşekkür eder ve samimi dostlukları ve katkıları için teşekkür ederim. Benim için çoğu zamanı stresli olan bu süreçte; çalışmamın kişisel ve teorik yapısının oluşumu, gelişimi ve sonuçlandırılmasında destek, sabır ve yol gösterici deneyimlerini esirgemeyen, benimle bilgi ve fikirlerini paylaşan, sınav günü ve sonrasında heyecanıma ortak olan Eser Şensılay Sarıkaya'ya ve Ayşe Gül Çetin'e her zaman yanımda olduklarını bilmekle değil aynı zamanda hissettirdikleri için ne kadar teşekkür etsem azdır. Her zaman hayatımın bir parçası olmanız dileğiyle sonsuz teşekkürler.

Maddi, manevi, desteklerini üzerimden hiç eksik etmeyen eşsiz aileme özellikle anneme ve babama sonsuz minnetlerimi sunarım. Tabi ki benim çekirdek aileme, özellikle eşim Altan'a, her zaman desteğini hissettiğim, tüm eleştirilere rağmen yanımda durduğu ve beni desteklediği için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Sevgisiyle beni hep kendine hayran bırakan oğlum Ulaş Tekin 'e onun kıymetli varlığına binlerce kez teşekkürler...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: KADIN VE BEDENİ	5
1.1. Kadın ve Bedeni	5
1.2. Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi	15
1.3 Arzu Nesnesi Olarak Kadın Bedeni	21
BÖLÜM 2: SEYİR NESNESİ OLARAK KADIN	29
2.1. Cinsellik	29
2.1.1. Erotizm	34
2.1.2. Pornografik İmgelem	39
2.2. Röntgencilik ve Teşhircilik	47
2.3. Çıplaklık ve Nü	55
2.4. Seyir Nesnesi Olarak Kadın	63
BÖLÜM 3: SANAT VE KADIN İMGESİ	72
3.1. Sanatın Nesnesi Olarak Kadın	72
3.2. Seyir Nesnesi Olarak Kadın Çalışan Sanatçılar	82
3.3. Çağdaş Seramik Sanatında “Kadın” Çalışan Sanatçılar	99
BÖLÜM 4: KİŞİSEL UYGULAMALAR	123
4.1. Seyir Nesnesi	123
4.2. Seyir	133
SONUÇ	155
KAYNAKLAR	157
ETİK BEYANI	173

SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU	174
PROFICIENCY IN ART ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	175
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	176



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Halka Yol Gösteren Özgürlük, Eugène Delacroix, 1830.	10
Görsel 2. Anatomi Çalışmaları, Leonardo da Vinci, 1510.	11
Görsel 3. Vitruvius Adamı, Leonardo da Vinci, 1490 dolayları.....	12
Görsel 4. Biscolata Reklamı.	22
Görsel 5. Biscolata Reklamı.	22
Görsel 6. Matisse with his model Wilma Javor at his studio, Villa D'Alessia.	75
Görsel 7. Tentative de l'impossible (Attempting the Impossible). René Magritte,1928. ...	77
Görsel 8. Köle Pazarı, Fabio Fabbi, 1910.	80
Görsel 9. Venüsün Doğuşu, Sandro Boticelli, 1486.	84
Görsel 10. Kahverengi Odalık, François Boucher, 1745.	85
Görsel 11. Uyuyan Venüs (Dresden Venüsü), Giorgione, 1508.	86
Görsel 12. Urbino Venüsü, Tiziano Vecellio, 1538.	86
Görsel 13. Olympia, Edouard Manet, 1863.....	87
Görsel 14. Kırdan Öğle Yemeği, Edouard Manet, 1863.....	88
Görsel 15. Çıplak Maya, Francisco Goya, (1797-1800).....	89
Görsel 16. Giyinik Maya, Francisco Goya, (1800-1807).	89
Görsel 17. Türk Hamamı, Dominique Ingres, 1862.	90
Görsel 18. Büyük Odalık, Dominique Ingres, 1814.....	91
Görsel 19. Mavi Yastıkla Uzanan Çıplak, Amedeo Modigliani, 1917.....	92
Görsel 20. Avignon'lu Kızlar, Pablo Picasso, 1907.....	93
Görsel 21. Tecavüz, Rene Magritte, 1936.	94
Görsel 22. Poupeé, Hans Bellmer, 1936.....	94
Görsel 23. Büyük İç Mekân Formu, Hanri Moore, 1981.....	95
Görsel 24. Crouching Girl, Hanri Moore, 1900 (tam tarih bilinmiyor).	95
Görsel 25. Bayan Corn Flakes, Mel Ramos, 1964.....	96
Görsel 26. Masa, Allen Jones, 1969.....	96
Görsel 27. Marble Quartet, Nan Goldin, 2013.	97
Görsel 28. Odalisque, Nan Goldin, 2011.	97
Görsel 29. Venus Nude Tablosu 1. Eco, Umberto. 2016.	98
Görsel 30. Venus Nude Tablosu 2. Eco, Umberto. 2016.	99
Görsel 31. Mavi Yelpazeli Uzanmış Figür, Sally Macdonell, 28 cm.	101

Görsel 32. Figures, Sally Macdonell, 41 cm.....	101
Görsel 33. Seks Düşkünü / Voluptuary, Emil Alzamora, 2006.....	102
Görsel 34. Urbino Venüsü, Mara Superior, 2018.	103
Görsel 35. Venüs-Baştan çıkarma ve ihanet, Sally Hook, 2018.....	104
Görsel 36. Venüs-Efsanevi cinsel güç ve içteki bakire, Sally Hook, 2018.	104
Görsel 37. Venus + Island 2, Akio Takamori, 2008.	105
Görsel 38. Venus in Clouds 1, Akio Takamori, 2009.....	105
Görsel 39. What's That Funny Feeling?, Patti Warashina, 2016.	106
Görsel 40. Scrutiny, Patti Warashina, 2011.....	106
Görsel 41. Kadın Figürü, Vanessa Pooley, Seramik, 2022.	107
Görsel 42. Kadın Figürü, Vanessa Pooley, Seramik, 2022.	107
Görsel 43. Kadın Figürü, Vanessa Pooley, Seramik, 2022.	107
Görsel 44. Lithophane, Ilona Romule, 2018.....	108
Görsel 45. Woman with Flying Boobs Vase, Jude Jelfs, 2009.	109
Görsel 46. Kuşlar ve Çiçeklerle Beyaz Sandalyede Mavi Kadın, Jude Jelfs.	109
Görsel 47. Porselen Oturan Figür, Jude Jelfs.....	109
Görsel 48. Seramik Desen Ateşten Serisi, Bilgehan Uzuner, 2009.....	110
Görsel 49. Seramik Karo üzerine Desen Ateşten Serisi, Bilgehan Uzuner, 2009.	110
Görsel 50. Twerk eritiyor, Biata Roytburd, 2014.	111
Görsel 51. Boom, Biata Roytburd, 2019.....	112
Görsel 52. Hülya Sözer, 2021.....	112
Görsel 53. Mevsimler, Hülya Sözer.	112
Görsel 54. Suspendable Woman, Julia Hanzl.	113
Görsel 55. Öpücük, Julia Hanzl, Seramik.	113
Görsel 56. Sallan benimle!, Julia Hanzl, Seramik, ahşap taban.....	113
Görsel 57. Gamze Boz Sülüsoğlu "Fallus Serisi-3 No:5", 2019	114
Görsel 58. 399 Days, Rachel Kneebone, 2012–2013.....	115
Görsel 59. Pool, Rachel Kneebone, 2015.	116
Görsel 60. Caryatid XI, Rachel Kneebone, 2011.....	116
Görsel 61. Chaos, Alessandro Boezio, Ceramic, Pièce Unique.....	117
Görsel 62. Chaos, Alessandro Boezio, Ceramic, Pièce Unique.....	117
Görsel 63. Deep Inside 2, Alessandro Boezio, 2020.....	117

Görsel 64. Female Factory, Elsa Sahal, 2021.....	118
Görsel 65. Benim Artemis' im, Ronit Baranga, 2016.....	119
Görsel 66. My Artemis (On the Wall), Ronit Baranga, 2019.	119
Görsel 67. Başlıksız (Yığın), Jessica Stoller, 2013, Porselen.....	120
Görsel 68. Venüs, Lidia Kostanek, 2014.	121
Görsel 69. L'Apprivoisement, Lidia Kostanek, 2014.....	121
Görsel 70. No:2B, Wayne Fischer, 1997.....	122
Görsel 71. Bıcırıklar, 2015.	125
Görsel 72. Karşı Pencere, 2015.	126
Görsel 73. Flock, 2016.	127
Görsel 74. Dokusal Ritim, 2016.	128
Görsel 75. Caramel, 2018.	128
Görsel 76. Kripto, 2018.....	129
Görsel 77. Sevi, 2019.	130
Görsel 78. O Zaman Dans, 2019.....	131
Görsel 79. Kabuk, 2019.	132
Görsel 80. İsimsiz, 2015.....	135
Görsel 81. Seyir, 2015.....	136
Görsel 82. Baca-K 4, 2016.....	136
Görsel 83. Doğa-cak, 2015.	137
Görsel 84. Fitpit, 2018.	138
Görsel 85. BirAU, 2018.	139
Görsel 86. Kıvılcım, 2018.	140
Görsel 87. Fetish, 2019.....	141
Görsel 88. Legs and Legs, 2019.	142
Görsel 89. KırkAyak, 2019.	143
Görsel 90. Black Bilek, 2022.	144
Görsel 91. Bacak Dağı, 2022.....	145
Görsel 92. BeBişler, 2022.	146
Görsel 93. Cicişler, 2022.....	148
Görsel 94. Selective, 2022.	149
Görsel 95. İki Meme Bir Popo, 2022.....	150

Görsel 96. CezBeden, 2022.	151
Görsel 97. Deli Deli Memeli, 2022.....	152
Görsel 98. Popo Dağı, 2022.....	154



GİRİŞ

Kadın, içinde yaşadığımız kültürle şekillenen, bağımsız değişkenlerle öznelleşen, erotik bedenle özdeşleşen ve baskı altında tutulan bir sorunsal olarak geçmişten günümüze çözölemeyen, üzerine bilgiç söylemler yazılan, edebi ve ebedi bir varlıktır.

Doğayla özdeşleştirilen kadın, bilinmezliğin evrensel gücü olan, ana tanrıça olarak kutsanan, hangi çağda ve kültürde olursa olsun hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olarak hep var olmuş ve olacaktır. Kadın, dinlerin, iktidar ve ideolojilerin, arzu ve isteklerin, en temel hazların imgesi olarak, etkileyici, cezbedici, hayranlık uyandırıcı görünümü ile var olmuştur.

Kadının görünme aracı olan beden, dişil varlığın aynasıdır. Kadın, süslenerek beğeni dünyasına sunulmakta ve beden estetize edilerek yeniden şekillenmektedir. İdeal güzellikle ilgili görseller, beden algısının değişmesine neden olmaktadır. Buna bağlı olarak da yenedünyanın beden imgesi, sosyal medyanın beğenisine sunulmakta, imaj yeniden yaratılmakta ve beğeniye uygun bir şekilde inşa edilmektedir. Bedenin gerçeklikten uzaklaştırılarak sosyal medyaya aktarılan görüntüleri, çarpıtılarak yansıtılmakta ve beden, erotik bir görüntü haline getirilmektedir. Günümüz tüketim mecrasının, imaj üzerinde yürüttüğü görünür dünyanın proje bedenleri, kapitalist sistem tarafından, kadını, tüketimin ana malzemesi yaparak kadın bedenini metalaştırmakta ve nesneleştirmektedir.

Görünür dünyanın merkezinde yer alan beden, haz ve arzu temelinde kurgulanmış cezbedici bir gövdedir. Duygu yüklü bir görme eylemi, bilinçli olarak yapılan ve bakma kültürünü de içine alan bir şeydir. Baştan çıkartıcı, etkileyici görünen beden, anlık duygu durumlarına göre değişen sanal bir dünyada, arzu duyulan ve yapay olarak gösterilen bir kurgudur. “Görüntü arzuya giden tüm yolları açar ama arzu görmekle tatmin olmaz” (Leppert, 2020, s. 248). Arzu nesnesi, tatmin ve talepler doğrultusunda oluşan boşluğu, fanteziler içeren cinselliğin varoluşu ile doldurur.

Bakma hazzı, kültürün oluşturduğu arzuyu, tatmin etmek ve tetiklediği arzuyu elde etmek için bedeni cinselleştirmektedir. Eril bir eylem olan bakma arzusu ve bu durumun haz verdiği olgusu, kadın bedenini seyirlik bir nesne durumuna getirmektedir. Bakmaktan ve izlemekten kaynaklı arzu duyulan bedenin, seyredilmesi ve erk egemen toplumun bunu, üstünlük olarak görmesi, erkeğin bakışını dışa doğru, yani kadına yöneltmiş ve kadını, bakışın nesnesi konumuna

getirmiştir. Bakışın kadına yönelmesi ile kadın izlenmekten haz, almaktadır. Bakılası olduğunu düşünen ve bilinçaltında bunu yer eden kadın, seyircisi tarafından arzulandığı ve daima haz verdiği için bakıştaki iktidarı onaylamaktadır. “Erkekler kadınlara dikkatle bakmalarını kadınların estetik çekicilikleri gerekçesiyle savunuyorlar. Fakat kadınların bu sözde estetik değeri, kadın bedeninin “uzaktan” görünüşü hakkında kararlaştırılmış bir tercihten başka bir şey değildir” (Coward, 1989, s. 71).

John Berger’e göre erkekler, bakmak ve izlemek dürtüsüne sahipken kadın, izlenmek ve görüntüsüne dikkat etmek durumundadır. Sadece erkeklere değil, kadınlara da görüntüsünü beğendirmek isteyen kadının, içindeki gözlemci ve gözetlemeci tavrı ile fiziksel görüntüsüne de dikkat etmesi gerekmektedir. İmgenin varoluşu arzu nesnesinin bakılan ve bakılırken arzulanan bir varlık olmasını sağlar. Cinselliğin genelleştirilerek, hem seyreden, hem de seyredilen kadını, nesneleştirmesini ve arzuların düşe dönüştürülmesini sağlar.

Bedeninin çekiciliğini ve tensel büyüsunü konu alan erotizm, empoze ettiği duyguları yüceltmektedir. Erkeği baştan çıkartan, fantezilerine ayna tutan pornografik imgelemler, sonsuzlaşma isteğiyle ruhla uyumlu bir bütün oluşturmaktadır. Kadını çekici kılan, arzusun nesnesi yapan, onun evrensel güzelliğidir. Kadının, erkek tarafından arzulanan bir bedene sahip olması, kadını özellikle görsel bir nesneye dönüştürmektedir.

Post truth dönemde bedenin tamamen gerçeklikten arındırılarak cinsellikle özdeşleştirilmesi ve görselliğin pornografik bir imgelem olarak görülmesi, sıradanlaşan cinselliğin, basitleşerek gereksiz bir bakma eylemine dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. “Reklamın, modanın, sanatın ve sanallığın üçlü bir temeli olan: cinsellik, görsellik, beden” (Kahraman, 2010, s. xiii) doymak bilmeyen cinsel arzular tarafından, arzulanan dünyayı görsel bir dünya üzerinde kurmaya çalışır. Bu görsel dünya, bedenleri, cinsel arzuları ve uyarınları harekete geçiren duyguları ele almaktadır. Cinselliğin tahrik edici unsuru olan kadının, erojen bölgeleri, bedeninin arzu nesnesi olmasına aracılık etmektedir. Kadınların görünüşleri, görsel imgeleriyle yeniden yaratılan imajları, sanatın nesnesi ve imgesi olmaktadır.

“İmge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan- birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da

görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar” (Dağ, 2019, s. 10). Yapıtın nesnesi konumunda olan kadın, bireysel cazibesi ve güzelliğin yansıması olarak ortaya çıkar. Düşünsel olarak var edilen kadınlar, tarih boyunca estetize edilerek özellikle erotik olan imgelemi ortaya çıkartmakta ve sanatçılar tarafından seyirlik bir nesne olarak ortaya konmaktadır.

Çıplaklık, cinselliğe tanınan ayrıcalık nedeniyle özelliğini kaybeder, sıradanlaşır ve erotizmin bir parçası olur. “Ne var ki çıplaklığın kendi başına olumlu bir görsel değeri var gibi geliyor insana: Karşımızdakini çıplak görmek istiyoruz. Karşımızdakiler bize görünüşlerini sunuyorlar; biz de — bazan ilk ya da yüzüncü kez yapıldığını düşünmeden— alıyoruz bunu” (Berger, 2010, s. 58). Nünün ironik bir biçimde erotizm ve cinsellikle bağlantılandırıldığı, incelemelerin ve söylemlerin sanat ve görme biçimlerine dayandırıldığı düşüncesi, imgenin seyirciyle olan etkileşimine neden olmaktadır.

Sosyalleşmenin oldukça yüksek olduğu tüketim odaklı kültür yapılarında, zevk ve hazza dayalı olarak bedenin görüntüsünü şekillendirmek, arzulanan bedene sahip olmayı oldukça önemli kılmaktadır. Beğeni kalıplarına saplanıp kalan kadın, dikkat çekmeyi öğrenmiştir. Kadın, tahrik edici tavrı ve hareketiyle kendini erkeğin bakışına sunmaktadır. İktidarın gücü, bakmak ve ilgilenilmekle ilgilidir, kadınların onların yanında yapabileceklerini ve yapamayacaklarını etkili bir şekilde devam ettirmektedir. Erkeğin bakışları doğrudan veya dolaylı olarak kadına yönelir ve onu görsel bir nesneye dönüştürür. Güç mücadelesi, bakma bakılma gibi faktörler kadının sosyal varlığını etkilemektedir. Her ne kadar erkek dışarıyı izleyip bundan keyif alsada kadın kendi iç gözlemine yaparak kendini izlemek ve gözlemlemek zorundadır. John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında, iktidarın egemen olduğu kültürde kadının izlenen, görülen, seyredilen bir varlık olduğundan bahsetmektedir. “Bir kadın olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemlemelidir. Erkeklerle nasıl görüldüğü, hayatında neyin başarı sayılacağı konusunda son derece önemlidir. Kendi varlığına ilişkin algısı, başkası tarafından kendisi gibi beğenilme duygusuyla tamamlanır” (Berger, 2010, s. 46).

Erotik imgelerin ve görüntüleri oluşturan salt cinsel arzuyu çağrıştıran cinselliğin, en fazla yer aldığı alan olan sanatın, her zaman göstermeye yönelik tavrı, seyircisini röntgenci konumuna sokmaktadır. Sanat, arzulanan nesnenin ritüeli olan bedeni, seyredilesi bir varlık olarak donatan, sanatın görünür nesnesi olarak ele almaktadır. “Kadın bedeninin kadınsal organları olarak göğüs,

kalça ve cinsel organ romantik/poetik/erotic olarak çeşitli erkek bakışları için çeşitli biçimler ve malzemelerle yansıtıldı/yansıtılıyor” (Çelebi Kalpak, 2019, s. 31). Her nü eser seyreden üzerinde erotik bir duygu uyandırabileceği gibi erkek bakışının haz ve seyirlik nesnesi olarak temsili yapılan eserlerin de bir göstergesidir.

İlk çağlardan bu yana, geçmiş kültür ve yaşam olanaklarını anlatan ve geçmişten günümüze izlerin aktarılmasını sağlayan seramik, günümüz sanatında da teknolojinin ilerlemesi ile kendisine yeni anlatım dili yakalamakta geç kalmamıştır. Oldukça geniş bir yelpazeye sahip olan ve bütün sanat dallarını içinde barındıran seramik sanatı, kullanılan tekniği içselleştirerek yeni anlatım olanaklarını her daim geliştirmektedir. Seramik sanatında ele alınan kadın bedeni, plastik dili, dokusu ve üç boyutlu etkisi ile bedenin nesneleştirilmesinde daha etkili ve çarpıcı eserlerin yapılmasına katkıda bulunmaktadır.

BÖLÜM 1: KADIN VE BEDENİ

1.1. Kadın ve Bedeni

“Kadın kuşkusuz bir ışık, bir bakış, bir mutluluk çağrısı, kimi zaman da bir sözdür” (Baudelaire, 2003, s. 237).

Kadın bilinmezliğin başlangıcı, evrenin sonsuz döngüsü ve yaratıcı gücüdür. Doğurganlığın sembolü, doğanın bolluk ve bereketi, verimliliğiyle göz kamaştıran, baş tacı yapılan kıymetlimiz, çocukların anası, yatakta bir eş, varlık malzemesi, dişi bir kuş, evin sadık hizmetkârıdır. Doğaya benzetilen kadın su gibidir, hem güzelliğiyle hem de karakter olarak konulduğu her kabın şekline girmesi istenir, her zaman güler yüzlü olması beklenir, cazibeli, arzulanır ve görünür olması gereken bir varlıktır o. “Kadın, kelimenin gerçek anlamıyla esrarengiz, yani ‘gizli olandır’” (Paglia, 2014, s. 36). Yüzyıllar boyunca kadın, gizemi çözülmeye çalışılan bir konu olarak sürekli gündemde olmuştur. Başlangıçta doğurgan olması onu esrarengiz bir varlık yapmıştır. Kadının gizemi ve bilinmeyen güç kaynağı, onu üstün bir konuma yükseltmiştir.

Doğaya benzetilen bu verimli ananın, çocuğunu doyurması için başka bir şeye ihtiyacının olmaması ve bu verimliliğin kaynağının bilinmemesi onu daha da gizemli kılmıştır. Albenili vücuduyla dikkatleri üzerine çeken kadın, “her şeyden önce, erkeklerinkine benzemediği için alışılmadık olan bir seks organına sahip bir varlık” idi (Crampe-Casnabet, 2005, s. 312). Çağlara göre kadında merak edilen farklılıklar vardı, karşı cinsten farklı anatomisi ve cinsel organıyla dikkat çekmekteydi. Bu farklı organ ilk çağlarda üreme ve bereketi temsil ettiği için abartılarak doğurganlığın mitik tacı kabul edilip kutsanmıştır. Özellikle ortaçağda kadının doymak bilmeyen cinsel organı aç bir yaratık ya da tersyüz edilmiş erkek organı olarak nitelendirilmiştir. Bu düşünce tarzı ve araştırmalar 17. yy sonunda kadar sürdü. Kadının bereketli, doğurgan vulvasının gizemi içeride çok derinlerde olmasındandı. Irigaray'a göre (aktaran Işık, 1998, s. 80) “kadın, eksiklik, arzu ve sunuşun sistematığı içindedir, seksüel organı ‘görülecek bir şeyin olmamasının dehşetini temsil eder’.”

“Kadın, Marksizmin açıkladığı gibi, sadece maddî [mülkiyet] değerini yükseltmek için değil, arzulanırlığını güvenceye almak üzere donatılmıştır” (Paglia, 2014, s. 28-29). Vigarello (2013, s.

32) da kadının çekiciliğini, arzulanırlığını ve seyredilesi bir varlık olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: “Kadın, en hayranlık verici manzara, en nadir harikadır ve eğer kör değilse, herkes, Tanrının, evrenin güzellik namına sahip olduğu her şeyi kadında bir araya getirdiğini kabul edecektir.” Kadın estetik varlığıyla, bakılası güzelliği ile kendine hayran bırakır. Elbette kadını tek bir söz ile açıklayamayız; tanım içerisine sokulamaz, anlatılamaz evrene kattıkları, yaptıkları sözcüklere sığmaz, kelimeler yetersiz kalır.

Üzerine ağıtlar yakılan şiirler yazılan sanatın vazgeçilmez ögesi olarak kabul edilen kadının varlık koşulları arasında hep bir kavram vardır; kutsallaştırmak için “anne” ya da “eş”, cazibeli ya da kötü kadın için “fahişe”, “yosma”, “yılan”, “şeytan” gibi sıfatlar kendinden önce gelir. Peki, kadın nedir? “Kadın en açık biçimde tanımlanır: ‘Erkeğin dişi.’ ‘İnsan’ maddesi de, galiba bütün tür için geçerli terimlere göndermeler içerir” (Crampe-Casnabet, 2005, s. 308). Erkeğin dişi olarak tanımlanan kadın, neden tek başına bir terimde bile ele alınamıyor, tek başına varlık bile gösteremiyor? “Kadın”ın yanında ya koca ya da sıfat olmuştur ve olacaktır da. Kadın hiçbir zaman özgür olmamıştır.

Kadın tanımı, erkek tanımı gibi, kadının yaşadığı yerde egemen olan iklime, yönetime, yasalara ve göreneklere dayanır. Bu nedenle kadının doğası, ilk bakışta onun varoluş koşullarına, özellikleri altında yaşadığı ve iklim tarafından belirlenen yönetim biçimine bağlı gibi görünür. Fakat yönetim biçiminden (ister ilkesi erdem olan Antik cumhuriyet, ister ilkesi onur olan monarşi, ister ilkesi korku olan despotizm olsun) bağımsız olarak, kadın hiçbir zaman erkek kadar özgür değildir. Bir anlamda her zaman tutsaktır (Crampe-Casnabet, 2005, s. 320).

Özgürlüğü, ona sahip olan kişinin verdiği ölçüdedir. Kadının tüm hak ve özgürlükleri, ata erk tarafından belirlenmiştir. Örf ve adetlerin verdiği ölçüde yaşam alanlarındaki özgürlük sınırları belirlenir, küçükken başlar bu kısıtlamalar ve büyüdüğü zaman varoluşunun getirdiği gerçekleri tabi ki bilir.

Sosyolojik, tarihsel ve antropolojik tartışmalar, dişilik ve erilliklerin kültürlere göre dramatik biçimde değiştiğini göstermektedir. Örneğin, Viktorya İngilteresi’nde burjuva kadınlar arasında vurgulanmış dişilik, fiziksel incelik (kibarlık, nezaket), ücretli çalışmadan uzak durma ve cinsel duygunun yokluğunu içeriyordu; günümüz Afrika’sının birçok kırsal bölgesinde dişilik, fiziksel kuvvet, ekmek parası kazanma ve cinsel güvenle eş anlamıdır. Tek bir toplumda bile farklı toplumsal ve kültürel bağlamlar - ırk veya etnisiteye, yaş veya fiziksel kapasiteye, cinsel yönelim veya sosyal sınıfa bağlı - erkek ya da kadın bedenlerinin ve toplumsal cinsiyetin anlamını çoğu zaman oldukça dramatik biçimlerde değiştirir (Bilton vd., 2009, s. 130).

Kültürel ve toplumsal normlara göre kadına ve bedenine yüklenen anlamlar çağın koşullarına göre değişiklik göstermiştir. İlkçağlarda kadın; bolluk ve bereketin timsali olarak görülmüş daha

sonra ise tüm işlenen suçların kaynağı olarak kadını ve bedenini günah keçisi olarak göstermişlerdir. Ortaçağdan sonra kadına yüklenen anlamlar değişmiş ve kadın, sanatın ve erk egemen gücün vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Rönesans'ın yükselen gücü kadını, haz veren ve arzulan bir varlık olarak görmeye başlamıştır. Modern ve postmodern dönemde kadının çekiciliği ve arzulanırlığı artmış ve tüketim toplumunda bu çekici kadın, daha çekici yapılmak istenmiş, üzerine çevrilen bakışlar artmış ve görünürlüğü de bir o kadar fazlalaşmıştır.

Gerçekten kadın salt bir gösterge, bir kurgu, bir fantezi ve anlam mamulüdür. Kadınlık, kadın kişilerin doğal durumu değildir. Kadınlık, K*A*D*I*N göstergesi için, tarihsel süreçte değişen ideolojik anlamların inşasıdır; bu gösterge, kimliğini ve hayali üstünlüğünü yarattığı bu öteki hayaletinden devşiren başka bir sosyal grup tarafından ve bu sosyal grup için üretilir (Pollock, 2010, s. 219).

Kadın, her topluluğun kendi ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiştir. İlk dönemlerde evde kocası ve çocuklarına bakmakla mükellef olan kadın, dünya savaşları ve kapitalist sistemin ihtiyaçlarından dolayı artık toplumsal üretimin bir parçası olmuş ve günümüzde ise tüketim kültürünün vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. “İnsanların tercihleri exnihilo (hiçten) yaratılmaz. İçinde yaşadıkları toplum tarafından şekillendirilirler” (Fine, 2011, s. 110). Sosyo-politik sosyolojik, tarihsel veriler, kültürden kültüre farklı kodlarla dişillik ve erilliğin dramatik biçimde değiştiğini göstermektedir. Kadınların çoğu evi için çalışmalı, erkeğinin kölesi olmalı ama onlara asla karşı çıkmamalı mantığıyla kültürel kodlarla yüklenmiştir. “Bu nedenle hem sosyal hayatta hem de yatakta, dişi olmak gibi biyolojik bir durumu, kadın olmak gibi sosyal bir durumu dönüştüren ve ona edilgen olmayı öğreten toplumdur” (Caner, 2004, s. 14).

Kadınlık aslında toplumun dayattığı sınırlar çerçevesinde pasif konumda olması beklenen ama bir o kadar da o toplumun istediği gibi iyi bir eş, anne, çalışan, tüm sorumlulukları üzerine alan, güzel, bakımlı ve albenili olması gereken, bir varlık sorunudur. Kadının biçimsel görünüşü onun en çok dillendirilen konusu olmuştur.

Kadınlar kendilerini belirli biçimlerde çekici kılmak zorunda olduklarından ve bu biçimler kültürün uygun cinsel davranış inançlarına uymayı kapsadığından, kadınların görünümü kültürel değerlerle yüklüdür ve kadınlar kimliklerini bu değerler içinde ya da güçlükleri göze alıp bu değerlerin karşısında oluşturmak zorundalar (Coward, 1989, s. 73).

Her dönemde kadına atfedilen, olması istenen albeni farklılaşmıştır. Dönemsel beklentilere göre kadın yaftalanmıştır. Bazen ürkeklikleri sorun olmuş bazen de fingirdeklikleri, ama hep suçlanan, hor görülen, aşağılanan taraf olmuşlardır. Karşılarındaki çok masummuş gibi.

Cinsiyet görünümü biyolojik farklılıkların oluşturulmasında ortaya çıkan bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet ‘biyolojik beden’ in rol ve modelinin oluşturulması ve ona uygun rollü giymesini ve bu rolle oynadığı sosyal beden oyununun ilk sahnesini oynamasını istemektedir. Bu sahnede kadının oynadığı rol, toplumun kadına öngördüğü görevleri yapması ve bu görevi üstlenmesi için yönlendirilmektedir.

Toplumsal cinsiyete göre oynanan rollerin kaynağı ise biyolojik bedendir. Bedene giydirilen toplumsal cinsiyet giysisinin rol normları, bu kaynağı referans alan ve biyolojik bedeni işaret eden “kadın olma” ve “erkek olma”ya ilişkin normlardır. Kadın ya da erkek bedeninin, biyolojik cinsiyetini (biyolojik/fiziksel nitelikleri/görünümü) temel alan ve bunu, içinde yer aldığı toplumun sosyo-kültürel çerçevesinde, sahnedeki rollere uyarlayan normlar, her iki beden için de rollerin oynamasını sağlayan temel “olması gereken”lerdir (Aylin, 2015, s. 35).

Crampe-Casnabet’e (2005, s. 312) göre, “metinler kadınların güzelliğine, albenisine ve erkekler için çekiciliğine şaşıttıktan sonra, zayıflıklarını, ürkekliklerini ve fingirdekliklerini (ahlaki karakteristikleri fiziksel karakteristiklerle birleştirerek) vurgulamaktaydılar”. Kadınlar, erk egemen gücün isteklerini yerine getirdiği sürece el üstünde tutulmuşlardır, üstün olduklarında bile her zaman erkeğinin altındaki bir konumda olmuşlardır. Kadın kimliği hakkında bu kadar konuşulup merak edilen ve değersizleştirilen başka bir varlık yoktur. Kadının doğasını, doğurganlığını, güzelliğini, çekiciliğini bu kadar dillendirip ön plana çıkartan hem de onu bu kadar tehlikeli gören erk egemen toplum kadının etki alanına girmiş ve cazibesinden tedirgin olmuştur.

Bir kadının fiziksel görünüşü ve cinsel doğası, onu hem çekici hem tehlikeli kılmaktaydı. Kadınlar normlara ve modalara sadık kalırken, kendi arzularına karşı da tetikteydiler. Durumları kolay değildi; zira estetik sistem öyle bir kodlanmıştı ki, yoksul ve güzel genç bir kadın büyük bir risk altındayken, yoksul ve çirkinin hiçbir kimliği yoktu (Davis ve Farge, 2005, s.16).

Etkileme sıfatları olan güzellik ve çirkinlik gibi göreceli terimlerle kadınlar yaftalandı. Bu düzen içinde kadına yüklenen sıfatlar kadının üzerindeki baskıyı daha çok artırdı. Güzel olmaktan başka çareleri de yoktu. Çirkinlere bakan olmazdı. Çünkü erk egemen toplum güzel kadınlardan hoşlanıyordu. Güzel kadın her zaman değerli, seyredilesi bir varlık, doğanın bir lütfu, çirkinineyse tahammül bile yoktu.

“Güzellik, her zaman kişisel temizlik kadar göreceli bir kavram olmuştur. Ortaçağ’ın sonundan erken modern dönemin sonuna kadar, kadınsal güzellik ve ideal kadın biçimi bir dizi köklü dönüşüme uğradı” (Matthews-Grieco, 2005, s. 60-61). Güzellik ve çekicilik kavramlarının zamana

ve kültüre göre değişkenlik gösterdiği bir gerçektir. Ortaçağın salgın ve hastalıklı dönemlerinde kadınlar sürekli karnı şiş, benzi soluk olarak resmedilmiştir. Rönesans'taki güzellik anlayışı, refahın göstergesi olan tombul kadınlara dikkat çekmekteydi. Günümüzde ise tombul kadınlar aforoz edilmektedir. Sağlıklı, çekici ve fit kadınlar, yağdan yoksun olmalı çünkü günümüz güzellik anlayışı fiziksel görünümle doğru orantılıdır.

Modern zamanlarda *“güzellik”*, *“hoş, enfes, çekici”* gibi ifadeler bile *“ideal ve seksi beden”*le ilişkilendirilmektedir. Güzel kavramı artık beden üzerinden adlandırılmaktadır. Oysaki estetik öğretisi çerçevesinden güzellik daha çok tinsel yaklaşım yönünden değerlendirmekte veya kabul görmektedir. Günümüzde güzellik belirli oransal nitelikler çerçevesinden *“kusursuz güzellik”* kavramının yaratılmasına sebep olmuştur. Böylece artık güzele ilişkin yargılar bu orandaki ideal tipoloji ile özdeşleştirilmiştir (Bilgin, 2016, s. 234).

“Yaşadığımız  ağda güzellik kavramı bedene, özellikle de kadının bedenine indirgenmiştir” ( nceoğlu ve Kar, 2016, s. 14). Kadın imgelenmiş, imgesel, hatta fantezileştirilmiş bedensel özellikleriyle güzelliğin yansıması olarak görülmektedir. Kadın ve kadın bedeni, fiziki güzelliğiyle dikkat çekici, g r n rl ğ yle sürekli karşımıza çıkmaktadır. Tüketim toplumunun pazarlama aracı olan kadın ve bedeni yeniden değer kazanmaya başlamıştır. Bu değer, günümüzün estetik normlarının oluşmasında rolü olan güzel, albenili, bakımlı ve fit bedenlerin oluşmasını sağlayan temel yapıdır.

Kadınların bedeni tarihin tüm dönemlerinde *“sadece vücut”* olarak algılanmıştır. Erkeklerin vücudu işe yarayan bir şey olarak görülürken, kadının vücudu işlevsizleştirilmiş ve görünümüne önem verilmiştir. Kendisinden her zaman güzel ve bakımlı olması beklenirken bu anlamda seyirlik bir malzeme haline d n şt r lm ştir (Parsa ve Akçora, 2016, s. 49).

Tarih boyunca kadın bedeni sürekli değişimler ve dönüşümler yaşamıştır. İlkel dönemdeki kadın bedeni daha kuvvetli  alışkan, verimli doğurgan bir beden iken ortaçağda kadın nazik (kırılgan) idi, erkeğin korumasına ihtiyaç duymalıydı. Rönesans döneminde daha etli dolgun vücutlu kadınlar revaçta iken savaş dönemlerindeki kadın bedeni siluetleri daha erkeksi, güçlüydü. Dünya savaşlarından sonra kadından beklenen ise seyredilesi bir g zelliikte olmasıydı. Kadın bedeninin dış dünya ile girdiği iletişimde sürekli değişen beden algısı eski çağlardan günümüze kadar farklılaşarak yeni bir beden algısı oluşturulmuştur.



Görsel 1. Halka Yol Gösteren Özgürlük, Eugène Delacroix, 1830.

Geçmişten günümüze hiç durmadan merak edilen, incelenen, araştırılan, kadavra olarak kullanılan bedenin sırrını çözmek için araştırmalar ve deneyler yapıldı. Kesildi biçildi ve fiziğiyle kütlesiyle en bilinmedik noktalar ortaya çıkartılmaya çalışıldı. Bunda insanın, canlıları keşfetme merakı önemli bir yer tutmuştur. Beden araştırmaları ve bedenin halleri kültürel ve tarihsel gelişmelere ışık tutmuştur. Sosyolojik, psikolojik, terminolojik ve antropolojik olarak bilimin ışığında anlatılan bu konu etrafıca ele alınmaya çalışılmış, beden hakkında pek çok tanım yapılmıştır. “Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır” (Canatan, 2011, s. 23).

Bedenin sadece görünüş olarak şeklinden ibaret olmadığını, en küçük temel yapı taşı hücreden oluşan sistemler bütünü olduğunu ve yaşadığı kültürün sosyolojik yapısını oluşturduğunu vurgulayan bu tanımlar çerçevesinde;

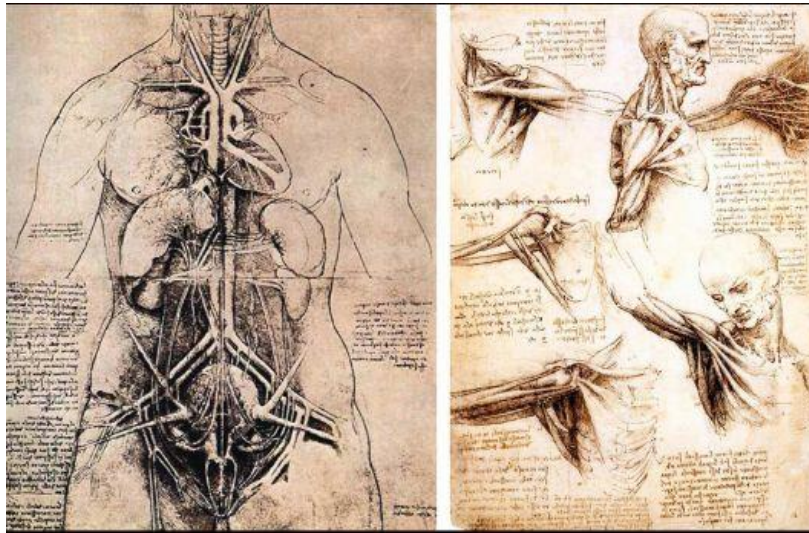
Beden uzam içinde bir yer kaplar. Kendi kılıfları olan bir uzamdır o: Deri, sesin sesli aylası, tenin aura'sı. Bu fiziksel ve maddi bedene dokunulabilir, koklanabilir, izlenebilir. Ötekilerin gördüğü, arzularının içinde dikkatle incelediği şeydir beden. Zamanla yıpranır. Bilimin araştırma konusudur. Bilginler onun üstünde deneyler yapar, onu kesip açarlar. Onun kütlesini, yoğunluğunu, oylumunu, ısını ölçerler. Devinimini çözümlerler. Üstünde çalışırlar (Corbin, 2011, s. 7).

Geçmişte beden hakkında merak edilen konu sadece nasıl bir işleyişe sahip olduğu idi, bununla ilgili araştırmalar yapıldı, beden hareketleri gözlemlendi, doğayla bütünleştirildi ve ondan ilham alınıp makineler tasarlandı. Daha sonra beden hakkında öğrenilmek istenilen şey, kendi içindeki

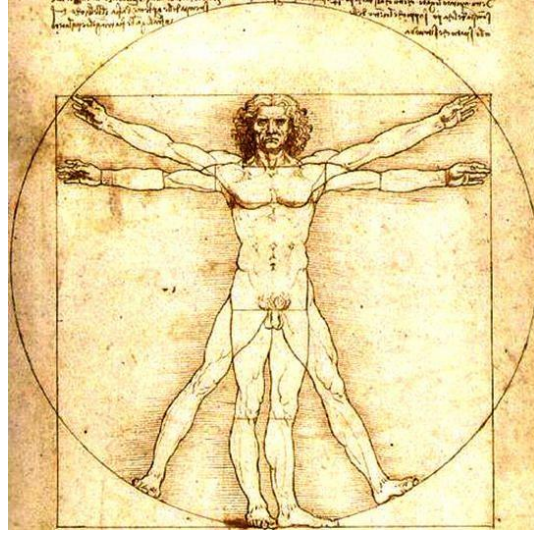
işleyişin ne şekilde olduğu idi. Araştırmalar, bedenin kendi içyapısındaki işleyişini daha kusursuz bir şekilde anlamak ve tasarlamak için arayışlar devam etmiştir. Özellikle kadın bedeni merak edildi ve doğurgan yapısı erkeklerinkinden farklı cinsel organıyla nasıl bu kadar verimli olabilir konusu üzerinde düşünüldü ve araştırmalar yapıldı.

“Beden bir kurgudur, bir düşünsel tasarımlar bütünüdür; öznenin tarihi boyunca, toplumsal söylemler ve simgesel sistemler aracılığıyla gelişen, dağılan, yeniden yapılanan bilinçdışı bir imgedir” (Corbin, 2011, s. 8). Beden, üzerinde çok fazla düşünülüp taşınılan, ilham kaynağı olan bir imgedir. Üzerinde egemen güçlerin, toplumsal söylemlerin baskıladığı, şekillendirdiği bir tasarı bütünüdür. Bedeni yeniden yaratma ve ona şekil verme konusunda sürekli metaforik imgeler vardır ve birbirleri ile yarışmaktadır. Kişinin kendini değiştirme ve yeni bir imaj arama ve yaratma durumu bedenin sosyal ve kültürel bir yapısıdır. Beden, tarih boyunca bu değişiklikler yüzünden sürekli değişimler ve dönüşümler yaşamıştır. Le Breton’un (2019, s. 98) söylediği gibi,

Beden dünyanın sorgulandığı ışıltılı bir yerdir. Bu bağlamda amaç artık güzelin ifade edilmesi değil, tenin kışkırtılması, bedenin dönüştürülmesi, tiksinti ya da nefret duygusunun kabul ettirilmesi, içe atılan şeylerin spektaküler bir biçimde fıskırmasıdır. Beden madde olarak ve kimi zaman radikal bir biçimde sahneye çıkar. Cinsel kimliği, bedenin sınırlarını, fiziksel direnci, erkeklik ya da dişilik düşüncelerini, cinselliği, işeme ya da dışkılama, acı, ölüm, objelerle ilişki, mekân, kendini tehlikeye atma vb’yi sorgular.



Görsel 2. Anatomi Çalışmaları, Leonardo da Vinci, 1510.



Görsel 3. Vitruvius Adamı, Leonardo da Vinci, 1490 dolayları.

“İnsan başkalarına sunmak istediği imajı bedenle afişe eder. Çağdaş toplum söylemi ‘bedenlerinizle yargılanacaksınız ve sınıflandırılacaksınız’ der. Toplumlarımız bedeni benliğin amblemi olarak kutsar” (Le Breton, 2019, s. 101). Artık bedene, mata olarak bakılmakta özellikle de kadın bedenine, beden ticarileştirilmekte, meta olarak bakılan beden birçok sektörün vazgeçilmez nesnesi olmaktadır. Bu kusursuz beden tasarısı, popüler kültürün haz ve arzu odaklı bedeni metalaştırarak, albenili, herkesin olmak istediği bir imaj haline dönüştürmektedir. “İnsan, bedenini değiştirerek hayatını değiştirmek ister” (Le Breton, 2019, s. 19).

“Modern dönemde bireyin bedeni ya da özellikle kendi derisi; belirli sınırlar içine sıkıştırılmış, kendi farklılığını önemseyen ve izole bir yapı idi. Yeni bedenin ayırt edici özelliği eskisinden farklı olarak dokunma değil, bakıştır” (Bilgin, 2016, s. 226). 20. Yüzyılda beden, görünürlüğe, görüntülenmeye doğru bir ivme kazanmıştır. Görüntünün önemli olduğu, sağlıklı bir beden için vücudumuzu zinde tutmamız konusunda sübliminal mesajlar beynimize kazınmaktadır. Bakılsı olmak için vücudunun da şekilli, estetik bir görünüme sahip olması gerekmektedir. Hatta bu estetik görünüşün bir normu olmalı belli vücut ölçüsüne sahip kadınlar, güzel olabilir düşüncesi var edilmeye çalışılmaktadır.

“Tüketim kültürü, gündelik yaşamda bedene - özellikle de kadın bedenine - ilişkin bir imaj ve model oluşturmaktadır. Oluşturulan bu imaj kültürü üzerinden bedensel gövdelerin güzelliği, beğenirliliği, seksiliği, arzulanırlığının ölçüsü belirlenmektedir” (Bilgin, 2016, s. 226). Son dönemdeki kadın imajı; fit, bakımlı, arzulanır ve seyredilesi bir bedene sahip olmalıdır. Fit

görünebilmek için de spor yapmamız ya da daha kolay bir yol olan cerrahi operasyonlarla şekillenebileceğimiz vurgulanmaktadır. Erk egemen toplum tarafından bedensel değişim ve dönüşüm projeleri ile yeni beden yaratmada, sağlık ve güzellik endüstrisinin çekici kılınmasına yönelik çalışmalar sürdürülmektedir. Tüketim toplumunun vazgeçilmez bir ögesi olan nesnelleştirilmiş kadın bedeni, modadan tıp bilimine, kozmetikten estetik cerrahiye kadar tüm alanlarda yeni baştan tasarlanarak projelendirilmektedir. Bu projenin her bir parselinde farklı uygulamalar gerçekleştirilmekte ve bunun yapılması yönünde reklamlar billboardlar tasarlanarak kadın bedeni ticari bir metaya dönüştürülmektedir. “Yani bir yönüyle artık kadın bedeni başkalarının haz ve arzu dolu bakışlarının yöneldiği bir cezbedici cinsel gövdedir” (Bilgin, 2016, s. 238).

“Beden artık aşağılanan, hor görülen ve günahın kaynağı olmaktan çıkmış aksine beğenin, arzusun ve hazzın kaynağına dönüşmüştür” (Tekin, 2016, s. 1162). Bedene karşı duyulan iğrenme ve günahın kaynağı olduğu düşüncesi çok geride kaldı. Şimdi sıra zevke ve haza geldi yani estetik görüntüye... Artık iğreti bedenin yerini, haz alınan, arzulanan ve kusursuz görünen seyirlik beden imgeleri almaktadır. Haz aracı ve prestij göstergesi olan kadın bedeni, güzellik ve erotizm ile birlikte bedenin yeniden keşfini oluşturur. Bu kadar bedensel görünüşün ön planda tutulduğu erk egemen toplum platformlarında, beden fantazyaya içerisinde kurgulanmaktadır. Vücut değişimlerindeki bu kusursuzluk tasarısı, popüler kültürün haz ve arzu odaklı kadın bedenini metalaştırarak onu albenili bir yapı haline dönüştürmektedir. “Beden, duyarlılığı yüksek ve tavında bir haz aracıdır. Bu haz; cinsel, midesel ve fiziksel egzersizlerden alınan hazları içermektedir. Bu küresel ve tüketimsel kültüründe beden artık tartışmasız özel bir mülk olduğu için; heyecan verici, büyüleyici, çıldırtıcı ve mest edicidir” (Bauman, 2001, s. 157-159).

Baudrillard’a göre (aktaran Günindi Ersöz, 2010, s. 45) “güzellik ve erotizm bedenin kutsallaştırma sürecinin iki lokomotifidir ve birbirinden ayrılmaz bu ikili bedenle ilişkinin yeni etiğini oluşturmaktadırlar. Bu doğrultuda, Baudrillard güzelliğin kadın için mutlak, dinsel bir buyruğa dönüştüğünü savunur.” Çekicilik, güzellik ve erotizm toplumsal bir norm gibi gösterilir. Bu ideal vücut normları tüm kadınlara empoze edilir ve bu görüntüde olmaları için algıları ile oynanır. Postmodern kültür, hâkimiyet kurmaya çalıştığı bu tasarı bedenleri biçimsel değişikliklere uğratarak yeni bir beden imajı oluşturmaya çalışmaktadır.

Foucault, bedenlerimize bakımımızın ve onu değerlendirmemizin, tamamen toplumsal bir yapılandırma olduğunu savunur. Ona göre, beden ve onun zevkleri denilen olgu olan cinsellik tarihsel olarak biçimlenmiş ve toplumsal olarak kurgulanmış inançlar, davranışlar, ilişkiler ve kimlikleri ifade eder. Böylece Foucault için insanların bedene nasıl baktıkları ve onun hakkında nasıl konuştukları önemlidir (Bilgin, 2016, s. 227).

Bedenden bahsederken şöyle der Merleau-Ponty: "...o, temelde ne yalnızca görülen şeydir, ne de yalnızca gören, o Görünürlük'tür..." "Ten"dir bu "Görünürlük". Şeylerle aramdaki bir geçişlilik, tersine çevrilebilirlik ilişkisinden ortaya çıkan ve her an kurulmakta olan Ten. Baudrillard'ın da belirttiği gibi piyasanın erotik kılmaya çalıştığı ten, düzgün hatlara sahip olan, kaygan, saydam, pürüzsüz, kusursuz ve hatasız bir görünüm sergileyen tendi. Bacaklara yapışan şeffaf çoraplar, vücuda yapışan etek ve giysiler bu ağdalı ve bakımlı tene adeta ikinci bir deri kazandırmakta, bedene bir vitrin görüntüsü veren saydam bir şeride benzemektedir. Ten kokmayan, terlemeyen, pürüzsüz, "klimatize edilmiş" taze bir ten olmalıydı (Çabuklu, 2004, s. 102).

Görünür dünyanın proje bedenleri ilgi çekici özellikler taşımalıdır. Kaslar belirgin olmalı, göğüsler ve popo dar giysilerle ortaya çıkmalı ve vücudun alımlı yapısı dikkat çekici nitelikte olmalıdır. Erotik bir bedenden istenilen, beklenen şey, bedenin dikkati uzun süre üzerine çekmesi ve bakışın nesnesi olması talep edilmektedir. Bu istek erk egemen gücün arzularına hitap etmesi için oluşturulmuş bir vitrin beden tasarısı projesidir. Bu yeni vitrin beden projesi mutlak suretle "güzel, bakımlı ve erotik olmalı", algısı ile son dönemde "kadın bebek gibi olmalı esnek ve yumuşak bir cilde kılsız ve pürüzsüz bir vücuda sahip olmalı" söylemleri ile de popüleritesini arttırmaktadır. "Vücut derisi/ ten 'çıplaklık' olarak değil erojen bir bölge gibi algılanmaktadır" (Baudrillard, 2016, s. 186).

"Kadın bedeni temel ilgi nesnesi olduğu için egemen cinsel tanımlar kadınların vücutlarına, kadınların görünüşlerine yazılır" (Coward, 1989, s. 72). Güzellik denilen şey kadın bedeninin cinsellik yoluyla oluşturulduğu bir kimlik olmuştur. Her gün gazetelerde dergilerde internet sayfalarında gözümüze sokulan görsellerle bize sürekli olarak bu hatırlatılmaktadır. Artık o kadar duyarsızlaştırdık ki yadsımıyoruz çıkan çıplak kadın bedenini. Hatta bedenin acizliğine, hatalarına, çirkinliklerine bile dayanamıyoruz. Çünkü beden pürü pak olmalı, ideal vücut ölçülerinde her daim estetik ve çekici olmalı bakan kişiye haz vermeli ve tabii sağlıklı ve fit görünmeli.

Reklamlar ve sosyal medya aracılığıyla "çekici görünmek sizin elinizde" mesajları verilmektedir: "Bunun için vücudunuzu estetik ameliyatlara yeniden şekillendirebilirsiniz"; "Barbie bebek gibi bir imajınız olabilir"; "Çekici fit arzulanır görünebilirsiniz" vb. alt metinleriyle "bedeninizi siz nasıl isterseniz kurgulayabiliriz"i semiyotik olarak vermektedir.

Sonuç olarak, dün kimlik oluşumu sürecinde dışlanan, öteki ve mahrem sayılan, saklanan beden; bugün güzelleştirilerek, yüceltilerek, özgürleştirilerek bir arzu - özellikle cinsel arzu - nesnesi haline getirilmeye çalışılmaktadır. Çünkü tüketim kültürünün var olmasını istediği ideal birey bedeni; sürekli yenilenen ve modanın peşinde koşan, sadece yaşayacağı bir tek yaşamı olduğunu ve bu yaşamını da yaşadığı dünyada cennete çevirerek hiçbir zevki ıskalamayan veya her hoşnutluk veren şeyleri deneyimlemenin bilincinde olan kişi olarak tanımlanmakta veya kabul görmektedir (Bilgin, 2015, s. 327).

1.2. Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi

“Kadın, put ve nesne, tanrıça ve tutsaktır” (Paglia, 2014).

Geçmişten günümüze beden, birçok kavramla ele alınmıştır. Her dönemde bedenden beklentiler farklı olmuştur, özellikle de kadın bedeninden. Çeşitli toplumlarda kültürel kodlarla etrafı örümcek ağları ile örülen kadın bedeni, kimi zaman iğrenilecek cüzzamlı bir vücut olarak görülmüş kimi zaman da tapınılacak bir varlık konumuna getirilmiştir. Tüketim kültürü kendine kült nesnesi olarak bedeni seçmiştir. Çünkü tüketen ve tüketilen beden evde, işte hayatın her alanında var olmuştur.

Küreselleşmeyle birlikte insanın varoluş gerekçesi ve varlığının anlamı, onun tüketim gücüne ve potansiyeline endeksli hale getirilmiştir. Artık, her şeyi düşünen, sorgulayan, tartışan ve eleştiren insan öznesi yerine nesne konumuna indirgenmiş tüketen insan öne çıkartılmıştır. Tüketme eylemini gerçekleştirecek olan ise bedenlerdir (Kızılçelik, 2003, s. 91).

Geçmişte anlaşılması zor bir yapı olan beden, günümüz “*post-truth*”¹ döneminde ise hakikati ortadan kaldırarak tamamen gerçek dışı bir varlık haline gelmiştir. Beden artık alınabilir satılabilir kutsanan bir varlıktır. Kitle kültürünü etkileyen içi boş bir yapıdır. Baudrillard (2013, s. 149) bedenin nesne konumuna getirildiğini ve onun üst düzey bir varlık olarak görüldüğünü, tüketimin vazgeçilmez bir parçası yapılmak istendiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz bir nesne vardır: bu nesne BEDEN’dir. Bin yıllık bir püritanizm² çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde bedenin “yeniden keşfi” ve reklamda, modada, kitle kültüründeki mutlak varlığı -

¹ “Post truth kavramı Türkçeye hakikat sonrası, hakikat ötesi anlamında çevrilmiş olup bu tanımlamalar post truth kavramını tam olarak yansıtmamaktadır. Post truth, nesnel olan bir gerçeklik karşısında halk kitlelerinin kişisel duygular ve çeşitli çıkarların ağırlık kazanması ile nesnel gerçekliğin silikleştirilmesi ve kamuoyunu etkilemesi olarak tanımlanır” (Özkaya ve Özdiil, 2020).

² “Püriten kök itibarıyla; saflık, temizlik, masumluk ve nezaket anlamlarına İngilizce ‘purity’ kelimesinden gelmektedir; ancak kelimenin sıfat olarak anlamı ‘ahlak ve din konusunda çok sofu kimse’ olarak verilmektedir” (Güngör, 2005, s. 8).

bedenin etrafını kuşatan, sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zariflik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söyleni-, bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır.

Beden, görsel ve sosyal medya araçları ile ön plana çıkartılmakta ve sermaye olarak düşünülmektedir. Karşımıza sürekli olarak beden imgeleri çıkmakta ve bizi o bedene özendirerek tek tipleştirmeye çalışılmaktadır. Sanal dünya, bedenin, gerçekliğini yadsıyarak onu ölümsüzleştirmekte ve kusursuzlaştırmaktadır. Bu dünya görüşüne göre herkes kendi reklamını yapmakta veya reklamını çekmektedir. Kendi meziyetlerini en paha biçilmez bir şekilde pazarlamakta ve bedenlerini, onları izleyen, takip eden, arzu dolu bakışlara teslim ederek, nesneleşmektedirler. Farkında olmadan benlik, o nesne bedenle bir tutularak, tüketimin bir parçası konumuna gelmekte ve çarkın içine zorla çekilmektedir. “Beden, gelişen medya araçlarının etkisiyle birçok misyonu üstlenmiş bir araca dönüşerek insanlığa hizmet vermektedir. Beden artık neredeyse meşrulaştırılmış bir biçimde değiş-tokuş edilebilen fetiş bir nesneye dönüşmüştür” (Korkmaz Ekici, 2010, s. 190).

“Tüketiyorsan bizimlesin, tüketilecek bir şeysen hayattasın” mantığıyla hayatımız, tüketime odaklanmış durumdadır. Kapitalist sistem odaklı kültür, özne konumunda olan kadını, nesne konumuna indirgeyip onu zorla tükettirmeye ve tüketilmeye itmektedir. “Küreselleşme çağında insanlar özne olmaktan çıkartılıp birer nesne/malzeme haline getirilmiş, kısaca şeyleştirilmiştir. Çünkü, küreselleşmenin hâkim olduğu sistem, bireyi yok sayan ve özerk öznenin yitimini merkeze koyan totaliter bir sistemdir” (Kızılçelik, 2003, s. 91).

Bu totaliter yapı, bedene sanki hiç yaşlanmayacakmış gibi, sürekli gençlik çağındaki gibi, kusursuz güzellikteki taş bebek misali bir anlam yüklemektedir. Estetik bir beden görmek isteyen kitleler tarafından beden, gerçek olan bedenden tamamen farklılaştırılarak, içi boşaltılmış, sadece gösteriş üzerine kurulu bir nesne beden olarak inşa edilmiştir. Oluşturulan bu tasarı bedenler, ticari bir nesne konumuna getirilerek erotik bedenlere dönüştürülmüş ve tüketilecek bir meta olarak düşünülmüştür.

Öncelikle postmodern dünya bedenin gerçekliğini yok etmekte, bedeni idealleştirerek, kusursuz, pürüzsüz, kişisel biyografiden ya da kişinin yaşadıklarından izler taşımayan bir nesne olarak sunmaktadır. İkinci olarak da, bedenin bu kusursuz gösteriminin bir sonucu olarak, beden artık ticari bir nesne olarak algılanmaya başlamış, bedenin modernliğin gizlemeye çalıştığı özellikleri, postmodernizmle birlikte birer reklâm nesnesine dönüştürülmeye başlanmıştır (Kanlioğlu, 2012, s. 20).

Algı, bedendeki bozuk kısımların değiştirilmesi, dönüştürülmesi veya yedek parçaların takılması vb. gereksinim olarak düşünülmektedir. Postmodern dönemdeki algı dünyası tamamen değişmiş hiç olmayan suretler, teknoloji ile değiştirilerek post truth dünyayı yaratmıştır. Bu dünya, var olmayan bedenler ve yüzlerle doludur. Her bir birey reklam nesnesi modeline dönüşerek sanal dünyaya kendisini sunmaktadır. Yeni sanal dünyanın nesnelleşen bireyleri, tamamen kusursuz yüzlerle, incecik bedenlerle ve olmak istedikleri yeni imajlarıyla kendilerini bu gösteri dünyasına sunmaktadırlar.

Endüstrinin ve gelir kaynağının merkezine alınan bedenin, hem tüketmesi hem de tüketilmesi için büyük bir pazar yaratılmıştır. Bu pazarın alıcısı da pazarlanan etken madde de kadın bedenidir. Bedenin, alıcısına daha hoş görünmesi için tüm pürüzlerinden arındırılması gerektiği düşündürülmüş ve pürü pak olması sağlanılarak çarkın içine çekilmiştir.

Tarihsel süreçte toplumların çoğunda kadın bedeni erkeğin bakışına hitap etmesi gereken cinsel bir obje biçiminde tasavvur ettirildiğine dayanmaktadır. Böyle bir tasavvur sebebiyle de kadın bedeni erkeğin denetimi altına alınması gereken sosyo-kültürel bir olgu olarak nesneleştirilmektedir. Kadın bedenine ilişkin bu yaklaşımın yaşanılan zamana, duruma, kültüre göre değişiklik göstermesine rağmen, kadın bedenin cinsel bir nesne olarak kullanılmasını olağan kabul edilmesinden dolayı sürekli –tüketilmek üzere–yeniden üretildiğini kabul etmektedir (Bilgin, 2016, s. ,222).

Bedenin nesneleştirilmesinde neden kadın bedeninin öne çıktığı konusunu en açık biçimde Baudrillard ortaya koymaktadır. Konuya açıklık getirmek için Baudrillard (2008: 174), öncelikle “beden dişil midir?” sorusunu sormaktadır. Ona göre, beden, hem dişildir hem de erildir. Fakat tüketim kültürü mantığından hareket ettiğimizde beden daha dişil bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca estetik ya da erotik söylemi düzenleyen kadındır veyahut bu söylen daha çok kadın bedeni merkeze alınarak düzenlenmektedir (Eşgin, 2011, s. 673).

Nesnelleşmesi istenen birey, estetik ve bakılası bir varlık olabilmesi için yeniden biçimlendirilmekte ve tüketimin bir parçası haline getirilerek haz nesnesine dönüştürülmektedir. Güzellik ve çirkinlik gibi göreceli kavramların sürekli gündemde tutulduğu bir çağda, kadınların kendilerini beğenmediği noktada değişime uğradığı, bunu yaptığı için de toplum tarafından ayrıcalıklı olduğu kabul edilmektedir. Kadın bedeni böylece nesneleşerek toplum tarafından yüceltilmekte ve hazzın kaynağı olarak gösterilmektedir.

Toplum nezdinde kadın dışsal görünüşünü belirlenen buyruklar çerçevesinde değiştirdikçe, “daha mutlu olabileceği” düsturu geniş kitlelerce kabul gördükçe ve kadınlar belirlenen ideal bedenden daha fazla haz duymaya başladıkça kadın bedeni kapitalist tüketimci piyasa tarafından –en ince

ayrıntısına kadar- cinselleştirilerek, erotikleştirilerek tüketimin malzemesi haline getirilecektir (Bilgin, 2016, s. 239).

Aslında arzu dolu bakışları dileyen kadın, nesne konumuna gelmek, ilgi çekici olmak istemektedir. Kadının iç dünyasında seyredilme dürtüsü bulunmaktadır. Kadın, cezbedici yanını ortaya koymayı amaçlamaktadır, büyüleyici yanını ortaya çıkartarak metalaştırdığı bedenini, nesneleştirmekle kalmayıp erotikleştirmektedir.

“Medyanın iletilerinin etkili olmasında kadının fiziği, cinselliği çok önemli bir yer tutmaktadır”. Kadının estetik açıdan erkeğe oranla daha güzel olduğunu ve bu nedenle kadının bedenini sunmasında bir sorun olmadığını düşünen çok büyük bir kitle vardır” (Uçar Özbirinci, 2012, s.80). Kadının güzel görünme kaygısı, varoluşundan çok bedenini ön planda tutma isteği kapitalizm tarafından kadını ticaretin bir parçası haline dönüştürmüştür. Kadın imgesi, seri üretim mantığında, görüntüleri çoğaltılarak sadece cinselliği değil erotikliği ve estetik görünüşü ile de ön planda tutularak nesnelleştirilmiştir.

Temsil ettiği şey üzerinden var olan kadın, mükemmel görüntüsünü, biçimli yapısını, seksi ya da erotikleştirilmiş bedenini kullanarak metaforik olarak nesneleşmektedir. Yadsınmayacak bir şekilde varlığını sürekli hissettiren kadın, kendini daha görünür kılmaya çalışarak ben burdayım’ın altını çizmektedir. Kitle iletişim araçlarından tutun da tüketim kültürünün her evresinde;

...Hepimiz kadınların görsel imgelerini devamlı tüketiriz. Tüketim; baskının doyum noktası, iradenin ve bağımsız kimliğin imhasıdır. Dilde de aynen böyledir: Bir özne ilk olarak metafor aracılığıyla görülür ya da nesneleştirilir. Bölümlere ayırma aracılığıyla nesne ontolojik anlamından koparılır. Sonunda tüketildiğinde yalnızca temsil ettiği şey üzerinden var olur. Göndergenin tüketilmesi, kendi başına önemli bir özne oluşunun imhasını sağlamlaştıırır (Adams, 2017, s. 109-110).

Özne konumuna getirilemeyen nesne konumunda olan kadın, bilincin sınırlarını zorlayarak sömürülen dışlanan hatta erotik olarak kabul gören bir varlık haline getirilir.

Kadını tüm vasıfsal özelliklerinden sıyrıp sadece nesne olarak var etmeye çalışan sistem, aslında onu erotik kılarak tüketimin ana malzemesine dönüştürmeyi hedeflemektedir. Baktığımız her yerde kadın bedeni sergilenmekte ve bu görsel imge zorla tüketilmektedir. Nesnelleştirilmiş kişinin yüz ve beden güzelliği, kadınsılaştırılmış cazibesi ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Çünkü

kadın bedeni, dişiliğinin en ince noktasına kadar cinselleştirilmektedir. Bu sistem çarkı içinde sömürülmesi gereken daha çok beden vardır.

Tüketim toplumunun hedef nesnesi olan kadın bedeni, yalnızca güzellikle sınırlı bir tanıma maruz bırakılmaz. Özellikle popüler kültür aracılığıyla sıklıkla güzelliği tamamlayıcı başka bir unsur olarak gösterilen, “erotizme” gönderme yapılır. Çünkü “güzellik ve erotizm birbirinden ayrılmaz ve ikisi birden bedene ilişkin yeni etiği oluşturur” (Baudrillard, 2008, 167; akt. Eşgin, 2011, s. 6).

Aslında kadınların nesnelleştirilmesinde bile belli bir güzellik kıstası vardır. Tüketilecek bedenler nesneleştirilirken fiziki bir normda kategorileştiriliyorlar. Nesneleştirilen bedenlerin, bakan kişilerin uygun gördüğü beğeni kıstaslarına uygun çekicilikte olmaları gerekmektedir.

Kadınların nesneleştirilmesine ilişkin en temel hiyerarşi şudur. Nesneleştirilme mertebesine erişenler ve erişemeyenler. Nesneleştirilen kadınlar; cinselliğın, şehvetin, estetiğın metası olsalar bile eril anlayışta var olabılme şansı yakalayabilmiş, bu gerekçeden ötürü bir nebze olsun saygınlık kazanabilmiş kadınlardır. Nesneleştirilemeyen kadınların ise böyle bir şansı yoktur. Onlar eril bakışta hiçbir zaman var olamamış bedbaht kadınlardır. Onlar erkeğ ve erkeğın cinsel arzu nesnesi olan kadınlara hizmet ettikleri sürece ya da erkek soyunun devamını sağladıkları sürece gerçeklikleri olabilen kadınlardır. Ancak bu gerçeklik kadınları özneleştirilen bir gerçeklik değıl, nesneleştirilen bir gerçekliktir (Bozdağ, 2009, s. 197).

Nesneleştirme mertebesine çıkaran gücün de belli bir gücü elinde tutması gerekmektedir. Nesneleştirilme kıstaslarına uymayan, beğenilmeyen, değıer görülmeyen kadınların ise işveli cilveli olması beklenmektedir. Vücudunu en iyi şekilde sergilemeyi bilen kadın, dikkatleri üzerine çekmekte ve seyirlik bir obje konumuna gelerek nesneleştirilmektedir.

Erkeğın dikkati, erotik düzeyde kadının “biçimliliğine” ve ironik de olsa kadın anatomisinin en sulu ve değıışken kısımları olan göğüs, kalça ve butları oluşturan süngerimsi anaç yağ dokularına odaklanmıştır. Kadının çalkantılı bedeni, kitonyen³ doğanın kabaran dalgalarını yansıtır. Kadını bir seks nesnesi haline getirerek yoğun bir biçimde odaklanan erkek, doğanın dehşet verici akışını sabitlemek ve durağan kılmak çabası içindedir. Nesneleştirmek kavramsallaştırmaktır; yani insanın sahip olduğı en üstün yetidir (Paglia, 2014, s. 43-44).

Erkek, kadın bedeninin albenili, çekici ve anatomik yapısına adanmışlıkta bulunmuştur. Bu dürtülerin ana kaynağı beğeni düzeylerinin fazla olmasındandır. Duygu düzeylerinin oluşturduğı bu anlayışın kadını ve bedenini nesneleştirerek onu en üst düzeye çıkartmıştır. Erk egemen güç, kadın bedeninin esrarengiz, cezbedici ve cilveli yapısını, tehlikeli bulmuştur. Bu güçler bileşkesi,

³ “Kitonyen kavramının ‘ölüler diyarının ilâhları, şeytani, cehenneme ait’ şeklindeki açıklamaları bu kavramın özellikle tekinsizliğı, tekinsiz olan yerleri karşıladığını göstermektedir. Paglia, doğurganlığa sahip kadınları da tekinsiz varlıklar olarak yorumlar. Kendi ifadeleriyle; ‘Kadın, göbek- büyüünün bir putuydu. Kendi yasalarına göre şişip doğum yapıyor gibiydi. Kadın ezelden beri tekinsiz bir varlık gibi görülmüştür. Erkek ona saygı duyar ama ondan korkardı. Kadın, erkeğı dışarı tüküren ve onu her an yeniden yutabilecek olan kara oyuktu’ (Paglia, 1996: 21)” (Kandemir, 2019, s. 14).

kadın bedenini, kendi güzellik kıstasları doğrultusunda, üretilen tüketilen, alınıp satılabilen nesneler olarak evrimleştirmiştir. “Ataerkil kültürde, kadın bedeni temel ilgi nesnesi olduğu için egemen cinsel tutumlar, kadınların vücutlarına, görünüşlerine yazılır” (Coward, 1989, s. 80).

“Postmodern dünyada kadının d şileştirilmesi kendisinin beğenilerinden çok, egemen cinsin şehvetini tırmalayan ölçütlere göre dizayn edilir. Kadınsa kendi görünümünü, eril beğeniye uygun olduğu için onaylar” (Caner, 2004, s. 136). Tasarı bedenler olarak karşımıza çıkan siluetler, tamamen kadınların kendi isteği doğrultusunda oluşturulmuştur. Buna istinaden, her bir uzuv için, tasarım yaparak onu, yapay bir görüntüye dönüştüren sisteme kadınlar ayak uydurmuşlardır. Tamamen  topik bir şekilde tasarlanan uzuvlar, ulaşılması zor ama her bir bireyin isteyeceği şekilde tasarlanmıştır.

Çıplak kadın imgeleri kesinlikle tartışmalı bir yer işgal etmektedir, dolayısıyla işgal edilen bu yer son derece kaypaktır. Ve kadınların nesneleştirildiği denetleyici erkek bakışı hakkında söylenen tüm zihin açıcı sözlere rağmen ben şunu iddia edeceğim: Çıplak kadın imgesi aynı zamanda bakışın eylemliliğinin ve nesneleştirme kabiliyetinin temel sınırlarını da tanımlar. Erkek bakışının baskın gücü bizzat erkek kimliğinin de üzerinde durduğu kırılğan temel üzerinde yükselir (Leppert, 2009, s. 290).

Kadını ve bedenini, onun üzerinde tahakküm gücü olmadan evirip çevirerek yeni bir duruma sokan g  ler topluluğunun, kadından beklentisi, albenili, cazibeli ve çekici bedenlere sahip olmasıdır. Kültürel kodlar kadını ve bedenini nesneleştirerek onu kışkırtıcı, baştan çıkarıcı bir duruma sokmaktadır. Kadın ve bedeninden beklenen tutum ve davranışlar sadece kapitalist sistem tarafından değil, toplum tarafından da kadınlara empoze edilmektedir. Nesne konumundaki kadın ve onu nesne konumuna düşüren özne, birbirini etkilemekte ve etkilenmektedirler. Sadece yaratma edimi kullanılarak var edilen kadının, bedeni üzerinde hegemonya kurulmaktadır. Zaaflarından kurtulmaya çalışan eril iktidar, köşe bucak sakladığı, bakılması kadın bedenini, nesne konumuna sokarak onu daha mest edici bir duruma getirmiş ve getirmeye de devam edecektir.

1.3 Arzu Nesnesi Olarak Kadın Bedeni

“Arzu bir sürgündür, arzu bir çöldür” (Dadoun, 2007, s. 29).

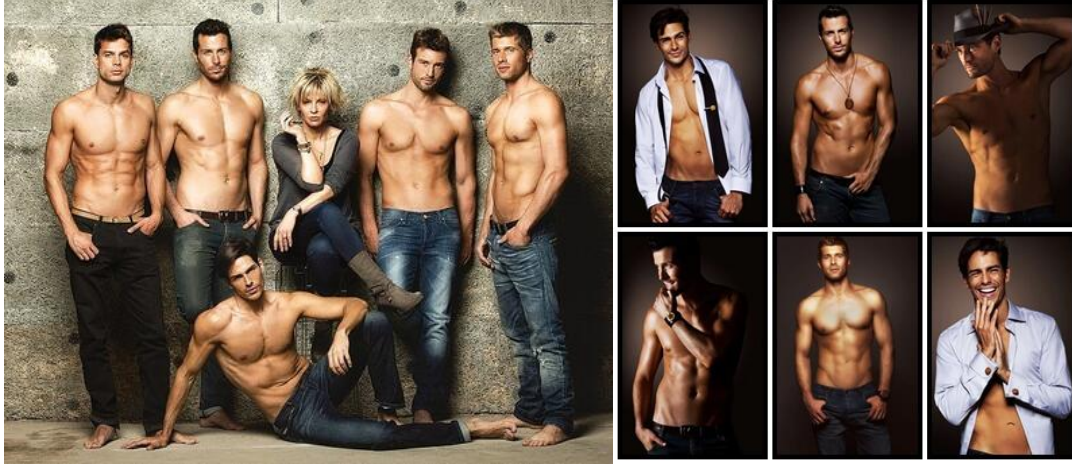
Tüketim insanoğlunun maddi ve manevi ihtiyaçlarının karşılanması için duyulan hissin dışında doyumsuzluğun da bir göstergesidir. Bizi biz yapan genel geçer duyguları ve bu doyumsuzluk algısını yöneten ise arzularımızdır. Tüketim kaygısı ile üretilen metaların bizi tatmin ettiği kadar arzularımızı ve isteklerimizi de tatmin etmesi beklenmektedir.

Genel olarak tüketim yaşantısının-ister metalar isterse de deneyimler için olsun-bir hedonizm (zevk arama biçimi) olduğunu söylemek mümkündür. İnsanlar nesneleri, sadece temel ihtiyaçları olduğu için değil, bizzat zevk verdiği için tüketirler. Birey için tüketim kuvvetli arzu ve zevk yanında, yanılma ortadan kalktıktan sonra ortaya çıkan keder ve mutsuzluğu da içerir. Bu durumun sebebi tüketimin hep yeni hedef, yeni bir arzu nesnesi veya deneyimi gerektirmesinden kaynaklanmaktadır (Bilgin, 2015, s. 314).

Görsel dünyanın arzularımızı şekillendiren ve bize haz veren yapısı tüketim kültürünün hedeflerindendir. Bedeni hedef alan tüketim kültürü hem tüketmek hem de tükettirmek için duyguları yönlendirmeye ve etkilemeye çalışmaktadır. Arzuları şekillendiren ve onlara yön veren tüketim odaklı faktörler, görünür olmanın, kurgusal olanın yeni bir sistemini ortaya koymaktadır.

Tüketimcilik kavramının, insanın ihtiyaçları ya da ekonomik faktörlerden daha fazla kişilerin arzuları tarafından yönetildiği gerçeği, tüketimciliğin beden ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Beden, insanın sosyal çevresi ile olan ilişkisini kurarken kullandığı en büyük araç ve arzularını şekillendiren önemli görsel kaynaklardan birisi olarak, tüketim kültürü ile de doğrudan ilişkili bir kavram olmaktadır (Kanlioğlu, 2012, s. 61).

Tüketim odaklı bir çağda beden; zevkin ön planda tutulduğu, arzu ve haz kaynaklı bir olgudur. Beden, bakıldığında heyecan veren, cezbeden, istek ve şehveti barındıran cinsel bir gövdedir, dünyayı zevkten dört köşe eden bir varlıktır. “Beden üzerinde uygulanan işlemlerin tümü, mükemmel bir tüketim toplumunda daima “vitrinde” olmak ve arzu edilesi bir varlık olarak algılanmaya devam etmek için zorunludur” (Köse, 2011, s. 81). Görünür dünyanın temelinde yer alan beden, kurgulanmış, haz ve şehvet dolu bakışlardan dolayı seyirlik ve arzu edilesi bir nesne haline gelmiştir. “Çağımızda küreselleşmenin yarattığı tüketim odaklı kültür, insan bedeninin cisimleştirilerek, onun bir haz ve tüketim nesnesi haline gelmesine sebep olmuştur” (Esgin, 2011, s. 669).



Görsel 4. Biscolata Reklamı.

Görsel 5. Biscolata Reklamı.

Tüketimin içeriğindeki gereksinim duyma (gerçek ya da sahte olsun), haz alma, mutlu olma, seçkin/özel hissetme vb. gibi anlamlandırmalar, doğrudan ya da dolaylı olarak, bedeni işaret etmektedir. Diğer bir deyiş ile tüketim kültürünün değerleri, bedene arzu/haz/seçkinlik simgesi olma anlamı yüklemekte ve beden, tüketim kültürünün bir nesnesi haline gelmektedir (Aylin, 2015, s. 42).

Arzulanabilir bir nesnenin tüketimin bir parçası olması için piyasanın yeni hedeflerinin bir gereksinim stratejisine ihtiyacı olması gerekir. Arzunun mutlulukla bağlantılandırıldığı duysal gereksinimler, doyuma ulaşmak için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bunun için tüketim kitlesini mutlu etmek, önemli oldukları algısını oluşturup duyguları etkileyecek hedefler koymak, yönlendirici bir şekilde doyuma ulaşmalarını sağlamak arzu tüketiminin önceliklerindendir. Arzulanan imgeler tüketildikçe tükenecek ve tatmin olmak için yeni bir gereksinime ihtiyaç duyulacaktır.

Post truth dönemde kadın imgesinin, metalaşan sanal görüntü dünyasında bir arzu-haz nesnesi olması ve bedenin sergilenmesi bu dönemin üzerinde durduğu bir konudur. Erotik görüntülerin sansürsüz bir şekilde yayınlandığı görülmekte ve bunların arzu nesnesi olmasında hiçbir çekince görülmemektedir. Bu erotik arzu dünyasıyla özdeşleşen imgeler, kendini bir başkasının seyretmesine sunmakta, başkasının bakış dünyasındaki duygu durumuna göre yeni bir kimlik kazanmaktadır. “Kendini sergilemekle elde edilen haz, öznenin kendini ötekinin bakışı ile kurduğu özdeşleşmede ortaya çıkmaktadır” (Freud, 2006, s. 82).

“İnsan nesnelere olan ilgisinde onlardan hoşlanır ve haz duyar. Böyle haz duyan bir varlık olarak görülen insan, hoşlandığı nesnelere bir değer yükler. Onlara hoş, güzel ya da yüce der” (Tunalı,

1998, s. 132). Görsel unsurların ön planda tutulduğu günümüz tüketim dünyasında beden imajı, arzu ve haz unsuru olarak zihnin aynasında bizi tüketmeye ve tüketilmeye yönlendiriyor. Arzulama gücü bir varlığı nesne konumuna getirmişse eğer, o nesne ile kurulan bağ bizim beğeni düzeyimizi artırır ve ona anlamlar yüklememize neden olur. Arzunun olmazsa olmaz etken maddesi olan haz ve haz kaynağı imgeler harmanlanarak bizi tahrik ve tahrip etmektedir.

Arzu, tüketiciliği beraberinde getiriyor ve buna bağlı olarak, cinsellik, tüketim kültürünün bir parçası haline geliyor. Çünkü, arzunun ayrılmaz ikizi haz, genel olarak tüketimle *özdeşleşebilen* bir olgu. Yemek içmekten giyinip kuşanmaya, estetik tercihlere kadar her alanın hazla bir ilişkisi var. Kapitalizm ve piyasa, sürekli olarak, arzunun hazla tatmin edileceği izlenimi verecek biçimde kurgular sahneliyor toplumun karşısında. Ayrıca, tüketimin de cinselliğin de 'tahrik' edilen kavramlar olması, bir diğer özdeşleşme unsuru (Kahraman, 2010, s. 21).

Günümüz post truth dünyasında tahrik unsuru olarak yaratılan birçok öge cinselliği vurgulamaktadır. Cinselliğin, baktığımız her yerde oluşu işi bayağılaştırmakta, haz ve arzuların kolay tükenmesini sağlamaktadır. Tahrik unsuru olarak özdeşleşen kadın imajı, arzu ve hazzın kaynağı olarak gösterilmektedir. Beden ise cinsellikle ve teşhir edicilikle arzulanmış ve bununla yargılanmış bir nesnedir.

"Oysa cinselin yakın ve sıradan bir amacı vardır: Haz, yani arzunun yerine getirilmesinin doğrudan biçimi" (Baudrillard, 2014, s. 33). Bedenin arzulanmak için girdiği mücadele mest edicidir. Arzu bir tutkudur haz ise uyarandır. "Vücutun 'herhangi bir yerinin' uyarılması aşırılığın kendisidir" (Baker, 2015, s. 108-109). Hazzın olmazsa olmazı aşırılık, uyarının bizi etkilemesiyle ortaya çıkar ve arzuyu kışkırtarak doyuma ulaşır ve arzunun tatminiyle doruğa çıkar. "Haz, bizzat arzuda zirveye çıkar" (Duby, 2005, s. 242).

"'Haz, arzunun ölümü ve yenilgisidir,' diye yazar Sartre, *Varlık ve Hiçlik'te* (*L'Etre et le Néant*). Kuşkusuz onun da söylediği gibi 'arzu yoksunluk' olduğu için ve haz, tatmin ederek onu ortadan kaldırdığı için!" (Comte-Sponville, 2013, s. 219).

Arzu iki şekilde düşünülebilir: *yoksunluk* olarak (Platon, Schopenhauer, Sartre...) ya da güç olarak (Aristoteles, Spinoza, Nietzsche...). Bizim dilimizde etimoloji ilk görüşe doğru kayar sanki: Latince *desiderare* öncelikle yıldızı (*sidus, sideris*) görmez olmak, bir şeyin yokluğuna (erişilmez yıldız) üzülme, ardından arzulamaktır (Comte-Sponville, 2013, s. 218).

Bedenin haz almasına dayalı, heyecan verici ve büyüleyici yapısı, yaşamdan zevk almaya yönelik bir tarzla özdeşleştirilmiştir. Haz ve zevk almayla özdeşleştirilen arzu, heyecan verip bedeni uyarır. Arzudan yoksun olma ise potansiyel zevkten mahrum olma ya da bedensel arzuların

tatminindeki eksiklikten kaynaklı bir durumdur. Eksiklikleri gidermeyi arzulayan bu sınır bilmez güç, arzunun yoksunluğunu yaşamak istemez. Hazzın olmama durumunda oluşan yoksunluk durumu, tahrip ve tahrik olma durumumuzu etkilediği için arzu, haz alıp doyuma ulaşıncaya ortadan kalkar.

“Arzu ilk doğandır... Arzu her şeyin içinde” “Her şey arzunun içinde”, arzu her şeyin içinde - boşluğun da içinde: arzu her zaman için “bir yerlerde” tatmin olmamış kaldığından, çok sayıda psikolojik, ahlaki, felsefi ya da mistik düşünce arzudan “eksik” diye söz eder (Dadoun, 2007, s. 29). Arzuyu doğuran etkenler bireysel özelliklerin yanında kültürel ve toplumsal beğeni durumlarından da etkilenmektedir. Arzuyu arzulama ya da arzuyu tatmin etme çabası her zaman biraz eksik kalır. Her bir tatminde yeni bir arzulama isteği oluşur. Beğendiğimiz yokluğunu hissettiğimiz bir şeyi arzularız. Arzunun büyüleme gücü aynı zamanda zevk alma, harekete geçirme gibi mest edici ve cezbedici bir güçtür. Var olmak, arzulamak, zevk almak; sevinç duymayla benzer bir eylem gücüdür. “Arzu, ister bilinçli ister bilinçsiz olsun bizde kendini gösterdiği şekliyle bu eğilimin kendisidir. Dolayısıyla ‘iştah, istek, arzu ya da itki sözcükleriyle belirttiğimiz insan doğasının tüm çabalarını’ kapsar, der Spinoza” (Comte-Sponville, 2013, s. 217).

“Arzu, insanın bir özelliği değildir, insanın özüdür. İnsan olmak arzu duymak demektir, istektir” (Baker, 2015, s. 95). İçsel dürtülerimiz olan arzu gibi duygular bizim tutum ve davranışlarımızı etkiler. Kadının bedensel cazibesi ve cinselliği, duyguları yönlendiren arzularıdır. Tabi ki her kalıplaşmış davranış, arzulu bakışlar ve bireysel istekler kişiye göre değişir. Nesnelleştirerek arzuladığımız şeyler bile bazen var edemediğimiz duygu durumlarına yol açabilir.

“Arzu, bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedensel cinselliğin mekânı ve arzunun merkezi olarak görülür” (Kelly, 2010, s. 267-268). Bedensel özelliklere göre sınıflandırıldığı bir tüketim çağında beden imajı arzuyu doğuran ve doyuran bir vasıfsal özelliktir. Arzunun sürekli olarak beslenmesi gerekir. Büyülenmeyle cisimleşen ritüel gibi arzu da duygusal yoğunlaşmayla yayılır. “Arzuyu doğuran nesneler değildir; arzu hayal gücünün kendine özgü yapısına göre, bilinçdışında doğar. Arzu yinelenen bir şeydir; normalleştirilmeye direnir, biyolojiye aldırılmaz, bedene yayılır” (Kelly, 2010, s. 273).

Cinsel olarak kurgulanan beden, tüketilmek için var edildiği, arzuların tatmininin sağlandığı yapay bir gerçeklik alanı olarak metasal bir yapıdır. Arzu unsuru olarak ön plana çıkartılan “nesne,

sahip olma olgusuna kendini güzel bir nesne olarak sunar. Güzellik bu nesnenin anlamıdır. Nesne güzelliğin değerini oluşturur. Aslında güzellik nesneyi isteğe bağlayan şeydir. Özellikle, eğer istek, nesnede hemen tatmin yerine uzun ve sakin bir sahip olmayı arzuluyorsa” (Bataille, 1993, s. 157).

Eagleton’ın da belirttiği gibi, insanın varoluşu ve hakikati hakkındaki bilgi, cinselliği ve fantezileri de içermek zorundadır. Dolayısıyla ben’in varlığının trajik eksiği olan arzunun ve bu varoluş içerisinde günlük isteklerin içeriği olan arzu nesnesinin niteliklerine değinilmelidir. Esasen bu durumda “bakma”, “görme” ve “algılama” edimi içerisinde ele alınmalıdır. Çünkü arzu nesnesi de algılama deneyiminden ayrı düşünölemeyecektir (Aydın, 2009, s. 93).

Bakma eylemi kişiye özeldir. Etkilenme anlık olan bir durumdur. Etkilendiğin bir şeyi görürsün, insan arzuladığı şeyi görmek ister. Kişi dış görünüşüyle başkalarını etkiler. Başkalarının haz ve arzu dolu bakışları tarafından algılanırsın. Ancak şehvet dolu bir bakış seni arzu nesnesi haline getirebilir.

Burada bir bedenın bireyselleştirici sıfatlarından biri olarak tasavvur edilen güzelliğin görüntüsü, zihni uyandırır. Ne var ki, bu şekilde uyandırılan arzu, sadece bu biçimde tezahür etmeye başlar. Bedene ya da çok sayıda bireysel ve somut bedene bağlı kalmaktan çok, daha yüksek bir düzeye yükselir ve çokluğu daha yüksek bir senteze, kendi başına güzelliğe indirgeyen bir nesneye bağlanabilir. Zihnin güzelliğini takdir etme yeteneğini kazandıktan sonra arzu, kendi ideal nesnesini bulur (Sissa, 2005, s. 67).

Belleğin arzuyu tasavvur etme şekli onu güzellikle özdeşleştirmeye yöneliktir. Güzellik çok başka bir olgudur, bir kamaşma etkisidir, çevremizde gördüğümüz her gösterişli nesnenin ardında bakılan, uyarılan ve beğenilen bir erdem vardır. Zihin güzellik etkisiyle arzulanan şeyi belirler. Zihnin nörolojik yapısı görüp algıladığı varlığı sentezleyerek analizini yapar. O varlıktan sadece güzel olduğu için değil beğendiği için de etkilenir.

Güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir; görölmeleri bizde zevk uyandıran şeylere güzel deriz. Bu nedenle güzellik uygun orandan oluşur. Duygularımız iyi oranlı şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır. Güzelliğe ilişkin oranlar her dönemde değişkenlik gösterse de, ayrıcalıklı gruplara ait bir özellik olarak algılanmıştır (İnceoğlu ve Kar, 2016, s. 81).

Güzel olan şey bakışla örtüşebilir, beden, duygusal tatmini sağlayan bir çekim unsurudur. Kendini bu bakışa sunmak karşı tarafın aklını başından almak güzelliğin ilkelerindendir. “Güzellik öznel, onu değerlendiren kişilerin eğilimine göre değişir” (Bataille, 1993, s. 158). Kişiyi göre güzelliğin tanımı ve bakışı değişir. Güzellik kadınları çekici bir güçle donatır, arzu nesnesi olan kadın, hayranlık uyandırmakla kalmaz aynı zamanda zihni uyaranlarla doldurur. Her güzelin öznel bir alıcısı vardır.

Tüketim toplumunun hedef nesnesi olan kadın bedeni, yalnızca güzellikle sınırlı bir tanıma maruz bırakılmaz. Özellikle popüler kültür aracılığıyla sıklıkla güzelliği tamamlayıcı başka bir unsur olarak gösterilen, “erotizme” gönderme yapılır. Çünkü “güzellik ve erotizm birbirinden ayrılmaz ve ikisi birden bedene ilişkin yeni etiği oluşturur.” Söz konusu yeni etiği yöneten yapı ise, dişil modeldir, yani kadın bedenidir (Eşgin, 2011, s. 674).

Erotik bir arzu nesnesi olan kadın, erkek beğenisiyle ve bakışıyla anlam kazanır. Cinselleştirilen kült nesnesi olarak kutsanan kadın, tatmine yönelik hazzın kaynağı olarak kodlanmış tüketilen bir erotik nesne bedendir. Erkek egemen gücün isteklerine ve zevklerine uygun cinsel bedenler üreten, sergileyen kadınlar, kendilerini bakışların erotizmine kaptırarak doğrudan tüketilen arzu nesnesine dönüşmüşlerdir.

“Arzunun dört bir yanı kaygı ve şüpheyile çevrelenmiştir. Bakışın coşkusu olan güzellik, bizleri uyuşturur ve bize eylem özgürlüğünü bahşeder” (Paglia, 2014, s. 28-29). Her toplumun güzellik beklentisi o kültürdeki kadınla özdeşleşen ve kadından beklenen özel gereksinimlerdir. Güzelliğin bir formülü yoktur, kadınlar görünüşlerini erkeklerin bakış açısına göre şekillendirmişlerdir. Güzellik, bedenin kendi anlamı ve hakiki varlığıdır. Erkekler hem bakışları hem de bedenleri denetler. Kadın bedeni; dipsiz, büyüleyen edasıyla arzu nesnesi olarak hem yüce ve hem de güzeldir.

Kişinin arzusu gözetilen, araştırılan bir olgudur, zira arzu, kişinin duygularını, davranışlarını yönlendirir; arzu, zevk vaat edenin peşinden gider. “Kimlik”le cinsel kimliğin giderek örtüştüğü Batılı tüketim toplumlarında da kadın, kendine değişik ambalajlar içinde vaat edilen zevkin peşinden gider. Zevk vaadiyle çağrılan arzu, kadının cinselliğini oluşturur. Böylece kadın belli şekillerde giyinen, belli yaşam tarzlarını isteyen ve belli duyguları özleyen biri olarak tanımlanır (Sirman, 1989, s. 10).

Statüsel durumuna göre kendi yaşam tarzını belirleyen kadın, erk gücün arzu ve zevkine hitap etmek için kültürel normlar çerçevesinde kabul gören zevk ve beğeniye göre giyinip kendini gösterişli bir şekilde sunar. Büyüleyici ve arzu edilesi görünmek kadınların özgür iradesi, bir bakıma erk gücün isteklerini karşılama çabasıdır. Kadın kendine hayran bırakmak ve cezbetmek için süslenir. Arzulanan bir kişi karşı tarafın zevkine hitap ediyor demektir. Bir şeyin bize zevk vermesi için öncelikle bizi tatmin etmesi beklenmekte, daha sonra da arzuları doyurması istenmektedir. Kadının arzulanan bir varlık olması için de cinsel çekiciliğinin olması ön koşuldur. Güzel olmak, kendini beğendirmek kadınların istediği bir şeydir. Bir şeyin güzel olması onun arzu edilebilir olması ile doğrusal bir korelasyonunun olduğu anlamına gelir. “Ataerkil sistemde kadının varlık nedeni, onun insan olarak sahip olduğu özelliklerden çok erkeğin ona duyduğu gereksinim ve toplumsal düzenin devamı için ona biçilen rolle ilgilidir” (Kalkan, 2010, s. 48).

“Dişilik kadınların kimliği olmakla birlikte, aynı zamanda erkekler tarafından arzulanma ölçütüdür. Aslında bu kimlik erkeklerin belirlediği arzulama standartları tarafından kadınlara dayatılmış, benimsenmiştir” (Caner, 2004, s. 131). Erkeklerin kadınlara vermiş olduğu bir kimlik olan dişilik; genelde baştan çıkarıcı, çıldırtıcı ve mest edici güzelliştir, aynı zamanda beğenilen kadının arzulanarak var edildiği bir mecradır.

“Erkeğin yüksek libido genleri yüzünden, kadın bedeni daha önemli bir değişim aracı ve dolayısıyla daha güçlü bir çekim merkezi olmayı sürdürecektir” (Aslan, 2015, s. 108). Beğenilme arzusu adı altında kadının arzu nesnesi haline dönüştürülmesi istek ve cezbedici olarak gösteriş yapmak kendini sergileme adı altında arzuyu alevlendirmektedir. Cazibe merkezi olarak var edilen kadın kendini beğeni ve istekler doğrultusunda belli koşullar için değiştirebilmektedir. Bu bir arz talep konusudur. Erk ne kadar arzulu isterse kadın da ona göre bir değişim geçirmektedir. Çünkü her toplumun bir kültürel beğenme ve arzulama hali vardır. Soysal’a (2012-2013, s. 267) göre; “kadın kendini erkeğin isteklerine, beklentilerine göre şekillendirmek zorunda kalır, böylece güzel olmak ve haz vermek kadının yaşamının esas belirleyicisi haline gelir.”

Arzulamak ve arzulanmak kadının en temel ihtiyaçlarındandır. Kadın bedeniyle var olduğunu, arzulandığını bilir ve içgüdüsel olarak bedenini dikkat çekici bir tavırla sergiler. Bedeni kışkırtmak, teşhir etmek ve haz nesnesi olarak sergilemek arzulanan bir cinselliğin ortaya çıkmasına olanak sağlar.

Toplumsal üretim, tam anlamıyla arzulan-üretimdir. Beden, modern toplumda kişiyi, varlığı cinsellikle keşfetme temasına yönelten, arzulan-özne temasına götürecektir. Özellikle kadın bedeni için bu durum dikkat çekicidir. Modern toplumda çağdaş kadın erkek tarafından arzulanan bir bedene sahip olmalıdır. Kadın bedeni artık bir haz nesnesidir, metalaşmıştır ve kapitalizm tarafından kullanılmaktadır (Kanlıoğlu, 2012, s. 29).

“Eril arzu, erotikleşmiş tahakküm olarak sahip olma arzusudur; dişil arzu ise eril tahakküme yönelik erotikleşmiş itaat, hatta bir anlamda, tahakkümün erotikleşmiş halde kabul edilmesidir” (Bourdieu, 2018, s. 35). Hazcı bir cinsellik görüntüsüyle kendini ortaya çıkartan kadın, güzelliği, bedensel görünüşü, cazibesi ile erkeğin beğeni dünyasına süzülür. Erkeğin baştan çıkartan bakışıyla kadın, arzu nesnesi olarak hazzın ve cinselliğin bir ikamesi olur. Güzellik abidesi olarak varsayılan kadın, hem görsel anlamda hem de cinsel anlamda bakılası bir varlıktır.

Nihayetinde kadın bedeni hem geleneksel hem de modern toplum tiplerinin tümünde cinsel bir nesne olarak algılandığı zaman, kadının bedeni ve cinsel işlevleri kişiliğinden ayrılarak sadece bir araç durumuna indirgenmiş olur. Bu durumun sonucu olarak, kadın bedeninin başkalarının

kullanımı için var olması ve zevk alma aracı olarak görülmesini de beraberinde getirmektedir (Bilgin, 2016, s. 221).

Erkek arzusu için tanımlanan kadın bedeni; arzunun, cinselliğin, erotizmin bir alanıdır. Gereğinden fazla teşhir edilen kadın bedeni, arzulanır estetiği ile vücudunun en ince ayrıntısına kadar erotikleştirilir. Diğerlerinin bakışında anlam kazanan kadınlar, teşhirci rollerinde hem bakılan hem de görünürleştirilen bir nesne beden konumundadır ve erotik göstergenin bir temasıdır. Güçlü görsel imgeleri, erotik etki yaratacak biçimleri, bakılası bedenleriyle, eşlik eden arzularıyla bir cinsel nesne var edilmiştir.



BÖLÜM 2: SEYİR NESNESİ OLARAK KADIN

2.1. Cinsellik

"Cinsellik kadındır, çünkü cinsellik doğadır"
(Baudrillard, 2013, s. 160)

İnsanın en temel dürtülerinden biri olan, geçmişten günümüze ayıp, günah olarak nitelendirilen cinsellik, öznel ve kültürel değerlerle şekillenebilen bir edimdir. Cinselliğin çağlara göre değişen tanımı ve anlamı, insan neslinin devamını sağladığı düşüncesi, cinselliği üremeyle özdeşleştirmiştir. "Freud'a göre, insanların ortaya koydukları bütün yoğun tutkusal çabalar cinsellikle ilgilidir ve tutku duyan bir varlık olarak insan, aslında cinsel bir varlıktır" (Fromm, 2004, s. 21).

Cinsellik, sözcüğü en sıradan anlamında ele aldığımızda, üremeden çok (kösnül⁴ ve eşeyli⁵ gerçekliği içinde, bir insanın bir diğeri için hissedebileceği) arzular ve (cinsel organların ya da diğer erojen bölgelerin sağladıkları) hazlar bütünüyle ilişkilidir. Doğurganlıktan çok erotiklik, üremeden çok zevk alma, türü devam ettirmekten çok haz almak ya da vermek söz konusudur (Comte-Sponville, 2013, s. 126-127).

Cinsi ve cinse bağlı olayların tamamını içeren cinsellik; cinsiyet kavramlarının dışında eylem olarak gerekli rolleri üstlenir. Bedensel zevke, düşünsel ve düşsel fantezilere duygu durumlarına göre değişiklik gösteren cinsellik, döngüsel bir yapıdır. Her bir bireyin temelinde var olan cinsel edimler, insani bir özelliktir ve kişiler arasında yaşanan hissel bir hazdır. Cinsellik uyarımları harekete geçiren arzusal bir istektir. "İnsan bedeninin eşeyli olması bir gerçektir. Cinsellik bunu harekete geçirmeye ya da geçirmemeye, kimi zaman ondan zevk almaya olanak verendir. Bir yetiden ziyade bir işlev, bir içgüdüden ziyade bir itkidir" (Comte-Sponville, 2013, s. 127).

İmgeler üstüne kurulu bir şey olan cinsellik, arzu nesnesi olarak arzu duyulduğundaki umut etme davranışını da kapsar. Cinsellikle birlikte bedenin uyarılması ve hazzın yoğunlaşması arzu duyulan bir deneyimdir. Arzu duyulan haz nesnesi, bizi cinselliğe iter, haz alma ve haz verme gücü kişinin tatminini sağlayan bir edimdir. "Cinselliğe kışkırtıcı kapsamı ve gücü geri verilmek isteniyorsa, akla hemen 'arzu' kelimesi gelir. İnsanın yapısını cinsellik üzerinde temellendiren psikanaliz, arzu kelimesine güçlü bir erotik yük katarak onu cinsel arzunun dengi yapmıştır" (Dadoun, 2007, s. 28).

⁴ Erotik.

⁵ Erkek veya dişi eşeyden birine sahip olan, diğeri eşey olmadan üreyemeyen cinsliği olan.

Cinsellik, zevk alma doyumuna erme arzusu olan, cinsel münasebetler ve karşı cinsle edimde bulunma davranışdır. İtkisel bir davranış olan cinsellik, uyarıların ve bedenin kışkırtıcı hazzıyla ön plana çıkar, söylem ve iktidar olanaklarının zevk alma araçlarındandır. İhtiyaçlar hiyerarşisinin üst sıralarında yer alan cinsellik, cinsi ilişkileri, hazzı, arzuyu, zevki, fantezileri içinde barındıran mitleri ve inançları içine alan ve bunlarla ilişkilendirilen sosyolojik ve psikolojik bir durumdur.

Dünya Sağlık Örgütü'ne göre cinsellik insan yaşamının merkezinde yer alan öğelerden biridir ve seksî, toplumsal cinsiyet kimliklerini ve rollerini, cinsel yönelimi, erotizmi, zevki, yakınlığı ve üremeyi kapsar. Cinsellik düşüncelerde, fantezilerde, arzulara, inançlarda, tutumlarda, değerlerde, davranışlarda, uygulamalarda, kimlik ve ilişkilerde yaşanır ve ifade edilir. Bu anlamda cinsellik biyolojik, psikolojik, sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel, hukuki, tarihsel, dinî ve ruhsal etkenlerin etkileşimleriyle şekillenen bir olgudur (Elden ve Bakır, 2010, s. 138).

İlk olarak cinsellik, üremeyele bağdaştırılmış, ahlaki bir yapı olarak nitelendirilmiştir, bedensel hazzın keşfiyle birlikte bu haz ön planda tutulmuş, cinsel edim ve davranış hayatın vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Tüm canlıları ilgilendiren bir olgu olan cinsellik, biyolojik bir sürecin tamamlayıcı bir parçasıdır. Cinsellik, sosyal ve kültürel yapıların oluşturduğu kişiye özel bir yaşantıdır, biyolojik, psikolojik ve sosyal yönleri olan temelde haz almaya ve vermeye yönelik edimsel ve itkisel bir süreçtir.

Cinsellik insanın doğal bir yanı olarak tıpkı, kötü ve iyi gibi, doğuştan getirdiği bir şey olarak görüldüğü için, “ebediyen” var olacak, insan varlığının başı ve sonuyla özdeş, cennetle cehennem gibi bir şey olup çıkmıştır. Çünkü cinsellik her şeyin temelinde yatan ve zar zor anlaşılabilen bir gerçeklik değil, üzerinde bedenlerin uyarılmasının, hazzın yoğunlaşmasının, tartışma isteğinin, bilgilerinin biçimlendirilmesinin, denetimlerin artırılmasının ve dirençlerin bazı büyük bilgi ve iktidar stratejileri içinde birbirleriyle zincirlendiği büyük yüzeysel bir işbirliğidir (İnce, 1996, s. 131).

Cinsellik, toplumların yön vererek şekillendirdiği tabuların, mitlerle özdeşleştirilerek gizli ya da doğa ile bütünleşik bir şekilde yaşama ayak uydurarak bazen kısıtlamalara rağmen yaşanan fiili bir olaydır. İnsanın doğuştan getirdiği, var oluştan doğal bir yanı olan cinsellik, hazzın yoğunlaştığı bir mecradır. Her bir bireyin, cinsel arzu ve hazzını biçimlendiriş ve işleyiş tarzı bireysel ve özeldir. Cinsellik hiçbir vakit içgüdülerle yaşanmamıştır. Kişinin yaşadığı olaylar, örgüler bütününe paralel olarak da, kültürel anlamlar ve kodlarla şekillenmiştir. Kişinin yaşamını şekillendiren toplumsal dönem içerisindeki kalıplara bağlı olarak sosyal ve kurgusal olarak biçimlenir, ahlaki olarak değerlendirilirler.

Sosyologlara göre cinsel inançlar, pratikler, ilişkiler ve kimlikler doğal olmaktan ziyade sosyal kalıpları yansıtır. Cinsellik, sosyal olarak kurulur, cinsel hazlar ve arzular bile bedensel potansiyel kaynaklı olduğu kadar bir kültür ve tarih konusudur (Bilton vd.:2009:152). Aynı zamanda Foucault ve Bauman'a göre de cinsellik toplumsal olarak inşa edilmektedir (Castells,

2013: 332; Bauman, 2005: 267-270). Bedenleri algılama, düzenleme, hareket ettirme ve ahlaki olarak değerlendirme yöntemleri ile doğum, cinsellik ve ölüm gibi meseleleri ele alış tarzlarının tümü içinde yaşanan toplumun sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamı tarafından şekillendirilmektedir (Lupton, 2002: 57). Seidman’a göre cinselliği içeren insan doğası; toplumsal ve tarihsel değişimler tarafından şekillendirilmiştir. Bu sebeple 20. yy. da var olan cinsellikle ilgili yeni düşünme yollarına baktığımızda kadın ve erkek cinselliği arasındaki temel farklılıklar insanın biyolojisinden ziyade sosyal koşullar tarafından belirlenmektedir (Seidman, 2011:5-8). (Bilgin, 2016, s. 232).

Fizyolojik ve psikolojik yanlarıyla yaşamımızın tam ortasında olan ve yokmuş gibi davranılan cinsellik, doğuştan getirilen bir yetidir. Cinsel istekten kaçmak imkânsızdır, onu başlı başına yaşamak hayatın bir olgusudur. Cinselliğin keskin dönüşümü cinsel olaylara vakıf olma durumunu da etkilemiştir. Cinselliğin kurgusal yapısı, insan hayatına bağlı deneyim, tarihsel, toplumsal kültürel kökenlerle evrilmiş ve zamanın şartlarıyla yoğrulmuştur. Ahlak ve töre gibi kültürel kodlarla cinsin doyumsal hazzını ayıp, günah, mahrem gibi dini söylemlerle etiketlemişlerdir.

Freud, cinselliği canlıların üreme amacıyla yaptıkları bir eylem olmanın çok daha ötesinde değerlendirmiştir. Cinselliğin çok kesin ve net bir tanımını yapmanın zorluğundan bahseden Freud, cinsel eylemin merkez noktaya alınması durumunda, karşı cinsin bedeninden (özellikle cinsel organlarından) haz veren doygunluk elde etmekle ilgili her şeyin cinsel olarak adlandırılabilceğini, ancak bunun “cinsel” olanla “ayıp ” olanın birbirinin yerine konması gibi hatalı bir yargıyı getireceğini söyler (Freud, 1993, s. 105-127; akt. Elden ve Bakır, 2010, s. 139-140).

Beden ve cinsellik birbirinden ayrı düşünülemez. Beden de tıpkı cinsellik kavramı gibi eylemlerden etkilenen öznel deneyimler ve algılarla yönlendirilen duyular bütünüdür. Tüketime her alanda çılgınca yaşanmasından cinsellik de nasibini almıştır. Meta haline gelen bedenin görselliği, her türlü çıplaklığın gözler önüne serilmesi, toplumların cinselliğe olan bakışını değiştirmiş ve her şeyi normalleştirmiştir. Eskiden ayıp, günah olarak düşünülen olaylar, durumlar, eylemler şimdi normal olarak karşılanmaktadır.

Küreselleşmenin yeniden şekillendirdiği toplumlarda bireyler, bedenlerini zevk üretmek ve bedenlerinin yüzeyini bir cinsel sembolizm sistemi olarak geliştirmek için denetim altında tutmaktadırlar. Bireyler, özellikle bedeni, cinsellik üretmek için kontrol etmeye başlamışlardır. Bu bağlamda, küreselleşmenin kültürel kodları, doğrudan tüketimi ve üretilen nesnelerin tüketimini sağlayacak bedenleri esas almaktadırlar. (Kızılçelik, 2003, s. 90).

Çeşitli nedenlerden ötürü cinsellik, imgeler üstünden kurulan bir şey. Zihnimizde daima cinsellikle ilgili görüntüler taşıyoruz. ‘Hayal etmek’ bu görüntüleri çağırarak ilgili bir şey. Tabii, aynı zamanda karmaşık bir şey bu. Çünkü, arzusunun tatmin edilememesi (ki, libido, asla doyan bir şey değil; sürekli olarak ‘acıyor’) onun sürekli olarak ‘anımsanması’na, kendisini anımsatmasına yol açıyor. Bu da onu düşünmemize, yani hayaller kurmamıza yol açıyor. (Kahraman, 2010, s.14).

Cinselliğin zihinleri meşgul etmesi, baskı ve yasaklamalara maruz kalmasından kaynaklıdır. Dışlanan ve kapalı kapılar ardına kaldırılan cinsellik, önce ahlaki kalıplar üstüne kurulmaya çalışılmış, sonra benimsenen daha sonra da kutsanan bir kavram olmuştur. Cinsellik geçmişte

ayıp ve günah olarak nitelendirilirken günümüz dünyasında biyolojik bir süreç, yeme içme gibi, fizyolojik bir ihtiyaç olduğu artık bilinmektedir. Metalaşan normların çok güçlü bir yapısı olan teknolojik devrim, dev bir sektör konumunda olan cinselliğin üzerinden kazancın sağlanmasıyla kişinin yabancılaşma serüvenini de başlatmış oluyor.

Bugün her yerde “cinselliğin patlaması” ve erotizmin tırmanması söz konusudur. Cinsellik, tüketim iletişiminin tüm anlam alanlarını gösterisel bir şekilde üst belirleyen olarak tüketim toplumunun “bir numara”sı haline getirilmiştir. Bu durumun sonucunda da görmeyi ve dinlemeyi gerektiren her şeyin içinde cinsel bir tını sokulmaktadır. Bu sebeple de tüketilmesi gereken her şey cinsel teşhiri kullanma peşindedir. Burada elbette tüketime sunulan şey cinselliğin ta kendisidir. Çünkü bu biçimde cinsellik giderek daha çok sistematik bir şekilde nesneler ile ticarileşmiş ve endüstrileşmiş iltilere endekslenmektedir (Bilgin, 2016, s. 236-237).

İnsanlar cinsel eylem sırasında birbirlerini bir nesne olarak ele alıyorlar. İnsanın fiziksel donanımı ve nitelikleri açısından başka türlü davranmak şansları da yok zaten. Tıpkı her şeyi tükettikleri gibi, cinselliği de bir tüketim malzemesi haline getirmişler, birbirlerini de bu iş için bir aracı olarak kullanıyorlar. İnsanların birbirlerine ihtiras ve cinsel arzu duyabilmeleri için, karşısındaki kişiyi kendilerinden farklı ve “yabancı” gibi görmeleri gerekir (Fromm, 2004, s. 6).

Cinselliğin normatif yapısı onu hem etken hem de edilgen yapmaktadır. Günümüz cinselliği medya tarafından kışkırtıldığı için üzerinde tartışılan, konuşulan bir gündem olarak hep var olmuştur. Ticari kaygıların yoğun olarak yaşandığı tüketim nesnesinin bir parçası olan cinsellik, gerçekliğini yitiren sanal dünyanın bir parçası olmuştur.

Cinsellikle ilgili tüm uyarılar, ahlaki ve kısıtlamalara rağmen insan yaşamının önemli bir parçasını oluşturur. Cinsellik kadınlar için baskı alanıdır. Baskı altında tutulan kadınlar cinsel olarak arzulanmaları durumunda tüketilen bir meta haline getirilmiş ve eylemin bir parçası olmuşlardır. Doğamızın derinliklerinde yeşeren cinsel edimle sınır tanımadan kendi ihtiras ve cinsel arzu doyumlarını yaşayan aynı zamanda tüketimin bir parçası olan cinsellik, bedenin tensel büyümesine kapılarak tüketimin bir parçasını konumuna getirilmiştir.

Günümüz meta dünyası içindeki cinsellik, insanın ve onun hayatının tümünü bir bütün olarak kapsayabilecek “doğal” cinselliğin karşısına, karakterini iyice değiştirmiş bir cinsellik olarak çıkar; doğa ile birlikte, doğanın içinde yaşayan insanın cinselliği karşısına, bizler gibi, doğaya karşı yaşayan (yapay bir düzenleme kurmuş) insanın cinselliğini koyar (İnce, 1996, s. 144).

Her türlü ürünün, hizmetin satıldığı günümüz post truth dünyasında, cinselliğin medya ve reklamlarda ön planda tutulduğu görülmektedir. Esaret altında tutulan cinsellik, doğasına ters düşen teatral rollerle gerçekliğini yitirmektedir. Cinsellikle ilgili çağrışımlar giderek artmakta ve ürünle özdeşleşen imgeler pek çok alanda varlığını sürdürmektedir. Sıradanlaşan cinsel görüntüler olmadan doyum yaşayamıyoruz neredeyse.

Bu oluşumun çok dramatik bir sonucu var. Hayatımızın her noktasında cinsellik var. Cinsellikle yüz yüze olmadığımız bir tek'an yok. Fakat işin garip yanı, bu yoğunluk, bu görsel bombardıman cinselliği hayatlarımızdan silip attı. Artık cinsellikten başka bir şeyin olmadığı, dolayısıyla da cinselliğin olmadığı bir (görsel) dünyada yaşıyoruz. Cinsellikle, erotizm aracılığıyla sağlanan doyum artık görsele taşınmış ve sanallaştı. Öylelikle de sadece arzunun egemen olduğu, fakat hazzın bütünüyle ortadan kaldırıldığı bir dünyada yaşıyoruz (Kahraman, 2010, s. 55).

Foucault'ya (2007: 21-26) göre yaygın görüşün aksine cinsellik iktidar tarafından bastırılan bir şey değildir. Son üç yüz yıllık Batı tarihine bakıldığında cinsellik etrafında ve cinsellik konusunda bir söylem patlaması göze çarpar, cinselliğin gittikçe daha çok sözünün edilmesi için kuramsal bir çaba harcanır. Cinsellik üzerine söylenebilecek şeylerin alanı genişletildikçe insanlar bu alana daha da yayılmaya zorlanmışlar ve cinsellik, yargılanacak, yönetilecek ve düzenlenecek bir edime dönüştürülmüştür. (Elden ve Bakır, 2010, s. 142-143)

Kişiler arasındaki çekimsel güç olarak görülen cinsellik toplum tarafından şekillenebilen kültürel olgularla yoğrulan sosyal ve fiziksel temasın dışında siyasal ve ekonomik faktörlerin de etkisiyle modern toplumu zihinsel ve psikolojik olarak etkileyen cinselliğin genişleyen alanıdır. Kişileri bu atmosfere çeken gizil kalmış taraf, cinselliğin tartışılan, araştırılan ve geniş bir alanı kapsayan sorunsal bir durum olarak ortaya konmasındandır.

Cinselliğin söylem ve kışkırtma oluşumundaki bilgi ve iktidar stratejisi, direnmelere karşı etki alanını denetler. Cinselliğin, kurgulanmış, toplumsal ve kültürel yapısı, sosyal ve siyasal sürecin bir parçasıdır. İktidar alanı içerisinde toplumlar tarafından inşa edilen cinsellik, kişiye özel bir olgudan çıkıp toplumsal yaşamın içerisinde iktidarın etki ve denetiminde varlığını sürdürmüştür. "Tarihçi Kathy Peiss ile Christina Simmons'tan aktarırsak, cinsellik 'değişmeyen biyolojik bir gerçeklik ya da evrensel bir doğal güç' değil, aksine 'siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel sürecin bir ürünü'dür" (Peiss ve Simmons, 1989, s. 3; akt. Walkowitz, 2005, s. 347).

Cinsellik her zaman her yerde bir iktidar, bir güç sorunudur da. İster dürtümüzü yöneltecek ve cinsel gereksinmemizi karşılayacak bir hedef nesne olarak seçtiğimiz "öteki" üzerinde olsun, ister toplumsal statümüzü yitirmeden, cinsel ihtiyaçlarımızı sosyal çevreye dayatma tavır ve davranışımızda olsun, ortaya hep bir iktidar ilişkisi çıkar (Roloff vd., 1996, s. 33-34).

"Sonuçta cinsellik bir deneyim, bir edim olarak görülünce tabularından arınır" (Artun, 2022, s. 74). Cinselliğin bir deneyim olarak algılandığı günümüz dünyasındaki tekinsiz varlığı onunla ilgili çağrışımlarda bulunan endüstriyel ve ticari alanlarda varlığını sürdürmektedir. Cinsellik daha pek çok alanda varlık göstermiş ve sanatın en başköşesine oturmuştur. Geçmişten günümüze geniş bir yelpazede yer alan "cinsellik hem bilim hem sanat olarak kavranmaya başlayınca, doğal olarak, öğrenilmesi gereken bir olay, bir bilgi dalı olarak görülüyor. Dolayısıyla akademikleşiyor" (Artun, 2022, s. 78).

Fransız düşünürü Foucault, cinselliğin toplumsal ve bireysel tarihi üstüne üç cilt kitap yazdı. Uzun uzun tartıştıktan sonra vardığı sonuçlardan birisi olarak dedi ki, Doğu'da cinsellik 'ars erotica'dır, Batı'da ise 'scientia sexualis.' Foucault, Doğu'da cinselliğin 'erotik sanat' ya da 'erotizmin sanatı' olduğunu, Batı'daysa cinselliğin bir bilim olduğunu belirtiyordu. Batı, cinselliği bilimsel bir gerçeklik olarak kabul ediyordu, ona göre. O nedenle de gözlemliyor, inceliyor, sorguluyor ve onunla ilgili kurallar ve kuramlar saptıyordu. Oysa Doğu, cinselliği bir sanat olarak benimsemişti. Sanat olduğu için de onu öyle parçalamıyordu, olduğu gibi kabul ediyordu. Bir sanattı erotizm ve Doğu onu bütün sanatlar gibi sadece yaşıyor, zenginleştiriyor ve dönüştürüyordu (Kahraman, 2010, s. 6).

Cinsellik ister bilim olarak ister sanat olarak ele alınsın mistik gizemli yapısı insanlığı bu konu hakkında sürekli olarak düşündürmeye meraklı olmaya itmiştir. Cinselliğin utandırıcı yapısından kaynaklı, batı kültürü cinsellik bilimini, rasyonel bir şekilde gözlemlemiş, bilgi sınırları içerisinde hapsetmiş ve sorgulayan bir hale getirmiştir. Kadavraların incelenmesiyle bazı terim ve kavramlar, anatomi diliyle hayatımıza girmiştir. Batı dünyasında bu dilin kabul edilirliliği ve yayılması çok hızlı olmuştur. Çünkü bu dil, çok net ve bilimseldi. Doğu kültürü ise tam tersi bir şekilde cinselliği, hayatın bir parçası olarak görmüştür. İçsel ve duygusal duygu durumlarını düşsel olarak ele alan doğu kültürü, hazzı ve erotizmi ana etken olarak ele almış, hakikatin kendisi olarak var etmiş ve onu bir sanat yapıtına dönüştürmüştür. Cinsellik olağan sıradanlığı ile kabul edilip amaç olmaktan çıkıp zevk alınabilen bir hedef konumuna getirilmiştir. Bu edim, büyüsel mistik yapısıyla duyguyu verebilen ve yaşatabilen bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Erotizmin sanat olarak görülmesi özünde heyecan ve yaratıcı duyguların sınır tanımadan yaşanmasından kaynaklanmaktadır.

2.1.1. Erotizm

"Erotizm, dışarıdan bir nesne olarak değerlendirilmeyeceğimiz bir deneyimdir" (Bataille, 1993, s. 165).

Cinsellikle ilgili bir kavram olan erotizm, cinsel arzu uyandıran ve cinsel tatmini sağlayan duygu yoğunluğudur. Her bir bireyin, düşündüğü, beden imgelerinde hissettiği erotizm, duygu ve duyumlarındaki coşkudur. Kültürel, sosyal, felsefi ve politik inançların, kişisel ve cinsel deneyimlerle yoğrulduğu cinsellik, erotizmi de içine alan varoluşsal mistik bir duygudur.

Erotizmin demir attığı yer, kaynağı ve olanakları, temel tözü ve itiraf edilmiş ya da gizli egemen hedefi cinselliktedir. Ama tamamen burada temellenirken bile bu cinselliği her yandan aşar; öyle ki, anlamlı bir tanımlamada bulunmak için, insan cinselliğinin damgasını herhangi bir şekilde taşıyan, son derece çeşitli kültürel ve kişisel tarz ve dengelere göre, tensel, varoluşsal, sanatsal, felsefi, politik ya da dinsel deneyim, ifade ve bakışlardan kaynaklı her şeyi kapsayacak şekilde genişletilebilir (Dadoun, 2007, s. 13-14).

“Erotizm, insana has bir şeydir, kuşkusuz ona has olan tek şey değildir (predikatif dil, politika, ahlak için de bu doğrudur) ama en mahrem, en allak bullak edici, genellikle en güçlü, hemen her zaman en hoş özelliğidir” (Comte-Sponville, 2013, s. 193). “Çünkü erotizm, insan ruhu ve yaşamını, cinsel etkinlik faaliyetiyle ilişkili bir düzeye taşıması bakımından sadece insana özgüdür ve bu boyutuyla da tinsel bir tutkudur denilebilir” (Gülbüz, 2008, s. 3). Kişiyi yaşamla bağından koparan erotizm, cinselliğin tensel ve ruhani boyutudur. Daha çok imgelerle beslenen erotizmin örtük alanıdır. İfade ve bakışların coşkuyla buluştuğu bu durum erotizmi, cinsellikten ayıran yapısal bir durumdur. Ruhla cinselliği bir araya getiren erotizm, sınır bilmez şehvetin uyandırdığı bir edimdir. Erotizmin temelinde var olan fanteziler, hazdan çok mistik boyuta yönelik tinsel bir durumdur.

“Seksin önceden kurulmuş bir ahengi yoktur. Organlar yaklaşık olarak birbirine uyar. Arzular, fantasmalar, davranışlar her zaman uymaz. Bu bakımdan her erotizm kültürelidir” (Comte-Sponville, 2013, s. 128). Kendi arzu durumuna göre, ruhsal duyu haletini değiştirebilen erotizm, kişinin arzuhâl durumuna göre şekillenebilen istisnai bir sezgiselliktir. İnsana özgü bir özellik olan erotizm, en gizil, en esrarengiz ve en mahrem olandır, aynı zamanda en edepsiz en sarsıcı ve çarpıcı olandır. Bu duyulan utancı yok sayarak bedeni ruhtan ayıran erotizm, kişiler arasındaki bedensel eylemleri ve doyumları da içerir. Bedenin üzerinde otoriter bir tavrı olan erotizmin, bedenin cinselleşme serüveninde, birbirini takip eden, şekillendiren kültürel bir olgusu vardır. Erotizm, karşılıklı alınan isterik duygularla başkasının bedeninde var olmayı kabul eden bir tutku ve hazdır. “Freud’a göre erotizm, terim olarak anlatımı, enerjisi libido (arzu) olan cinsel eylemdir. Bu cinsel eylemler insanın ilk varoluşundan itibaren şekil almış ve gelişmiştir. İnançlar, tabular, iktisadi, siyasi biçimler cinselliğe şekil veren olgular olmuşlardır” (Özgenç, 2002, s.13).

“Erotizm insanın iç yaşamının görünüşlerinden bir tanesidir. Bu konuda yanılgıya çok düşüyoruz, çünkü insan arzusunun nesnesini sürekli dışarda arıyor. Fakat bu nesne arzusunun içselliğini karşılıyor. Bir nesnenin tercihi her zaman kişinin bireysel zevklerine dayanıyor” (Bataille, 1993, s. 32-33). “Erotizm, cinselliğin üremenin hizmetinde bir araç olmaktan çıkıp bizzat kendisinin amacı haline geldiğinde başlar” (Comte-Sponville, 2013, s. 186). Bedenin erotizm için araç olmadan çok amaç olarak nitelendirilmesi, onun en ilkel düzeyde doyuma ulaşmasındandır. Bireysel zevkleri karşılayan, bedensel gereksinimleri ortaya çıkartan arzu nesnesi, bireysel zevkleri ve kişisel

tatmini fantezi unsurları ve imgeleriyle orgazma ulaşır. Orgazm, cinselliğin yaşam rutinlerinden biri olarak kabul edilir, erotik bir davranışa yönelik tutumların ve baştan çıkarma eyleminin ana hatlarındandır.

Erotiğin tahrik unsuru olarak kışkırtıcı yapısı, cinselliğin, müstehcenliğini vurgular. Müstehcenlik erotiğin mitosu hatta etkileme aracıdır. Erotizmin aşırılığı bilinçaltındaki sapkın zevklerin, şehvetin, duygunun bastırılmış halidir.

Zira cinsel uyarıyı bütünüyle reddeden erotizm düpedüz aldatmacadır - eros, fiili rahatlamaya (coitus?) bıraktığı açık kapı ile, cinsel hazzın meşruiyetini onaylayan bir önsözdür. Erotik olan, sonuçta yaşamaya talip olduğumuz cinsel fantezilerin mahremiyetini gizleyen bir kılıftır aslında - erotik vücuda dilediğimiz şekilde müdahale etmenin cazibesi de, hiç şüphe yok ki, bu güvenceden kaynaklanır; ya da şöyle formüle edelim: Başkasının deşifre etmesine elverişsiz olma kaydıyla, en açık saçık bir cinsel imge bile, erotizmin koruyucu kanatları altında, her zaman masumdur (Ergüven, 2009, s. 143-144).

Erotizm, cinsel hazzın vermiş olduğu rahatlamayla zihnin, bedenle girmiş olduğu ve imgeyle verdiği mücadeleyi formüle eder. Baştan çıkarıcı çıldırtıcı bir etkisi olan erotizmin, imgeler dünyası, geniş bir ağa ve tahmin edilemez bir hayal gücüne sahiptir. İmgeyle var olan edimler, arzuyla bütünleşen fantazyaya dünyasında akıl almaz bir alana sahiptir. “...baştan çıkarma potansiyeli en zengin olan şey imgedir: erotizmin bütün alanlarında başına buyruk bir şekilde hüküm sürer” (Dadoun, 2007, s. 42).

Erotiklik, fantazyaya dünyasındaki arzuyu körükler ve imgenin çekiciliğini artırır. Erotizmin heyecanlandıran, yörüngesine çeken ve sınırları aşan yapısı, arzulayan ve arzulanan bedeni fantezi dünyasına çeker ve düşleri içine hapseder. Birbiri ardına sıralanan fantezilerle kurulan imgeler, vücutla birleşir ve farklı düşlere evrilir. Bedensel arzuya ve erotizme dayanan cinsellik, beğenin kaynağı olan hazla birlikte hızla yükselişe geçer.

Bu anlamda erotizm, bir haz alma sanatından ziyade, daha rafine ya da daha süregelen bir tatmin sağlamak için arzunun kendisinden -kendisinininki-, ötekisinininki- haz almaya varıncaya dek bir arzulama ve arzulatma sanatıdır. Bu, arzulayan kendini ve fazlasıyla arzu edilir olan diğerini sevmektir! Böylece erotizm de bizi haz ilkesinin ötesine götürür: “Hoş olmayan ve can sıkıcı bir gerilimi” azaltmak ya da ortadan kaldırmak değil, tersine hoş ve nefis bir gerilimi sürdürmek ya da artırmak söz konusudur! (Comte-Sponville, 2013, s. 190).

“Haz almayı arzulamak, erotizm konusunda -kuşkusuz şehvetin kendisine göre daha az canlı ama kimi zaman daha hoş olan- bir zevktir” (Comte-Sponville, 2013, s. 192). Erotizm cinselliği kendine amaç edinerek orgazmın hazzından, arzusundan, tatmininden yüceltme duygusu amacı haline

gelir. Haz alma arzusu, erotizmin düşselliğinde bulunur. Erotizmin bedensel doyuma yönelik hazzı, tensel yakınlaşma ve cinsel estetiğe dayalı duyguları, cinselliğin doyuma erdiği yerde başlar. "Erotizm arzunun düşünömselliğine benzer bir şey kurar; arzu kendini nesne olarak görür ama bu düşünömsellik neredeyse her zaman ötekinin arzusuyla ilişkide yaşanır: Bu, haz almayı arzulamaktansa, arzulamaktan ya da arzulanmaktan haz almaktır" (Comte-Sponville, 2013, s. 189-190).

"Bu bakımdan erotizm, organların basit bir işleyişinden çok psikolojiyle ilgilidir, Bataille bunu göz ardı etmez ve benim inancıma göre, hazdan çok arzuyla ilgilidir. Erotizmin kuşkusuz bedensel zevklerle bir ilgisi vardır. Ama erotizm ancak ruh içindir" (Comte-Sponville, 2013, s. 187). Cinselliğin yaşam itkisi olan erotik arzu, insanı tahrik eden, onu sarıp sarmalayan ve hazzın ötesine yaşamın ortasına oturan bir şeydir. Erotizmin merkezindeki beden, yoğun ilgiden kaynaklı şımartılan ve denetim altına alınan, hazzı ve arzuyu taşıyan bir kimliktir.

Erotizm bir başkasının bedeninden karşılıklı haz alma ilişkisidir. Yoğun bir mahremiyet anını birlikte yaşamak için başkasında yitip gitmeyi kabul etmeye yetecek bir karşılıklı güveni varsayar. Erotizmin yaşam oyunu ölümle simgesel bir karşılaşmadır ve çoğu zaman "küçük ölüm" adı verilen hazzın ötesine uzanır. Özellikle Bataille cinselliğin nasıl ölüme kapılmayı ve başkalıkla kökten bir kapişmayı içerdüğünü göstermiştir. Soymak öldürmenin simgesel eşdeğeridir, Başkası'nın giysilerin cılası altındaki sonsuz kırılğanlığının açığa çıkarılmasıdır. Çıplaklık da zaten Başkası'nın gözleri önünde ahlaken savunmasız (çıplak) olmanın kabulüdür. "Erotizm" der Bataille, "insanın bilincinde varlığın sorgulanmasına neden olan şeydir" (1965, 34). Gündelik hayatın sakin akışından ontolojik bir kopuş olarak kendi dışına çıkan cinsellik ya da erotizm başkasının bedeninin deneyimlenmesini imler (Le Breton, 2019, s. 171-72).

Erotizmin nihai anlamının ölüm olarak düşünölmesi, yaşamın tükenmezliğine, enerjisine ve arzusuna sunduğu, sonsuz kaynakların dönüşmesi olarak bedende akışını bulur. Bedenin yeniden keşfi ile birlikte, değerli hale getirilmesi, erotizmi, bedenin çıplaklığında kaybolarak kırılğanlığıyla vuku bulmasına neden olur. Çıplak olanın erotizmle ilişkilendirilerek cinselliğin bir ögesi olması, fantazyanın doğasından ileri gelir. Fantezinin temel odakları olan erojen bölgeler, erotizm ile birlikte hayati bir önem kazanır. Erotik fantezinin ilk aşaması olan çıplaklık, bir tahrik unsuru ve cinselliğin haz teminatıdır.

Erkeğin erotik bakışına sunulan beden, zevk üretmek ve tüketimin bir parçası olarak cinselliğin sembolü olmuştur. Beden sözcüğünün, tinsel ve kutsal varlığı fizyolojik ve biyolojik boyutu, merkeze oturan görkemli yapısı cinsel hazzın imgesidir. Erotizmin benzersiz cilvesi olan beden, bir nesne olarak, eklemlenmiş parçalardan oluşur. Bedenin çekiciliğine odaklanmış uyarılar,

şehvete yönelik kadın bedenini erotikleştirerek, bedeni erojen bölgelere ayırır. Bedeni parçalara ayırıp her bir bölgeye ayrı anlamlar yüklemek, bedeni metalaştırır ve erotikleştirir. Erojen bölgeler, bakışın erotik ve fetiş nesnesi olur. Bu fetiş bölgeler, tüketimin ana malzemesi olarak cazibe merkezi oluşturur ve tahrik unsuru olarak ayrışır. Dadoun'a (2007, s. 13-14) göre, "beden, organlar, libido ve arzu- unsurları kendi aralarında, değişken geometrili yakın ilişkiler kurarlar; erotizmin dokusunu oluşturan da bizzat bu ilişkilerdir."

Tatmine yönelik bir beden vasıtasıyla cinsellik sağlanmaya çalışılmıştır. Kadın bedenine özgü erotiklik tüketim toplumunun fetiş bir değeri olarak güzellik, görünüşle birlikte cisimleşen tapınma nesnesine dönüşmüştür. Bedenin erotik biçimi, hissettiği, düşsel ve düşünseldeki beden imgeleri nesnel ve kullanıma hazır, görüntüsel ve tensel bir gizemdir. Beğenin, hazzın ve arzunun kaynağı olan beden, erotik imgelerin baş gösterdiği kitle kültürüne yönelik bir bakıştır. Erotizme yönelik bedenin çekim gücü onu cinsel bir meta olmaya yönlendirmiştir. "Erotizm bedeni çeşitli unsurları (organlar, işlevler, imgeler, roller vb.) birbirine eklemleyen birim olarak sergiler, keşfeder ve teatralleştirirken, 'arzunun müphem nesnesi' olarak bedene yakınlaşmaya izin vermez, onu akla hayale gelebilecek her türlü dolayım aracılığıyla ele almaya, kat etmeye, sökmeye ve kullanmaya çabalar" (Dadoun, 2007, s. 14).

Erotik bölgelerin simgesel kısımları olan erojen ya da fetiş bölgeler kişiden kişiye aynı erotik çağrışımları vermez. Erotizmin tamamlayıcı ögesi olan beden, cinsel zevk ve tahrik imgesidir. Erkeklerin haz alması ve arzulaması için bir yönüyle nesneleştirilen beden, kadınları cinsel bir fantezi nesnesi yapmıştır. Bedenin cinsel bir imgelem olarak tasavvur edilmesi vücudun teşhir edilmesi erotizmi ve erotikliği artırmaktadır.

Kadınlar açısından psikologların 'Değişen Erotik Bölge' kuramını kabul edecek olursak, kadın bedeninin bir ilgi odağı olarak çekiciliğini kaybettiğinde, bir başkasını bulmak gerekiyor demektir (Davis, 1997:99). Bu, çeşitli dönemlerde vücudun çeşitli bölgelerinin moda olarak ön plana çıkarılmasının yanı sıra, her reklâmda farklı olabilir. Bir süre göğüsler öne çıkarken, başka zaman bacaklar, bel ya da omuzlar ön planda görülebilmektedir. Flugel'e (1930) göre bunun nedeni cinsel libidonun kadınlarda erkeklerde olduğundan çok daha geniş bir alana yayılma eğilimidir, kadınlarda bedenin tamamı cinselleşmiştir, erkeklerdeyse libido daha çok génital bölgede yaygınlaşır. Dolayısıyla kadın bedeninin herhangi bir bölümünün teşhiri, erkeğin buna denk deşen bölümünün teşhirinden daha erotik bir etki yapar (İmançer ve Özel, 2006, s. 234).

Medya ya da sosyal mecra, kadının görselliğini kullanarak bedeni haz nesnesi haline getirmekte ve erotikleştirmektedir. Kadının tarihi, erotik ve estetik söylemlerin merkezindeki imgeler,

bedeni daha erotik olması yönünde ya da ideale yakın bir şekilde erkeğin arzu nesnesi olarak ilgi çekici şekilde metalaştırmaktadır.

Batı sanayi toplumlarında, meta, belli bir ölçüde erotik enerjiyle doldurulurken, cinselliğin kendisi, -özel/kişisel alanda bile - yabancılaşmış bir meta, daha doğrusu değişim değeri kimliğine bürünmüştür. Metanın erotikleşmesi, erotiğin metalaşması biçiminde bir denkleğin gerçekleşmiş olması durumunda, Batı sanayi ve refah toplumunun ayakta durması ve işlemesi mümkün olmadığı gibi, birey üzerinde toplumsal bir iktidar kurmanın da zemini kalmaz. Erotik ile meta arasındaki bu ilişki, gerek meta dolaşımının gerekse "düşünce ve görüşlerin" dolaşımının gerçekleştiği, çeşitli kollara dağılmış organizasyon içinde, farklı, hatta yer yer birbirleriyle çelişen biçimlerde ortaya çıkar (Roloff vd., 1996, s. 23).

Eril algının fetişleştirdiği kadın bedeni, erojen bölgelere dikkati yoğunlaştırarak daha erotik bir şekilde vurgu yapmakta ve bastırılmış cinselliği ortaya çıkartarak bedeni ön planda tutmaktadır. Kadın bedeni, cinselliğini ortaya çıkartacak şekilde, libidolarla donatılır ve meta kimliği kazandırılarak erotikleştirilir. Cinsel çekim merkezi halindeki kadın, tüketimin odağında var edilerek seyirlik bir erotik nesne durumuna sokulmakta, duygusallıktan arındırılıp erotik ve pornografik bir düzenleme ile metanın simgesi haline getirilmektedir. Cinsel varlığın himayesindeki kadını, metasa olarak erotikleştirme, çekici kılma, haz verme gibi ideolojik beklentiye karşılayan tutumlar, şehvetin bir parçası olarak bedeni, cinselliğe bulayarak erotizmin çamuruna gömmektedir.

2.1.2. Pornografik İmgelem

"Artık pornografi çıplak bir cinsellikten çok öte bir anlam taşıyor ve içinde bulunduğumuz dünya her noktasında ona batmış durumda" (Aydın, 2009, s. 159).

Bu başlığın içerisinde ele alınan ve tez kapsamında anlatılan pornografi kavramı, günümüz seks endüstrisine bir atıf değil, görselliğe yönelik insan duyguları ve cinselliğin en kaba şekilde ifade edilişi aktarılmaya çalışılacaktır.

"*Pornographie*" sözcüğü, Yunanca'daki "*pornographos*"'ın alman "*pomographe*"den türemiştir. Bileşik bir sözcük olup "*porné (fahişe)*" ve "*graphos (yazmak)*" sözcüklerinden oluşmaktadır. Sözcüğün bileşik yapısı ilk anda fahişelere ilişkin bir yazma ediminin nitelendirildiğini düşündürtebiliyor. Ancak bu başat anlamın zaman içerisinde evrimleştiği ve çok farklı yan anlamlar oluşturduğu, hatta bu yan anlamların başat anlam yerine ikame edildiği söylenebilir. Çünkü dil içerisinde yer alan her kavramın kültürel bağlamda kendine özgü bir gelişimi olduğu, bu gelişimin devingen bir süreç izlediği, "gösterenin" karşılık geldiği "gösterilenlerin" oluşumsallık ve toplumsal uzlaşma modelleri açısından çeşitlendiği bilinmektedir (Aydın, 2009, s. 77).

Cinsellik; toplumsal, sosyal ve kültürel durumların ortaya koyduğu gereksinimlerin meydana getirdiği olaylar ve örgüler bütünüdür. Kendine özgü örtük yapısı, cinsel edimleri ve öğretilerinin kulaktan kulağa yayılmasıyla oluşan cinselliğin, kökleri sağlam temellerle atılmış ve pornografi hızla yayılmaya başlamıştır. Duvarlara çizilen büyüsel ve mitsel resimlerin, devingen yapısıyla oluşan pornografik imgelemlerin çoğaltılması, gizil olarak yayılmasına neden olmuştur. Anlatılan cinsel edimler ve efsaneler, yaşandığı varsayılan fantastik ve pornografik hikâyeler, vücudun belli bölgelerinin çizimi, farklı pozisyonların şekli, tahrik edici bir şekilde yazılı ve görsel metinlerin kartpostallara çizilmesiyle oluşan resimler, pornografinin ilk oluşturduğu basılı materyallerdi. Basılı materyallerden önce sanatsal anlamda var olan pornografi, ilk önce mağara duvarlarına çizilen resimlerde, Antik yunan sanatındaki vazolar üzerine betimlenen sahnelerde, Osmanlı minyatürlerinde görülen pornografik imgelemlerde ve uzak doğu sanatında görülen resimlerde, tapınaklardaki heykellerde ve hayatımızın her alanında kendinin var olduğunu kanıtlayan ifade aracıdır.

Pornografinin cinsel doyumdan çok cinsel iştahı ya da bakışın doyumuna yönelik tutumu, çıplaklığı ön plana çıkartacak biçimde görece değişen güzelliği, kültürel yapılanmayla ilgilidir. Kadının nesneleşme sürecini içeren pornografi, gerçekdışı imgelemlerle kadının görselliğini yansıtmaktadır. Pornografi, merak etme dürtüsü dışında uyarılma, arzulama gibi duyguların, buna eşlik eden korkunun ve zevkin iç içe geçen birleşimidir. Kadının, haz vermenin dışında haz da aldığını vurgulaması onun metasa varlığını ortaya koymaktadır.

Yalom (2002, s. 203) çalışmasında “herhangi bir işi pornografik kılan şeyin; genellikle kadın olan kişi üzerinde, yine genellikle bir erkek tarafından, seks ve şiddet kombinasyonunun uygulanması” olarak anlatmaktadır. Pornografi edepsiz, ahlaksız, aşırı uç, hatta şiddet yüklü olarak nitelendirilmiş ve teşhir edilmiştir. Kaba bir şekilde betimlenen seks sahneleri, duyumların doyurulmasından ziyade bedene sahip olma ve sürmekte olan bir izdir, imgenin, görüntülere ve arzusun birbirine karıştığı bir andır. Pornografinin nitelendiriliş tarzı suçlayıcı, kötü çağrışımları bulunan, küçümsenen tarzı, mahrem olarak düşünülen şiddet ve nezaketsizlik gibi öğelerle tekinsiz bir tarzı yansıtır.

Pornografi arzusunun tahrike yönelik şeklini alan bir gözbağıdır ve pornografik imge temsil ettiği şey üzerinden değerlendirilir. Bayağı, basit, avam gibi daha pek çok sözcüğün bir araya gelmesiyle oluşan pornografi, aşağılık bir tarz olarak lanse edilmesi, gündelik hayatta saklanan, müstehcen olan ve gösterilmek istenmeyen özün, arzuyla doruğa çıkarması ile oluşur.

Pornografi, estetik bir hazdan ziyade izleyicinin ya da okurun cinsel tahrikine yönelen, açık bir cinsel edim temsilidir. Prensipde bunda özü itibarıyla mahkûm edilecek hiçbir şey yoktur. Sözcüğün neredeyse evrensel olarak kötü çağrışımlar uyandırması, hiçbir zaman tam bir tasvip olmayan cinsellik ilişkimiz hakkında, hatta asla tümüyle masum olmayan cinselliğin kendisi hakkında çok şey söyler (Nancy Huston'un belirttiği gibi "erotizmde belli belirsiz bir şekilde ahlaksız bir şey vardır her zaman", pornografide *a fortiori*⁶) (Comte-Sponville, 2013, s. 201).

Genellikle anlaşıldığı şekliyle pornografi, "gösterilecek her şeyi gösterdiği", hiçbir şeyi gizlemediği ve "her şeyi" kaydedip bakışımıza sunduğu varsayılan türdür. Yine de, dışarıdan bakışla algılanan "keyfin tözü" tam da pornografik sinemada radikal bir biçimde kaybolur - neden? Lacan'ın XI. Seminer'de bakış ile göz arasında kurduğu karşıtlık ilişkisini hatırlayalım: Nesneye bakan göz öznenin tarafında, oysa bakış nesnenin tarafındadır. Bir nesneye baktığımda, nesne her zaman çoktan ve benim onu göremeyeceğim bir noktadan bana bakıyordur (Zizek, 2005, s. 149).

Baştan çıkartan görüntüler bakışı yönlendirmekte ve ayartıcı bakışa yönelik eylemlere dönüştürmektedir. Kendini olduğu gibi ortaya koyan cinsellik, teşhirci görüntüsünden çıkıp, gizemli bakışa ve görüş açısına göre değişmektedir. Bakışı imgeyle özdeşleştiren pornografi, bakışın eksenine giren nesneleşen bedeni, dikkatleri kendine çekerek hazzın dışavurumuyla bir araya getirip tatmin eder. Bakışı doyuran pornografik imgelemler, çıplaklığın dayanılmaz çekiciliğine kendisini asla teslim etmeyen bir yapıya sahiptir. Bakışla örtüşebilen, bakışın tatminini amaçlayan, açık ve net bir şekilde teşhiri sağlayan görseller, kişiye özel duygu duyumlarını canlandırır. Bedenin çıplaklığı dışında kendini gösterebileceği bir alanın olmayışı varoluşsal durum olarak nesnenin tatmin olmasını ve görünürliğini sağlar.

Kendi aşırılığına dayatan, kendi bakılma arzusunu dışavuran ve kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir. Çünkü Lacan'dan hareket eden Zizek'e soracak olursak pornografinin birincil özelliği, göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldırması ve ekranda gördüğü imgeler karşısında mihlanan seyirciyi, felce uğramış *nesnesel bir bakışa* indirgemesidir. Aslında mekânı nesneleştirdiğini düşünen özne, mekân tarafından nesneleştirilmektedir. Ama pornografi deyince- popüler bilinçteki yaygın anlamıyla- cinsel ilişkiyi her tür ayrıntısıyla göze getiren temsil biçimini anlamaz Zizek. Kişiye ait bir gözden hareketle arzu nesnesine yönelen bir bakış değildir pornografik bakış; bunun tam tersi bir hareketle pornografi, kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak anlamına gelir (Sayın, 2009, s. 28).

Tüm duygularımızda bir doyumsuzluk vardır. Seyirciye gösterilmek istenen ya da hissettirilmeye çalışılan görüntülerdeki doyumsuzluk ve histeriklik, arzulama ve arzulatma durumu,

⁶ Daha ziyade, daha güçlü bir nedenle.

pornografinin, kadına olan bakışını yakından ve doğrudan göstermeye yöneliktir. Pornografinin her şeyi yakın planda gösterme tercihi, teşhir etme güdüsüyle, sömürülen aşırı taşkınlık doğrudan amaca yönelir. Bedeni nesneleştiren ve fetişleştiren pornografi, odaklandığı bölgeyi, kadın bedeni üzerinden erotikleştirerek anlatmaktadır. Pornografi, cinsel açıdan uyarıcı konumdadır, nesne konumundaki aktörler ise bizi kendine çekerek hipnotize eder ve bizi nesne bakışına indirgeyerek duygularımızı etki alanına alır. Uyarılara cevap verebilen pornografi, ağrı yaratma ve genişletme düşüncesindedir. Böylece, hareketlerin, bakışların, kitleyi içine çeken bir tavırla serbestleştiği, özgürleştiği, hedonizmin yoğunlaştığı ve arzunun bedene yayıldığı bir mecra oluşur.

“Bazen göz ve bakış, giyinikliğin çıplaklığıyla da çakışacaktır. Pornografik imgenin dışavurumcu olması bu yüzdendir. İçinde olan olmayan her şeyi dışavurmaya yeltenir. Bakışları indirmek yerine üzerine çektiği zaman gösterebilecektir etkisini” (Sayın, 2009, s. 31). Pornografinin baştan çıkarıcı yeteneği, cinselliğe yeni bir boyut ekleyerek, tenselliğin yerine gözü ekran üzerinde gezdirir. Görünmeyeni görünür kılan pornografik imgelemler, tatmine yönelik imgeyi ve alınan zevki arzulayan bakışı gösterse bile sadece hakikati görünür kılar. Hayali bir imajın sınırları olan arzunun, özel bir alanda ve tarzdaki etkinliğini kışkırtma tüm çıplaklığı ile sergilenmesine borçludur. Arzunun ve hazzın kaynağı haline dönüşen beden, salt bedensel gereksinimleri doyuma ulaştırmak için bedenin çıplaklığını vurgulamaktadır.

Göz, görünenin ardında yatan görünmezliği arzuladığı için kendini bakışa teslim etmekte, arzunun sonsuzluğuna ve özdeşleşimin olanaksızlığına rıza göstermektedir. Tanrısal bir cömertliktir teslimiyet- edilgenleşmeyi, bakmayı bırakmayı ve bakılıyor olmaktan haz almayı, çıplaklığın devamını ya da yarı istekli bir uygulama fantezisini arzulamak yerine kendini imgenin çifte varoluşuna sunmayı gerektirir (Aydın, 2009, s. 168).

Pornografinin en büyük fantezisi kadın bedenini nesneleştirerek metalaştırmasıdır. Çok ince bir çizgide merak uyandırarak çıplaklığını göstermek, bakışı üzerine çekerek yerine göre teşhir etmek, çıplaklığı izlettirmek ve o pornografikliği sağlamaktır. Öncelikli olan, bakışa karşılık vermeden ilgi çekiciliğini arttırmaktır.

“Pornografi, cinsel organları ve onların çeşitli organik eyleyişini göze getirdiği için değil, kişinin kendine ait gözünü yitirmesine yol açtığı ve göz ile bakış arasında oluşan bakışım alanını yok ettiği ya da kendine özgü bir oyunla perdelediği için pornografiktir” (Sayın, 2009, s. 28). Pornografi, seyirlik nesne konumundaki bedeni, cinsel bir öğreti şeklinde lanse ederek pornografik bir malzeme olarak görülmesine sebep olmuştur. Cinsellikle özdeşleştirilen kadın, bu

görüntüler nedeniyle hayatın her alanında, gerekli gereksiz bir şekilde cinselliğe batmış ve duyarsızlaştırılmıştır.

“Pornografi, gösterimle oluşan bir şey değil. O bir teşhir. Oysa görüntü kuramlarının neredeyse temelini oluşturan ana sorunsal burada da geçerlidir ve pornografiye anlamını yükleyen ona dönük bakıştır. Bir çıplaklığı izlemektir, pornografiyi öncelikle belirleyen şey” (Kahraman, 2010, s. 192). Pornografi, aşırılığa kaçan, şehvet duygularının yoğun olarak tahrik edilmesi sonucu oluşan görsel bir imgelemdir. Pornografide bedenin çıplak olması etkin olarak varlığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Doyuma ulaşmayı amaçlayan pornografi, kışkırtıcı şekilde bedeni mahrem etkenlerle teşhir etmiştir. Teşhiri içeren temeli oluşturan pornografi, çıplak bedenleri, cinsel organları ve eylemleri anlamlandıran bir bakış açısidir. “Bedenlerin çıplaklığını teşhir ettiği ya da giyinikliği çıplaklığa evrilttiği için pornografik olarak nitelenemez imge; pornografik olan, onun kendini, çıplaklığı ardında bir şey yokmuşçasına varoluşuna hak talep eden teşhir ediş biçimidir” (Sayın, 2009, s. 48). Cinsel fantezilerin çekim gücünü başkalaşıma uğratan pornografi, teşhir nesnesine dönüşen bedenin, eril algıda fetişleşmesine bakışa dönük tahrik edişine ve işlevine anlamlar yükler.

Pornografinin bu kadar yaygınlaşmasının nedeni, ataerkil kültürün çok hevesle istediği erkeği iktidar koltuğuna oturtan ve kadını teslimiyetçi kabul eden cinsellik kurgusunu tüm çıplaklığıyla sahneye koymasındır. Pornografi cinsel eylemin duygusal boyutunu görmezden gelip onun erkek egemen sertliğini ön plana çıkartarak, doyum sağlamaya çalışır. Aslında pornografinin ruhsuzluğu, tüketim toplumunun bireylerin arzularını en kısa yoldan tatmin etmek istemesiyle oluşturduğu duygusuzluğun ta kendisidir... (Caner, 2004, s. 141-142)

Cinsel edimin kültürel ve toplumsal olarak değişiklik göstermesi farklı toplumlarda farklı edimlerin toplum tarafından onaylanmasına bağlıydı. Eski çağlarda cinselliği akla getirebilecek her türlü görsel imgeler, imalar, malzemeler pornografiyi oluşturan bakışların altında görüntülere dönüştürür. Pornografinin içinde bulunduğu hiyerarşik durum güçler ilişkisinin altında yatan gerçeikle sıra dışı görüntülerin iktidar kurma sürecidir.

Pornografi seksin metalaşması olarak görülebilir, ama bu çok kısmi bir görüş olurdu. Çoğu öncelikle erkeklere yönelik olan ve genellikle sadece onlar tarafından tüketilen pornografik malzemelerde yakın dönemlerde görülen patlama şeklen, hâlihazırda görülen duygusu az, yoğunluğu çok seks üzerindeki odaklaşmaya paraleldir (Giddens, 2010, s 112).

Soyunarak çıplaklığın ortaya çıkartıldığı ya da soyunup bakışa teslim edildiği bedenin ve eylemlerin bir başkasının kullanımına sunulması, bedeni, tüketilen bir metaya yani fetiş bir

nesneye dönüştürmektedir. Bu süreç bedeni, seyirlik bir nesne konuma getirmiştir. İzleyenlerin zevk almasını sağlayan seyirlik nesne konumundaki kadın bedeni, heyecan verici, etkileyici, aklını başından alan görüntüsü ile hazzın merkezine konumlandırılmıştır.

Belki çok basit bir ifadeyle söyleyecek olursak, çıplak kadın, hatta en çok nesneleştirilen ve nesneleştirilebilen haliyle bile (belki de özellikle bu haliyle) -buna genellikle pornografi adını veriyoruz- erkeklerin bir itirafını oluşturur: Kendi kendilerine tatmin edemedikleri bir arzunun tatmini kadınların elindedir. Dahası, çıplak kadın imgesi erkek seyircilerin fiziksel olarak değil, yalnızca zihinsel olarak erişebildikleri hayali bir kadın bedenini temsil ediyor. Temsildeki çıplak kadın yalnızca fanteziyle ulaşılabilen, onun dışında ulaşılamayan bir şeydir. Diğer bir ifadeyle, bakma ve bakarak "sahip olma" arzusu nihayetinde yalnızca şunu gösterir: Bakmak "sahip olmak" demek değildir. Bir an için tüm çıplak kadın temsillerinin cinsel içerikli olduğunu (kesinlikle böyle değildir) varsaysak bile şunu kabul etmek zorunda kalacağız: Erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü aynı anda hem güçlülüğün hem de zaafın fonksiyonudur (Leppert, 2009, s. 289).

Pornografide doğrudan bir gösterimin ve anlatımın egemen olduğu, cinsellik yüklü imgelemler, hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Pornografik imgelemin kendi dışında var olan nesneyle ilişkisinin olduğu ve zorla bu durumun içine çekildiği gösteriye maruz bırakılmasıdır. Sergilenen cinselliğin inisiyatifini elinde bulunduran porno, seyirciye kadın çıplaklığını sansürsüz bir şekilde gösterir. Denetlenmeyen bir gösteri biçimine dönüşen pornografi, arzunun tatminine dönüşmesi ve bu tatminin sadece temsili bir şekilde var olması ironiktir.

“Pornografi sadece meta olarak var olduğuna göre, onu da meta'nın çok değerli anlam bağlamı içinde görmek gerekir: Bir arzunun, talebin, sunulan şeyin gerçekleştirilmesi ve geri çevrilmesi, itilmesi olarak; büyük bir arzunun küçük küçük arzulara ayrışması, parçalanması olarak” (Atayman, 2008, s. 280). Pornografinin cinselliğin özel ve sözel yönlerini açığa çıkartıcı yapısı bir yandan pornografinin yasaklanışına neden olurken bir yandan da bu hazzın alevlenmesini sağlar. Hazzın doyumunu, arzunun gereksinimlerini yönlendiren, güçlendiren dinamiği, hazzın dengede kalmasına neden olur. Arzu aracılığıyla hazzın dinamiğini sağlayan güç, beden tarafından pornografik imgelemlerle özdeşleştirilmiş ve gündelik hayatın fetiş bir malzemesi olmuştur. Çıplaklığın ortaya çıkartıldığı ya da soyunup bakışa teslim edildiği eylemlerin ve bedenin bir başkasının kullanımına sunulması bedeni, tüketilen bir metaya fetiş bir nesneye dönüştürmektedir.

Pornografi kavramı duygu durumundan çok erotik duyguları uyarmayı amaç edinen müstehcen bir cinselliktir. Kişisel tatminin en ileri noktası olan imgeler dünyası, hayalle erotizmi, pornografi ile orgazmı yaşatır. Cinselliği çevreleyen, açıkça gösteren duyumsatan pornografi, bedeni tensel

bir nesnellığe indirgeyerek ve yücelterek teşhir eder. Estetik bir görüntüden yoksun olma durumunu gösteren cinsel imgelemler, eylemlerin görüntüsünü açık bir şekilde göstermektedir. Kafamızı çevirdiğimiz her yerde karşımıza çıkan pornografik görsellerle imgeler dünyasında pornografi yaşanılır bir hale gelmiştir.

Pornografi, insanın kendisiyle ilgili değil, daima kendi dışında kalanlarla ilgili bir şeydir. Salt, insan, yaptığı, ben diye anlatınca ve onu sadece kendisiyle sınırlı tutunca oluşmaz, pornografi. Fakat yaptığım başkasına göstermeye çalıştığında pornografi olur. İki kişi arasında cereyan eden bir şey üçüncü kişilere 'gösterildiğinde' pornografi ortaya çıkar. Dolayısıyla, pornografi öncelikle bununla, yani görüntüyle ilgili bir şeydir. ... İkincisi, pornografi daima *baskıcı* bir şeydir. Tek yönlüdür. Zengin değildir. Son derecede sınırlıdır. Çünkü, belli bir şeyi, tek odaklı olarak göstermeye bağlıdır. Buyurgandır (Kahraman, 2010, s. 208-209).

Pornografide ne kadar uç noktalara varılırsa varılsın, daima 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 (Kahraman, 2010, s. 209).

Tüketim toplumuna yetmeyen cinsellik, porno sektörünün arzuyu amaçlayan ve tatminini hedefleyen eril algı, cinselliğin paylaşıldığı bedenlerin fetişleştirilmesine ve teknolojik olanaklarla pornografinin yayılmasına olanak sağlar. Pornografi, kültürel koşulların sınırlarının değişimiyle bağlantılı bir olgudur. Pornografik imgelemlerle özdeşleştirilen beden, gündelik hayatın fetiş bir malzemesi olması sonucu açık saçık, salt cinsel çılgınlık olarak masumiyetini yitirmeye başlayıp, sosyal bir işlev kazanmaya yüz tutar. "Sonuçta bu fetişin daha da kışkırtıcı bir nitelik kazandığı postmodern dünyada erkeğin cinselliğe bakışı, duygusallıktan arınıp hızla pornografikleşmektedir" (Özgenç, 2008, s. 13).

Post-modernlik sadece kadın bedenini soyarak ve çeşitli fragmanlara ayırıp nesneleştirmekle yetinmeyip; bedenle ilgili tüm objeleri psikik ve libidinal ekonominin bir parçası haline getirerek onlara bir tür pornografik nitelik kazandırdı. Bireysel haz ve tüketici doyumunu esas alan post-modern toplum veya kültür, canlı veya cansız her şeyi baştan çıkarıcı objelere ve metalara dönüştürdü. Nihayetinde pornografiyi, seks endüstrisi ürünlerini tüketicinin ayağına getirerek cinsel fetişizmi özelleştirdi, ticarileştirdi, ulus devletin yasa koyucu denetiminden çıkararak piyasaya sürdü (Çabuklu, 2004, s. 133-134).

Endüstri haline gelen pornografi, şehvetin sergilenme biçimi olan cinsel arzuları, tahriki ve doyumunu sağlayan cinsel içerikleri alenen göstermekte hiçbir sakınca görmüyordu. Kitle kültürünün hızla büyüyen yapısı ile pornografi, pazarda yerini alarak hızla yükselişe geçmiştir. Pornografinin sermayeleşme süreci, reklamcılığa bir çok misyon yükleyerek onu tüketimin bir malzemesi haline getirmiştir.

Apaçıklık, haz ve anlamlılık üçlemesi olarak porno, haz duyan dişilin bu denli kuvvetli bir biçimde yükseltilmesinden başka bir şey değildir; sırf, "siyah kıta" üstünde öteden beri dolaşan belirsizliği görebilmek için yapılır her şey. Hegel'in sözünü ettiği, "insan topluluğunun sonsuz ironisi" de bitti artık. Bundan böyle kadın haz duyacak ve neden haz duyduğunu da bilecek. Bütün dişillik görünür hale getirilmiş olacak -hazzın amblemi kadın olacak, haz ise cinselliğin amblemi. Belirsizlik de son buldu, sırlar da. Kökten müstehcenlik başlıyor artık (Baudrillard, 2014, s.30).

Pornografinin ağır basan ticari kaygıları, fantezi dünyasını en üst düzeyde canlandıran normatif yapısı ile müstehcenliği artırmıştır. Hazzın sürekli olarak üretilmesi ve bunun devamının sağlanması için oluşturulan pornografik imgelemler, üretilen ve tüketilen nesnelerin olduğu güzellik kıstaslarını bu düzende sınırlı tutar. Bu döngüye hizmet eden pornografi, bedeni cinsellik söylemi ile üretilen ve tüketilen nesnelere dönüştüren kapitalizm, arzulara hitap eden güzellik, pornografik bir haz aracıdır. Hazzın arzuyu uyandıran ve ayakta tutan yapısı, hazzın verdiği zevkleri karşılamak için arzu duymayı sağlar.

Pornografi, saf pagan imgelemdir. Nasıl şiir, törensel olarak sınırlandırılmış sözel dışavurumsa, pornografi de cinselliğin ve doğanın demonizminin törensel olarak sınırlandırılmış dışavurumudur. Pornografideki her çekim, her kamera açısı, ne kadar şaşılca, sapıkça ya da zevksizce olursa olsun, yinede kitonyen doğanın devasallığı bütününü görmeye çalışmaktır. Pornografi sanat mıdır? Evet. Sanat; kurma ve kavramlaştırma, ilksel gizlerin törensel teşhididir. Sanat, doğanın kasıp kavuran acımasızlığında düzen üretir. Sanat, suçla yüklüdür demiştim. Pornografinin çirkinliği ve şiddeti, doğanın çirkinliği ve şiddetini yansıtır (Aydın, 2009, s. 88-89).

Zevkin aldığı aşırılık, tutku uyandırıcı cinsel edimlerin, herkesin gözüne sokulan çıplaklığın gösterilmesi pornografinin, teatral yanını gösterir ve o bedeni teatralleştirerek bir gösteri dünyasının fetiş nesnesine dönüştürür. Göz temasının başladığı an, çıplaklık gizimini yitirir ve çekiciliğini kaybeder, teatralleşir.

"Pornografi ve sanat birbirinden ayrılamaz, çünkü gören ve hisseden varlıklar olarak tüm duyularımızda bir röntgencilik ve doymaz bilmezlik vardır" (Aydın, 2009, s. 90). Farklı bir bakış tarzı olarak röntgencilğe tanıklık eden pornografi, nesneleşerek bakışı çeken imgeye odaklanır ve röntgencileşen göz, bakma arzusunun kölesi olur. Pornografi tüm çıplaklığı, gizemi açıkça sergiler. Röntgencilik unsuru seyircinin kadını nesneleştirmesine aracılık eder. Post truth dönemde kadın bedeninin değişim göstermesi, mahremiyetle şekillenen normdaki fantezilerin ihlali ile nitelendirilen söylem ve koşullar hız kazanmıştır.

2.2. Röntgencilik ve Teşhircilik

“Gören ve hisseden varlıklar olarak tüm duyularımızda bir röntgencilik ve doymaz bilmezlik vardır” (Paglia, 1996, s. 91).

Bakmak bilinçsizce yapılan içgüdüsel bir eylemken görmek, bilinçsizlikten bilince döndüğü zamanki bir eylemi kapsar. Görmek, dikkatle bakılan, en ince ayrıntısına kadar incelenen, bilinçli olarak seyredilen ve gözleme dayanan bir eylemdir. “Röntgen ışınlarının görünmeyen maddeyi aydınlatması gibi perdenin ardından seyrettiği silueti gölge olarak değil, çıplaklığı içinde görmek isteyen bir içgüdüdür bakmak” (Sayın, 2009, s. 81).

Bakmanın dışında var olan bir eylem olan röntgencilik, dokunmadan, sadece bakmaktan zevk alma meselesidir. Bakışın kesişim merkezi, röntgencililiğin görmek istediği imgelemdir. “Bakmak, bambaşka bir eylem olmaktaydı. Çünkü, erkek, bakmak yoluyla sadece bir egemenlik kurmakla kalmıyordu. Bakmak, aynı zamanda, bir boşluğu doldurmanın da aracıydı. Çünkü, iş, bakmaktan çıkıyor, ‘dikizleme’ye dönüşüyordu” (Kahraman, 2010, s. 174-175). Tüketime bakışa odaklı temeli, röntgencilik dürtüsü çerçevesinde birtakım görsellerle tahrik edilen imgelemler, bakışa dönük görüntüler ya da bakışı kışkırtan, baştan çıkarıcı imgeler, görünür kılınan dünyanın arzu dolu nesnesi olarak karşımıza çıkıyorlar.

Bakma davranışı, izleyicinin etkileşim alanına giren, bakma istediğini pekiştiren, yaşanan duygu durumunu etkileyen ve bakarken yaşanan süreçleri, bakmaktan duyulan hazzı tetikleyen bir edimdir. Bakmayı zevk kaynağına dönüştüren güç, bakışla girdiği etkileşimle, tahrike dayalı görsellerle büyülenir ve kendini bağımlı hale getirir. İmaj yoluyla büyülen dürtü, bakışın nesnesi konumundaki arzuları, zevk kaynağı olarak kendini, zevkin ikamesi yapar. “Gözetlemecilik özel bir istek nesnesine yakın olmak yerine ona bir röntgenci gibi uzaktan bakarak cinsel zevk almanın bir yoludur. Ve röntgenciler her zaman kontrolü elinde tutarlar. Röntgenci her durumda gördüklerinin anlamını kendi belirler” (Coward, 1989, s. 71-72).

Dikizcinin aradığı ve bulduğu bir gölgeden ibarettir, perdenin arkasındaki bir gölge. Arkasında kim bilir hangi sihirli mevcudiyeti hayal edecektir, orada kılı bir atlet olsa dahi o genç kızların en güzelini hayal edecektir. Aradığı şey, söylendiği gibi, fallus değildir — onun yokluğudur; bu yüzden bazı şekiller onun arayışının ağırlıklı nesneleri olur (Lacan, 2013, s.192).

Aslında bakış, tek başına bir varoluşu içerir. Bakışın asıl sahibi ise erkeklerdir. İzleme eylemini erkek bakışına veren güç, bakışı doyurma nesnesi olarak kadın bedenini seçmiştir. Çünkü bakış

arzunun kendisidir. Röntgencilik, bakışın nesneyle girdiği etkileşim alanıdır. Röntgenci, arzu nesnesini asla elde edemeyecek ve camın ardındaki gölgeyi seyretmekle yetinecektir. Bedeni kışkırtan arzu nesnesi, buğulu bir camın ardındaki bakış, puslu bir gölgeyi seyrederek hazzı oluşturur. İzlemek ve çıplaklığın dikizlenmesi, bakışın meşrulaştırılmasının ortaya çıkarıldığındaki kalan şey, ten ile bakıştır. Çünkü ten ile bakış arasında bir perde vardır. Cinsel olarak uyarılan ve heyecanlanan, müstehcen fantezilerin bir ürünü olarak haz alan röntgenciler, arzulanan nesneye temas etmeden, dokunmadan sadece “bakış”ı ve “tatmin”i doyururlar.

Erkeğin kadın bedenini seyretmesi geçmişten gelen bir geleneğin, kültürün devamıdır. Erkeklerin kadınları seyretmesindeki legalleşmenin nedeni, geçmişte bunun kabul edilmiş ve bunu kendilerinde hak görmüş olmalarındandır. Fetiş bir karakter olma niteliğini yaşayan kadın, artık cinsel bir gövdedir ve bedenin, göze sunulan coşkusu yansıtır. Kadının bunu kabul etmesi ve bundan zevk alıyor oluşu bakma hazzının verdiği tatminden kaynaklıdır.

Ancak zaten ilginçtir, röntgencilik, erotiğin, bugünkü kültür alanı içinde de en üst kusursuzluk düzeyine tırmanmış parçasal ve elbette en başta ve en çok tabulaştırılmış alanıdır. Modern yaşamın sosyal ilişki biçimleri, “bakma hazzı” duyarken utanmamızı önlemek ve bunu aşmamızı sağlamak için akla gelebilecek en karmaşık mekanizmaları oluşturmuşlardır (İnce, 1996, s. 141).

Erkin istediği zaman, istediği kişiye, istediği kadar bakabilme özgürlüğüne sahip olması gücü elinde tutmasındandır. Kadını bakılan, seyredilen konuma getiren erk, denetlenebilir bakışın simgeselliğini de elinde tutar. “Röntgencilik asimetrik bakış ekonomisinin en aşırı biçimlerinden biridir. Bu asimetri görülmeden bakana (seyredene), görülene oranla belli bir iktidar sağlar” (Nalçaoğlu, 2005, s. 56). Seyretmekten zevk duyan ve fantezilerini güçlendiren bakış, kimseye hesap vermeden, istediği kadar, hesapsızca, sorgusuzca ve sualsizce izler. Bakışa hapsolan nesne cinsel bir edim olma yolunda fantezinin alanına girer.

Görünmeden görmek çok temel bir insan fantezisi. Görülmeden görebilmek, mevcut en banal ifadesi ile “röntgencilik” olmazsa olmaz koşuludur. Röntgencilik (voyeurism) görülmeden görme ile ilişkili başka tür gözetlemelerden önemli bir noktada ayrılır. Bu bildik ifade bize görülmeden görülen şeyin cinsel hazla ilişkili olduğunu söylüyor. Oysa başka tip gözetlemeler zorunlu olarak cinsel hazzı içermeyebilir. Röntgencilik özgün kılan bir başka boyut, bu faaliyetin neredeyse bütünüyle “erkek bakışı” (male gaze) olarak adlandırılabilir (Nalçaoğlu, 2005, s. 55).

Bakma eylemi, başkasının özel alanına giren, bakılanı pasif ve güçsüz yapan, bakana ise aktif ve güçlü yapan egemenliğin kurulması olarak nitelendirilen bir durumdur. Bu durum bilinçli bir şekilde izlenilip haz alındığı zaman ise bambaşka bir kavrama dönüşür: dikizlemek. Karşındaki,

kişiyi ona fark ettirmeden gizlice seyretme, izleme edimi dikizlemeye dönüşmektedir. “Görülmeden seyretmek, bütünüyle yararlanılabilir bir nesneye bakışın öznesi olarak üstün gelmek, son tahlilde, ötekiliğin her türlü narsistik artığını ortadan kaldırmak” (Pezzella, 2006, s. 63-64).

Alınan hazzın altında yatan zevki ve izleyici olarak rollerini yadsımamış erkekler, kadınların erojen bölgelerine bakmayı ve onlara özgü sayılan dikizlemeyi içselleştirmişlerdir. Bu içselleştirme onların bakmaktan aldığı zevki kamçulamakta ve fantezilerinin ürünü olan kadınları arzu nesnesi olarak varsaymalarını normalleştirmektedir. “Seyre dalma gibi görüngüsel bir deneyim seviyesinde dahi, ortaya çıkan bu her şeyi görme, dikizcilik boyutu bir kadının, ona gösterilmemek şartıyla, görüldüğünü bilmekten aldığı doyum gibi kendini gösterir” (Lacan, 2013, s. 83).

Erkek bakış açısıyla kadın bedeni, arzu nesnesi olarak yaratılıp imgesel bir kült haline getirilmektedir. Erkeğin doyurması gereken hazzı ve bakmaktan kaynaklı zevki içeren seyretme dürtüsü, kadının medyatik bir rol üstlenmesine neden olmaktadır. İletişim organlarının her zevke hitap edecek çeşitlilikteki görselliği, tek boyutlu olmaktan kurtulup hazla bütünleşmesi ve cinselliğin yarattığı tatmin duygusu röntgenciliği, günümüz dünyasının vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. “Cinselliğin kendi içindeki bütün kapalılığına ve her zaman saklamaya dönük yanına karşın sanatın içerdiği cinsellik her zaman ‘gösterme’ye dayalı. Böylece, hem izleyeni röntgenci, dikizci konumuna sokuyor hem de onun kendisiyle yüzleşmesine yol açıyor” (Kahraman, 2010, s. 27).

İzlemekten alınan zevki irdelemeyen, eleştirilmeyen ve bunu zevke dönüştüren erk, önce sinema ekranına sonra ise elimizden düşüremediğimiz, günün her anında bakabileceğimiz görselleri, telefonların ekranına, sığdırmıştır. Görsel hazzı zevke dönüştüren iletişim araçları, sanallaştıran sosyal medya ve en eski izleme alanlarından biri olan sinema, kadını, röntgenci bakışlara ve beğenilerek izlenen nesneye indirgemıştır. “Böylece içine girdiğimiz çağ büyük bir ‘röntgencilik’, büyük bir ‘dikizcilik’ çağına dönüşüyor. Çünkü, son kertede internet bize her türlü arzuyu tatmin olanağı sağlasa da bunu sadece görerek yaşama olanağı veriyor. Dolayısıyla, çağımız görselliğin arzuya olan gizli ilişkisine çok derin bir çentik atıyor” (Kahraman, 2010, s. 118).

Televizyon, izleme dürtüsünün en fazla doyurulduğu ve özdeşleşme duygusunun yoğun olarak yaşandığı bir alan olarak bakmanın ve izlemenin etkilendiği yerdir. Televizyon, hayatın her alanıyla özdeşleşen ve tatminin kaynağı haline dönüşen, yemeyle, içmeyle, izlemeyle doyurulan güdülerle özdeşleştirilmiştir. Sabahtan akşama kadar izlenen, gözlenen ve bu duygunun vermiş olduğu doyumun tatmininin sağlandığı bir mecra olan sosyal medya ile yaşıyoruz. Farklı düzeylerde tahrik edilen, izlerken, yerken ya da başka bir şeyle uğraşırken yaşanan tatmin, çifte bir doyuma neden oluyor ve haz ve tatmin kaynağı haline geliyor. Yaşamın her alanında var olan, bakarak, seyrederek tatmin olunan televizyon, hatta daha çok telefon, tablet vb. aletleri elimizden, dilimizden düşüremiyoruz. Ve bütün duygu durumlarında ona bakarak özdeşleşerek tatminini yaşıyoruz. Günün istediğimiz her saatinde yaşadığımız zevk, benzersiz bir tatmine dönüşüyor.

Niedzwiecki gelişen teknoloji ve beraberinde hayatımıza giren sosyal medya araçları ile bir gözetim toplumu yaratıldığını öne sürüyor: Kullanıcılar gözetleyen kim olduğunu bilmeme ihtimaline rağmen gözetlenmeye rıza gösteriyorlar. Niedzwiecki'ye göre günümüzde tecrübe ettiğimiz, bir dikizleme kültürü ve bu kültürün başlıca vasıfları narsistik eğilimler, abartılı ve aşırı paylaşımlar ve teşhircilik. Dikizleme kültüründe, çok kişinin hazırlayıp diğerlerinin izlediği yayınların yanı sıra, bir kişinin hazırladıklarının pek çok kişi tarafında izlenmesi de mümkün: Herkesin kendi "medyası" var artık. Böylelikle reality şovlarda "izleyen" konumunda olan çoğunluk sosyal medyada hem izleyen hem de izlenen oluverdi (Günerergin ve Uçel, 2021).

Sanal bir dünyanın başköşesine oturan sosyal medya, sanal ile gerçekliği birbirinden ayıran ve kuramsallaştıran bakış, röntgencilikten rahatsız olmaz. Kadını, arzu nesnesi olarak düşünen ve bunu açıkça ortaya koymaya çalışan son dönemlerdeki medya, kadını, hayatın her alanında görmek ve seyretmek istemektedir. İletişim araçları, teşhire dayalı görselleri, reklamlarla, filmlerle ve vurgularla kadın bedenini seyirlik bir nesne konumuna sokmuş ve izlemek onlar için daha keyifli hale gelmiştir.

Freud'un ikinci dereceden güdüler arasında saydığı 'bakmak' ve 'izlemek'ten kaynaklanan zevk, yani 'skopofili', içinde bulunduğumuz dönemde alabildiğine kısırlanmış durumda. Sabahtan akşama kadar izliyor, gözlüyor ve bundan derin bir tatmin sağlıyoruz. Bu duygu eskiden de ayaklanmaya hazırды ama doyurulması için olanaklar biraz daha kısıtlıydı, izleme duygusunun en fazla doyurulduğu yerlerden birisi olan televizyon bu derecede hayata nüfuz etmiş değildi. Oysa bugün yirmi dört saat onunla yaşıyoruz. (Kahraman, 2010, s.50) Sinema insanlara bazı zevkler sunar. Bunlardan biri de skopofilidir.⁷ Öyle durumlar vardır ki, bakmanın kendisi bir zevk kaynağı olur; bunun tersi de geçerlidir, bazen de bakılıyor olmak zevk kaynağıdır. Freud, Cinsellik Üzerine'de skopofiliyi erojen bölgelerden bağımsız dürtüler olarak var olan, cinsel içgüdülerin tamamlayıcı bir unsuru olarak ayrıca ele alır. Bu noktada Freud skopofiliyi diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici, meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirir (Mulvey, 2010, s. 281).

⁷ "Freud'un, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulduğu terim. Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türetilmiştir - ç.n."

Bakmaktan izlemekten alınan zevki bir anlamda cinsellikle ilişkilendiren skopofoli; görmenin, gözlemlemenin, gözetlemenin yani gözün girdiği her bir alanla ilişkiye girmekte, seyredilen, bakarak tatmin olunan, bakışın kaynağı ile tahrik olunan bir edimdir. Skopofili, başkalarını seyretmekten alınan zevkin cinsellikle bağlantılandırıldığı, fetişizmin yüceltilmesi sonucu oluşan bir duygu durumudur. Cinsellikle bağlantılı olarak şekillenen skopofili, röntgenlerken yapılan eylemin, zevk vermesi ile doyurulur. Cinsel içgüdüler röntgencilığe ulaştığında ve bundan zevk almaya başlanıp bağımlılık yaptığında skopofiliye dönüşür. Mulvey sinemanın kadına bakış tarzının erk egemen güçle ilişkilendirerek bakışın hiç de masum olmadığını, zihniyetle ilgili bir durum olduğunu öne sürmüş, bakma ediminin var oluşsal gerçekliğinin skopofiliye dayandığını ve bilinçli bir şekilde zihnin en ücra yerlerinde sapıklığa yöneldiğini açıklamıştır.

“Teorisini ‘görme arzusu’ ile açıklayan Mulvey, diğer bütün dürtüler gibi cinsel kaynaklı olan bu dürtünün nesne olarak kabul edildiğini ve bir başkasının bakışıyla üretildiğine de değinir. Ona göre görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkmaktadır” (Smelik, 2008, s. 4). Nesnenin etkileşimi arzunun bakışla hazzından alınan dürtüsel tatmindir. Arzu nesnesi olan kadını izleyen erkek, ona bakmaktan aldığı zevki, tatmini ve güç olgusunu hissetmek, bakışını doyumak için izlemektedir. Mulvey, izlemenin erk egemen güç dâhilinde, elinde tuttuğu bir eylem olduğunu belirtmiş ve bakmaktan duyulan bir zevk olan röntgencilikle bağdaştırmıştır. Kadın, izlenmenin etkisiyle ve bakışın yönelen gücüyle arzunun nesnesi ve imajıyla seyir nesnesi konumuna getirilmiştir. Dişiliğini, cinsel duyarlılıklarını göz önüne alarak bakışla bütünleşen ve zevke varan kadın, karşı tarafın kendini seyrettiğini gördüğünde bakılmaktan aldığı hazzı yaşar. “Röntgencilik, bir özdeşleşme sorunuydu. İnsan izletme ve izleme (teşhircilik/röntgencilik) eylemlerini kendi öznesi üstünden yaşıyordu. Bunları harekete geçiren de elbette arzuydu” (Kahraman, 2010, s. 73).

Cinsiyetler arası adaletsizliği eril bakış kavramı üzerinden anlatan Mulvey, erkek egemen bakış kavramı üzerinde durur. Eril bakışın etkin bakılan kadın bedeninin ise edilgin pasif konumda olduğunu anlatır. Erkek fantezisi kadınları hem bakılan hem de teşhir edilen birer figür olarak yansıtmakta, kadını da buna göre şekillendirmektedir. Toplumsal ve kültürel cinsel rollerin belirlenmesinde çok önemli bir yere sahip olan eril bakış fantezisine göre kadının ev içi ya da cinsel erotik teşhirci yönlerini açığa çıkartılarak bakılası cinsel ve erotik bir beden oluşturulmaya çalışılmaktadır. Yine Mulvey’e göre cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, tüm gösteri ve sinema

sahnesinde, hem basılı hem aktif olarak rol alır. Sadece salondaki izleyici için erotik bir nesne olarak değil artık günümüzde sosyal medya üzerinden de bu erotikleşme ve kendini görünür kılma ya da herkesin beğenisini toplama artık kabul görmüş, yaygınlaşmış ve sıradanlaşmış durumda. Yani bu durum belli bir kesmin belli bir kitlenin görebileceği fantezi dünyasının daha genişletildiği bir alana bir mecraya taşınmış durumda.

Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınana zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar, geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünüşleri, güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılacak oldukları fikrini uyandırır. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik gösterinin ana temasıdır; duvara asılan seksi kadın resimlerinden striptize, Ziegfeld'in revüsünden, Busby Berkeley'e kadar tüm gösterilerde kadın, bakışları üzerine çeker, erkek arzusuyla oynar ve ona işaret eder (Mulvey, 2010, s. 286).

Eril bakış fantezisinin daha da güçlü olması için teknoloji de iş başındadır. Bunun için geliştirilen filtreler bireyleri kılıktan kılığa sokmaktadır, kendini görünür ve erotik kılmayı isteyenler için farklı kullanım tarzları ortaya çıkmış ve çıkartılmaya da devam edecektir. Bunlar Yanıkkaya'nın da dediği gibi, "Böylece kadının bedeni, bakılacak şey veya erkek izleyicinin bakışına hitap eden bir nesne olarak kurgulanmaktadır. Kadın bedeninin, erkek bakışının nesnesi olarak konumlandırılması hem popüler ve yüksek kültürde hem de sanatta benzer şekilde sömürülmesine yol açtığı söylenebilir" (Yanıkkaya, 2009, s. 46-48).

Özellikle kitle kültürünün kadın bedenine bakışının -erkeğin bakma eylemine ayrılmış olan şey/nesne - olumsuz kültürel ayrımları ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla bir kere daha sıradanlaşmış, olumsuzlanmış ve nesneleşmiştir. Kadın bedeni gündelik yaşam, popüler kültür ve müzik, sinema ve tiyatro vasıtasıyla bir cinsel uyarıcı olarak sürekli ve yeniden üretilmektedir. Nihayetinde toplumsal yaşamda biraz önce bahsedilen ataeril ve tüketim kültürü eksenli anlamlandırmalar sebebiyle de, kadın ve bedeni sadece cinsel bir cazibe merkezi olma söylemi ile sınırlandırılmaktadır (Bilgin, 2015, s. 312).

Erkek bakışını yönlendiren bakma hazzının örtüştüğü imgeyle tatmini sağlayan arzu, bakışın fantezi ürününü olan bedeni, biçimlendirmektedir. İlgüdüsel olarak cinselliği kullanılarak bakışa teslim olma durumu sayesinde görüntüyü pornografikleştirerek ona yönelen bakışı birleştirerek, bunu da bedeni kullanarak yapmakta ve çıplaklığı izlettirmektedir. Kadın bedenini nesneleştirerek ve kadın bedeni imgelerine gönderme yapılarak oluşturulan bu durum, bedeni metalaştırarak ve fetişleştirerek, pornografik imgelemeleri göstermeye, bakmaya teşvik etmekte ve teşhire neden olmaktadır.

Zaten pornografinin, röntgencilik bir başka türü olduğu kabul edilmektedir. Dış dünya karşısında mahremiyet koşullarını sağlamış bir çiftin sevişmesini üçüncü bir göz izlemiyorsa pornografi değildir. Burada izleyici ister istemez röntgenci pozisyonuna itilmiştir. Pornografi bir görsellik bağlamıdır; mutlak şartı gösterilmesidir. Cinsel eylem değil, eylemin gösterimi pornografiyi ortaya çıkarmaktadır. Nasıl ki izleyen röntgenci oluyorsa, oyuncuların da teşhirci olduğundan söz edilebilir. Özellikle son yıllarda yaygınlaşan amatör pornolar ve webcam üzerinden yapılan teşhirler pornografinin teşhircilikle ilgili yönünü de ortaya koymaktadır (Soydan, 2009, s. 181).

Çağımızda görselliğin ön planda oluşu ve yaşamımızın vazgeçilmez bir varoluşu olması nedeniyle “görmek ve göstermek” eylemleri gerçeğin temsilleri olarak teşhirciliğe bürünür. Baştan çıkarıcı eylemler, rengârenk arzular görüntünün düşlerde yorum bulduğu, gerçekdışı bir görüngüdür. Arzunun dikizlenerek teşhir edilmesi ve tüketilmesi onun yok oluşunun göstergesidir. “Teşhircilikte öznenin göz diktiği şey, ötekinde gerçekleşen şeydir. Arzunun hakiki hedefi sahnedeki kendi yerinin ötesinde zorla oraya dâhil edilen ötekidir. Teşhircilikte sadece kurbanla ilgilenilmez, ilgilenilen ona bakan bir ötekince tanımlanan kurbandır” (Lacan, 2013, s. 192).

Teşhirciliğin yaptığı, ötekinin bakış alanında bakışın doğuşuna imkân tanımadır. Öteki, teşhirciye bakması sayesinde tamamlanır. Kendini gösterir, der Lacan, teşhirci kendini gösterir kılarken aynı zamanda öteki için görünür kılınmış olur. Kendi içinde yaşadığı kültürel bağlamda bakmaması gereken bir yere bakmaya zorlanır öteki. Teşhircilik sayesinde ötekinin içinde öznenin kaynaklanan bir boşluk dolmaktadır sanki. Ama Lacan meselenin tam tersinin gerçekleştiğini ve teşhirciliğin öteki sayesinde oluştuğunu söyler. Öznenin kendini seyirlik nesneye dönüştürmesi, ötekinin içinde doğmakta olan bir şeyden kaynaklanır (Sayın, 2009, s. 172).

Kadın bedeninin çıplaklığı, bedeni seyirlik bir nesne olarak tüketmekte ve haz aracı olan cinselliği ön plana çıkartmaktadır. Cinselliği ön plana çıkaran popüler kültür aracı televizyon, ilgiyi artırmak ve tahrik unsuru görselleri kullanarak gündelik hayatın argo tabirleri ile daha çok tahrike dayalı ifadelerle bedeni, nesneleştirmektedir.

“Teşhirciliğin amacı, ona bakan gözün içindeki boşluğu doldurmak, ama onu bakışla doldurmak, bakışın kendini perdeleştirmektir. Dehşet ancak teşhirci bir bakış perdesiyle yatıştır ve teşhir simgesel düzene teslim olmayı önerir. Teşhirciliğin yol açtığı sonuç pornografisidir” (Sayın, 2009, s. 172). Kadın bedenine toplum tarafından verilmiş olan kültürel kodlar, kadının bakılası bir varlık olduğunu, erkeğin ise bakan, bakmaktan haz alan ve bakmanın verdiği gücü elinde bulunduran olduğunu işlemiştir. Böylece kadınlar kendilerine yönelen erkek bakışıyla hem teşhir edilmekte, hem de sosyal bir ağa alet olmaktadır. Cinsel kimliğin kadın imajını teşhirci bir role bürümesi bilinçdışı bir durumdur. Bu durum, kadını nesne konumuna getirerek bakışı onaylar ve normalleştirir.

“Oysa bakılmayı arzulamasına rağmen kendini ele vermeyen, bakmanın görülmeyen bir kör nokta sayesinde gerçekleştiğini anıştıran bir lekesellik, asla teşhirci değildir: ‘Dünya her yerden görür, ama teşhirci değildir - bakışımızı kışkırtmaz. Bakışı kışkırtmaya başladığı an, yabancılaşma duygusu boy gösterir’” (Sayın, 2009, s. 20). Cinsel organların teşhir edilmesi ve pornografik imgelemlerin izlenmesi, bilinçsiz bir şekilde bilinçaltımızda olan çıplaklığın ve erojen bölgelerin izlenerek, dikizlenerek ulaştığı teşhire dayalı görselleri gündelik hayatın birer parçası haline getirir. Fantezilerindeki karakterlerle kendini bir tutarak özdeşleşen ve yaşayamadığı bu hayatı filmlerde, dizilerde gördüğü karakterlerle yaşayan ve onlarda kendilerinden bir şey bulan kişilerin aldığı haz, bu durumun kendilerinde yarattığı tatmin, aslında gerçek olmayan ancak gerçekmiş gibi hissettiren bir dünya yaratır.

Anne-Marie Sohn’a (2013: 75) göre çıplak bedenler bugün gündelik hayatımızın bir parçası haline geldiyse bunun nedeni iffet duygusunun giderek aşınmış olmasındandır. Yirminci yüzyıla damgasını vuran şey seks, cinsiyetler ve cinsellik söylemlerinin doğmasıydı. Hristiyanlığın meşru gördüğü üremeye dayalı cinsel ilişkinin yerini artık haza dayalı ilişki almıştır. Bunun yanı sıra Sohn’un (2013: 82-83) vurguladığı gibi iki dünya savaşı arası dönemde gelişen seksoloji ile birlikte cinsellik, sessizlikten ve utançtan kurtulmuş, böylece bedenlerin ve cinsiyetlerin özgürleşmesinin yolu giderek genişlemiştir (Tekin, 2016, s. 1162).

Kadın imgesinin erkek bakış açısıyla oluşturduğu söylem, bakışa sunulan kadın imgesini arzu nesnesi haline getirmektedir. Kadın bedeninin teşhir edilmesinin birkaç nedeni vardır; yaşadığımız kültürde erk gücün bakmayla ve izlemeyle kurduğu ilişkisel yapı, zevke dayalı haz alınan bir görsel kültürün kışkırtılmış teşhire dayalı sonucu röntgencilik ve skopofili arttırmış bulunmaktadır. Bunlardan alınan zevkin yerini başka bir duygunun tutmaması, özgürce kurulan fantezilerin yarattığı doyumsuzluk ve ekrana bağımlılığın artıkça artması, ayrıca kadın bedeninin doğal kışkırtıcı yapısı bunu daha da körüklemektedir. Karşımıza çıkan her şeyi izlemek, ona dikkatle bakmak, sınırları aşmak, göz teması kurmak ve bunun da ötesinde görüntüdeki kişilerin bu bakıştan haberlerinin olmayışı bilinçli bir meseledir.

2.3. Çıplaklık ve Nü

“Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır” (Berger, 2010, s. 50).

“Kadın kendi başına değil, seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır”. John Berger Görmeye Biçimleri adlı kitabında aynen böyle diyor. Yani çıplaklık bir anlamda seyredenlerin zihninde yaratılan bir kavram. Aslında bu, çıplaklığın algılanma biçiminin zaman içinde ve kültürler arasında farklılaştığını da az çok açıklıyor; çıplaklığın tanımının bu kadar geniş tutulmasını mümkün kılıyor (Aslan, 2015, s. 99).

Beden aslında çıplak değildir. Kişinin onu gördüğü kadar, imgeleminde hissettiği, düşlerindeki, algılarındaki, duygularındaki kadar çıplaktır. Çıplaklık gizemini koruyan merak uyandıran ve ilgi çeken bir durumdur. Gözün gördüğü duyguların ön plana çıktığı çıplaklıkta, bedenin kime ait olduğu ne olduğu çok önemli değildir. Çıplaklık duyguyla var olan, duyguların birbirlerinin bakışında eriyerek birleştiği bir gerçektir. Gerçekle ölüm arasındaki anda kalmayı ve zamanın durmayla bıraktığı etkinin sonsuzluğudur. Çıplaklık kaynaşmanın verdiği hazdır.

Çıplak özünde insanın "doğa" halidir ama, insan çıplaklığının görüntüleri, herhangi bir yer ve zamandaki toplumsal yapıya, cinsiyet düzenine, ahlaki ve ideolojik değerler sistemine ilişkin ipuçları edinebileceğimiz başlıca kültürel veriler arasında yer alır. Bu yönüyle sanatı da kapsayan ama onunla sınırlı olmayan çıplaklığı gösterme ve görme biçimleri, kültür-ötesi “doğa”nın nasıl bizim kültürümüz haline geldiğinin başlıca göstergelerinden biri sayılabilir (Antmen, 2016, s. 15).

Çıplaklığın kavram olarak ele alınış biçimi her zaman doğal haliyle ilişkili olmuştur. Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Kişinin kendini, kendine ait dünyasını bulması, kişisel duygu durumlarını en saf, en arı duyguları ortaya çıkartma durumudur. Aslında çıplaklık cinsellikten yoksunluktur. Tenin varoluşa geçtiği, çıkartılıp atılmayacak bir örtüye dönüştüğü bir giydirilmişlik halidir.

“Hepimizin bir bedeni var ve hepimiz çıplak doğuyoruz. Kendimizi doğaya karşı koruyabilmek için de giyiniyoruz. Zaman ilerledikçe giyinmek, statüyü, bir kültürü, ideolojiyi veya bir gücü sembolize etmeye başlamış ve çıplaklık, dini, toplumsal ve kültürel olarak utanılabilir bir durum konumuna gelmiştir” (“Çıplaklık-Nü”, 2022). Çıplaklık her dönemde güncelliğini koruyarak var edilen, topluma ve kültüre göre farklılaşan bir olgu olarak varlığını korumuştur. Çıplaklığın dönemden döneme kültürden kültüre değiştiği, toplumların bedene yüklediği anlamların altındaki giyiniklik bile farklılaşmaktadır. Çıplaklık bazen bedeninden utanma, bazen de

giysilerinden utanma şeklinde karşımıza çıkarmaktadır. Tabi çıplaklık bile dişil ve eril olarak ayrılıp, cinse göre ayıp ve günah diye nitelendirilmektedir. Erk, seyretmeyi kendine hak, kadına ise örtünme konusundaki ayıp ve günahı reva görmektedir. “Çıplaklık kültürel açıdan büyük oranda, mahremiyet gerektiren bir durum olarak değerlendirilir. Kamuya açık hale getirildiğindeyse, etkisi zamana ve coğrafyaya göre değişen bir tabuyu çiğnemesi dolayısıyla mıknaş gibi ilgi çeker” (Leppert, 2020, s. 34).

“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” (Özgenç, 2008, s. 16). Cinsi arzuları kışkırtan, toplum ahlakına aykırı görülen çıplaklık, gizlenmesi gereken ve kimsenin görmemesi için özen gösterilen mahrem bir durumdur. Örtünme kadına has bir özellik olarak nitelendirilir. Kadının bedenini saklaması konusundaki biçimsel tutuculuk kadınlara özgü bir mesele olmakta, toplumsal yaşamın mahrem olgusu ise sadece kadınları kapsamaktadır.

Çıplaklık giysilerimizin yakışığını bozar. Ama, zevkin karışıklığının içine girdiğimizde, azla yetinmeyiz. Yok etme veya aldatma, bazen cinsel aşırılığın yükselişine eşlik eder. Çıplaklığa, yarı giyinik bedenlerin tuhaflığını ekleriz. Burada giysilerin, yarı giyiniklikten dolayı daha çıplak, daha karışık görünen bedenin karışıklığını vurgulamaktan başka bir işlevi yoktur (Bataille, 1993, s. 190).

“Kimi zaman giyiniklik bile bir çıplaklıktır, kendini bakışın perdesiyle kapattığı için çıplak kılmakta, bakışın iştahını yanılsamacı bir dolulukla kışkırtmaktadır” (Sayın, 2009, s. 11). Bedenin çıplak olma durumu, imgenin zihinde var olan görüntüsü ve bakışın yüklediği fantasmaların birbiriyle bütünleşmesidir. Erkeklerin ilgisini çeken nokta, kadının görünüşü ve güzelliği, seyirlik bir nesne olarak çıplaklığıdır. Giysisiz olmak bedenin kendisini olduğu gibi ortaya koyması ve seyreden gözü eyleme dâhil etmesi demektir.

“Çıplak “ dediğimiz zaman, üzerinde hiçbir giysi bulunmayan, giyinik olmayan, tepeden tırnağa soyunuk olanı anlarız. Bunu daha da güçlendirmek için, kimi zaman “çırılçıplak” sözcüğünü kullanırız. “Çıplaklık” kavramı, insanoğlunun, belki de bedenini soğuktan, dış etkilere korumak amacıyla “giyinmeye”, söylence düzeyinde Havva anamızın incir yaprağıyla örtünmeye başlamasıyla birlikte ortaya çıkmış olsa gerek (Üster, 2000, s. 1).

Dış etkenlerden korunma amacıyla giyilen giysilerin doğasındaki değişkenlik, çıplaklığın kültürel ve sosyal olaylardaki algılanış tarzıyla ilgili bir durumdur. Giysilerin olmadığı, sadece incir yaprağının olduğu dönemlerde de insanoğlu giyinikti ve incir yaprağı o çıplaklığı kapatan bir örtü

olmuştur. Giysi, gözün algılayışını ve bakışını etkileyen, vücudun tüm hatlarının olduğu gibi görünmesini engelleyen bir örtü olmuştur.

“Çıplaklık iddiası, kendi görselliği ardında yatan bir görünmezlik olasılığını yadsıyarak göze gelmenin görmemeye bağlı bir eylem olduğunu; göze gelen her nesnenin, ancak görünmeyen bir mekân kaldığı sürece görünür kıldığını yadsıymaktan başka bir şey değildir” (Sayın, 2009, s. 11). İnsanın merakı vücudun çıplaklığını görene kadardır. Merak duygusu doyurulduğu zaman gizem ortadan kalkar ve büyüleyici çekicilik doruğa ulaşır. Bedenin kişiye çıplak görünmesi algılanma durumuna, seyreden kişinin onu arzu nesnesi olarak görüp görmemesine göre değişir.

Berger’e göre ise birini çıplak görmek merakı ve gizemi ortadan kaldırdığından rahatlatıcıdır. Ayrıca bakan kişinin, izlenen kişiye karşı üstünlüğünün oluşmasını sağlar. Resimdeki çıplaklık, seyircinin egosunu okşamaktadır. Leppert ise ister giyinik olsun ister soyunuk olsun bakma arzusunun özünün cinsel bir gereklilikten doğduğunu belirtmektedir. Nü ise bakma arzusunun güçlendirmektedir (Patan, 2020).

“Sanatta çıplaklık, aslında doğal çıplaklığı örten bir tür kalkan, bir tür ‘giyiniklik’tir.’ Çıplak olmak soyunuk olmaktır, oysa sanattaki çıplak, yani Batı sanatı geleneğinin başlıca türlerinden biri olan ‘nü’, John Berger’in de işaret etmiş olduğu gibi, bir görme biçimidir; bir sanatsal gelenektir” (Antmen, 2013, s. 75). “Sanattaki çıplak beden daima elbiselerin çıkarılmasına ‘dair’dir; çıplaklık Batılıların doğal hali değildir. Çıplaklık görüntüsünü sanata yansıtmak, gerçek hayatta başka türlü karşılanamayan sosyokültürel ihtiyaçlara cevap vermektir” (Leppert, 2009, s. 291). Çıplaklığın teşhircilik gibi düşünülmesi ve nünün ise farklı görünümünün sanatı yücelten ve figür olarak biçimlendiren yapısı, çıplak kavramının değişimi ile başlar. Sanatın çıplaklık ve nüyü birbirinden ayırma durumu görme biçimlerine dayandırılır. Bir sanat anlayışı olan nü, görme biçiminin yapısal değeri ve resmin çıkış noktası olarak ulaşılan biçimin görmeye girdiği karakteristik bir yapıdır. Gelenekselleşmiş duruşun, hareketin vermiş olduğu durumsal bir tarzıdır. Vücudun nesne olarak görülen biçimi nünün seyredilmesine olanak sağlar. İnsan bedenindeki doğal örtünün kaldırılması ile oluşan çıplaklığın nüye dönüşebilmesi için seyredilme gereksiniminin olması ön koşuldur.

Kenneth Clark, sanat tarihinde çıplak konusunda yazılmış temel metin olarak hâlâ başvuru olan 1956 tarihli kitabı *The Nude* da İngiliz dilinin olanaklarından yararlanarak, “naked” (çıplak, anadan doğma) ve “nude” (nü) arasında ayırım yapar: Clark’a göre çıplak olmak (nakedness) utanç uyandıracak bir soyunmuşluk halidir oysa nü (nude), çıplak bedenin belli sanatsal geleneklerle yeniden biçimlendirilmiş ideal görüntüsüdür (Antmen, 2016, s. 19).

Duyguları yönlendiren, bedensel özellikleri ortaya çıkartan nü sanat, seyredenin iktidarına gölge düşürmeden, imgelemin haz aracı olan seyirlik bedeni, cinsel bir nesne olarak konumlandırır. Nesne konumundaki kadının çıplaklığı, görülen bedenin nü olarak algılanmasına neden olur. Nü resim, bakışın ona atfettiği değere göre bir anlam taşır.

Soyunukluk ile çıplaklığı birbirinden ayıran Berger, soyunuk olmanın tek başına olmak olduğunu çıplaklığın ise seyirlik bir nesne olarak algılandığını belirtir. Soyunukluğun kendisini sergilediğini, istediği zaman kendi rızası ile kendini göstermesi olduğunu ama çıplaklığın sergilenmesi tamamen ona bakan kişilerin onu çıplak olarak görmelerinden kaynaklandığını belirtir. Çıplak kadın bedenlerinin yarattığı imgelemler, giyinik olmayan, fazlalıklardan arındırılan bedenlerin arı bir biçimde soyunuk olmasıdır.

Soyunuk olmak, diyor Berger. "tek başına olmak"tır; fakat çıplak olmak ise başkaları tarafından görülmek "ve kendini tek başına algılamamak demektir. Soyunukluk kendisini kendine açar. Çıplaklık ise sergilenir." Berger, son olarak, çıplak kadınların temsil edildiği sanat eserlerinde her zaman olmasa da genellikle giyinik erkeklerin bulunduğunu ya da hiçbir erkeğin bulunmadığını, fakat bu durumda örtük biçimde de olsa bir erkeğin, çerçevenin dışında giyinik olarak duran imgenin sahip-seyircisi erkeğin bulunduğunu hatırlatarak iktidar farkı temasını tekrar dile getirir. Kısacası nü'yü güzellik çerçevesinde tanımlarken Berger siyaset bağlamında tanımlar (Leppert, 2009, s. 286).

Çıplak bedenler, başkaları tarafından seyredilmek üzere varlık kazanır. Cinsellikle ilişkilendirilmiş bedenlerin, başkalarına çıplak görünerek nesne olarak algılanması ve seyredenin arzularına göre şekillenmesi bedenin seyredilmesine olanak sağlar. Sanat nesnesi olan beden, kişisel özellikler var edilerek çizilen, izleyiciye figürün en temel biçimini yüceliğini yansıtır. Çıplak olarak bakılan bedenin değerini artıran; biçimi, dokusu, algılanan formu ve teni ile yeni bir imgelem yaratmasıdır.

"Çıplak olmak açık olmaktır. Seyredilmek üzere ortaya çıkmak insanın derisinin, vücudundaki kılların, bu durumda hiç bir zaman çıkarılıp atılamayacak bir çeşit örtüye dönüşmesi demektir. Nü hiç bir zaman çıplak olamayacaktır. Nü'lük bir çeşit giyinikliktir" (Berger, 2010, s. 54).

Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksızın başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar.) Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konmuştur (Berger, 2010, s. 54).

Bedenin teni, tüyü, derisi, dokusu bir anlamda gizil yerleri örtmede iç organları kapatmada etkin olan bedenin doğal giyiniklik halidir ve bunlar sayesinde vücut çıplak olamaz. Seyircinin gördüğü biçimde çıplak ya da nü olmak, tenini, vücudunun yapısını ve örtüsünü (ten, kıl ve tüy), onu seyredenlerin nesne olarak algılamasından kaynaklıdır. Berger'in nülük bir çeşit giyinikliktir vurgusu aslında nünün hiçbir zaman çıplak olmadığıdır. Çıplaklıkla nünün arasındaki bağlantılı ilişki durumu bu iki kavramı birbirlerinden ayırmaktadır. Nü bedeni amaç olarak kullanılan sanatsal bir eğilim olarak görürken, çıplaklık seyirlik bir beden olarak izleyicisini içine çeken, rahatlığın rehabeti ile bedeni sıkılmadan utanmadan teşhir eden bir kavram olmuştur.

Çıplak olmak ve nü olmak birbirinden farklı şeyler. Nüde beden nesneleşmiş iken gören gözün ona yüklediği anlamdır. Nü seyredilmek için değil sanatın bir parçası olmak için yapılan bir eylemdir. Nü, sanatı ortaya koyma biçimi iken çıplaklık kişinin onu algılayış biçimidir. Çıplaklık seyircinin zihninde oluşan bir algılama durumu iken, çıplaklığı tarif etmek bedeni nesneleştirmek, onu seyirlik bir konuma getirmek demektir. Nü ise izleyicinin bakış açısına göre nitelendirilme durumudur.

Clark, sanatta çıplaklık ve nüye dair yaptığı muazzam çalışmada, kıyafetsiz olma halinin bu iki kategorisi arasındaki sınırı belirlemek adına bazı ilkeler önermiştir. Dediğine göre çıplaklık kıyafetsiz olma halini tanımlarken, nü bir sanatsal sunum kategorisidir. Çıplaklığın, birçok insanın kıyafetten mahrum olmaktan dolayı hissettiği "bir tür utanç uyandırdığını" söylerken nü için şunu iddia eder: "nü, eğitilmiş kullanımda rahatsızlık verici bir tonda değildir. Zihinde uyandırdığı belli belirsiz imge kıvrılıp büzüşmüş savunmasız bir bedene değil, dengeli, mamur ve güvenli bir vücuda aittir: yeniden biçimlendirilmiş bir vücuttur bu."¹² Clark'a göre nü estetiğin bir tezahürü, bir sunum olarak işlev görür ve dünyevi gerçeklikten belli bir mesafe uzaktadır (Leppert, 2020, s. 19).

Berger'in ya da Clark'ın bahsettiği çıplaklık nüde ya da nünün bakıldığı ve seyredildiği zaman, bakan kişilerin nasıl ve ne amaçla baktıkları, bakarken hissettikleri duygu durumlarını anlamak mümkün olmamakla birlikte sanatsever oldukları düşünülmektedir. Clark çıplak olmanın soyunuk olmak, giysisiz olmak olduğunu belirtmiştir. Oysa nü olmak sanatsal bir duruş bir pozdur. Sanatsal bir ifade biçimi bir görme biçimidir. Çıplaklığın insanın doğal biçimi olduğu aslında insanın özü ve nesne olarak algılanmasıdır.

¹² "...İnsan figürüne uygulandığı şekliyle *çıplak* ve *nü* birbiriyle kısmen aynıdır ama bir şekilde farklı çağrışımları vardır. Çıplak, savunmasızlık ve normal kıyafetin olmayışı çağrışımı yapmaya yatkındır; nü ise olumlu veya estetik anlamda, özellikle de sanatsal bağlamlarda anlaşılan bir çıplaklık için kullanılmaya yatkındır."

Sanatta çıplaklığa bakma edimi dikkatini çeken ya da görülesi bir varlığı ifade etmektedir. Nü resme bakılma isteği oluşturacak düzeyde uyarıcı bir görselin ya da resmin, bakan kişiyi hipnotize etmesi, fantezileri doğrultusunda veya uyarıcı düzeyde ilgi çekici olması gerekir.

Kenneth Clark'a göre, sanatta konu değil, bir biçim, bir tasarım olarak nü nün konusu zaten çıplak insan bedeni değildir. "İdeal beden"dir: "Çıplak insan bedeninin zevkle seyredilen bir nesne olduğu varsayılır. Oysa sanat okullarını ziyaret edip öğrencilerin gayretle resmettikleri şekilsiz, zavallı modelleri görenler bunun bir yanılsama olduğunu bilirler. Bedeni olduğu gibi resmederek onu sanatsal kılamazsınız - çıplak resmi yapmak, bir kaplan resmi ya da karlı bir manzaranın resmini yapmaya benzemez. Genellikle doğayla ve hayvan dünyasıyla içtenlikle özdeşleştiğimizde, bu mutlu uyumdan bir sanat yapıtı doğar. Estetik öğrencileri buna empati der. Ve bu empatik yaratı süreci, nü'yü üreten zihniyetin tam tersidir. Çıplak bedenlerden oluşan bir kitle, bizde empati uyandıracağına hayalkırıklığı hatta dehşet uyandırabilir. Nü, gördüğünü resmetmek değil, mükemmel kılmaktır (Antmen, 2016, s. 26).

Giyisiz bir vücudun çıplağa dönüştürülmesi erotizmle ilişkilendirilir. Cinselliğin bir ögesi olan çıplaklık, kendini olduğu gibi ortaya koyar. Nü ise kendini sanatın bir parçası görür ve kendini seyirlik bir nesne olarak ortaya koyar. Onun amacı çıplak olmak ve çıplak olarak görülmektir. Çünkü oradaki amaç, onun duruşu, pozisyonu, lekeselliği, dokusu, zıtlığı ve kompozisyonel tavrı olması ve bu şekilde algılanmasıdır. Gören göz nü'nün estetik duruşunu, oran orantısını, uzuvların birbiriyle olan ilişkisini, sanat bağlamında değerlendirip ulaştığı noktayı görme biçimiyle değerlendirir. Nü'nün sanatsal anlamda karakteristik bir yapısının olması ve kültürden bir parça taşıması aynı zamanda estetik görünmesi yaratı sürecinin bir parçasıdır. Çıplaklık, estetiğin bir parçası olarak temsil edilir ve gerçekliği yadsıyarak biçimi ele alan çalışma, çıplak insan bedeni sanatta mükemmel bir görünüm sağlar. "Sanatta güzel çıplak vücutlara bakmanın hazzı, Clarka göre, prensipte düşünseldir, fiziksel değildir, "eğitilmiş yaklaşımda" akıl ve beden arasında keskin bir ayrımı koruyabilmeye dayanır" (Leppert, 2020, s. 20).

Nü, erkek ya da kadın çıplaklığını tanımlayan sanat türü olmasına karşın, özellikle kadın bedeninin nesneleştirilişine hizmet eden, meşruiyet kazandıran bir görsellik biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda ikonik bir çalışma sayılan Görme Biçimlerinde John Berger, Avrupa yağlıboya resim geleneğinin kadınların salt "seyirlik" nesneler olarak algılanır olmasında başat bir role sahip olduğunu iddia eder. Sanat tarihinin bu algıyı sürekli üreten imgelerle dolu olduğuna işaret eden Berger'e göre, "çıplak olmak, insanın kendisi olmasıyken" nü, başkaları tarafından çıplak görülmektir. Çıplak bir bedenin nü olabilmesi için önce bir nesne olarak görülmesi gerekir. Nü resimlerin ideal izleyicisinin her zaman erkek olduğu varsayılır ve bu varsayım temsil biçimlerine de yansır (Antmen, 2016, s. 17).

Sanat geleneğinin nü'yü bir görme biçimi olarak ele alması sanat yapmanın biçimini, formunu ve geleneğini temsil eder. Nü, bedenin amaç olarak görülmesi ve göstermeyi arzu ettiği detayların en ince ayrıntısına kadar doğrudan anlatım olanağı olarak irdelenmesidir. Resmin ulaştığı görme biçiminin ifade olanakları özünde çıplaklıkla ilişkilendirilse de beden ancak çıplakken beden olma

özelliğini korur. Çıplak beden, en yalın haliyle, en saf biçimiyle ve dokusuyla imgenin bedeni sanatsal anlamda kullanma durumudur. Beden ancak çıplakken beden olabiliyor ve resmin içinde yerini alıyor. Bedeni saran kuşatan bir tür kalkan görevi gören görme biçimi, özgün çizimlerle şekil bulur. Beden çıplaklığa mecbur edilir. Ama çıplak sözcüğü en çok kadına yakışır. Nü denilince kadının akla gelmesi de bundandır.

İmgenin cisimselliği ve cinselliği, hazzın çekirdeğinde ve bedenin erotikliğinde var olur. Kültürel kodlar ve yasaklamalar psikolojik ve sosyolojik dürtülerin çıplaklığı algılanışı sorunsalının başında gelir. Tüketilen ve nesneleşen beden, en pür haliyle yalınlığın biçimiyle ele alınarak konumlandırılır.

Çıplak figürlerde elbiselerden, giysilerden arınlıkla birlikte psikolojik bir tansiyon, bir sıkıntı ve bir utanma durumu söz konusudur. Ya da tam tersi, teşhir niteliği yer alır; çünkü nü'nün yaşanan cinsellikle ilgili olduğu düşünülür. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyması tanımı, algılanışını pekiştirir. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konmuştur (İnce, 1996, s. 113-114).

"Ne kadar soyut olursa olsun hiçbir nü yoktur ki seyreden üzerinde zerre kadar da olsa erotik duygu uyandırmaz. Eğer uyandırmıyorsa orada kötü bir sanat ve yanlış bir tutum var demektir." Sanat eserlerindeki güzel çıplak bedenlere bakmanın hazzı, Clark'a göre, fiziksel değil öncelikle düşünsel bir hazdır; bu görüş, "aydın gelenekte" zihin ile beden arasında keskin bir ayrım yapılmasına yaslanır (Leppert, 2009, s. 285).

Nü de rahatsız edici bir çıplaklık, cinsellik erotiklik yoktur. Nü eğitim amaçlı yapılır, biçimi-içeriğiyle, kültürel, sanatsal anlam taşır ve sanatın en pür halini yansıtır. Sanatsal çalışmalarda nü, forma sokulan, kimlik kazandırılan, plastikliğiyle ve kompozisyonuyla hacim verilen bir imgedir. Çıplaklık ile nü'nün birbirinden farklı görüngüsel yapısı, örtüden arınlığı, utanma ve söylem olarak bakışın yalınlığını görünür kılar.

"Berger, kadınların erkek merkezli izleyicilerini memnun etmek için nasıl nesneler olarak tasvir edildiğini ve kadınların cinsel doğalarının özellikle çıplak kadın temsiliinde nasıl vurgulandığını göstermektedir" (Lang ve Kalkanis, 2021, s. 46). Nü'nün estetize edilmiş bir güzelliği vardır. Çıplak bedendeki güzellik, cinselliğin doğadaki halini yansıtan ölçü, poz, duruş, hareket ve biçim mimarisiyle nü sanatını izleten bir tür sanat biçimi geleneği haline gelmiştir. Nü resminde figürler seyredilmek üzere yapıldıklarından seyircisinin gözlerine bakar, onları çekim merkezine alır ve kendini izlettirir.

Çıplaklık durumu, bakmak veya daha doğrusu bakmamak açısından kültürel olarak öğrenilmiş, spesifik bir etiket gerektiriyor olsa da resmi yapılmış nü, çıplaklığı bilhassa konsantre şekilde

bakılması için yapılmış bir durum olarak sunar. Kıyafeti olmayan birini, başkalarına çıplaklık sunma amacının olmayabileceği bir durumda bir an için kazara görmemizin aksine sanattaki nü, yalnızca olduğu şey için, yani çıplak olduğu için görülmek üzere var olur. Göz kayması değildir davet ettiği, bakıştır (Leppert, 2020, s. 34).

Çıplaklık; erotizmin ve cinselliğin cazibe merkezi olduğu düşünülduğünde bile, arzu nesnesi olarak görülen beden, izlenmekten zevk alınan, haz duyulan, seyirlik bir nesne konumundadır. Diğer bir deyişle çıplaklık, cinselliği çağrıştırdığı ve yansıttığı için sömürülen bir varlıktır. İnsanların cinselliğe düşkün olması ve hazlarını bunun üstüne kurması çıplaklığın daha da önemsenmesine neden olmuştur. Çıplaklığın, varsayılan varlığının değerlendirilmesi ve fark edilmesi beden güzelliğinin sanat eseri olarak görülmesine olanak sağlamıştır.

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 (Özgenç, 2008, s. 21).

Nü, doğrudan ele alarak yapılan sanatsal çalışmaları kapsarken, çıplaklık ise dolaylı olarak bedeni ele alan bir durumdur. Beden amaç olarak ele alındığında nüye dönüşür ve çıplaklık ise araç olarak düşünülüp irdelendiğinde ve ele alındığında seyirlik bir nesne olarak algılanır. Vücut çıplak kaldığı ana kadar fark edilmez, izlenimlerin kişiye özgü değişikliğe uğrayarak aktarıldığı sanat yapıtı, özellikle de nü sanatı, seyircilerin eserden etkilendiği bir durumdur. Çıplak kadın imgesi, alıcı ve izleyici tarafından nesneleştirilen, görselleştirilen, erotikleştirilen ve seyir nesnesi olarak görülen bir varlıktır. Çıplaklık onu seyreden kişi içindir. Seyreden kişi bedeni bir nesne olarak düşünür. Çıplak bir beden, seyir nesnesi olarak görünür ve bedenin cinselliği temsili olarak ele alınır. Güzelliği onaylayan gücü elinde tutan erk, çıplaklığı, cinsel obje olarak gördüğü kadına atfeder, kendisini de bu gücün temsilcisi olarak seyirci konumunda tutar.

2.4. Seyir Nesnesi Olarak Kadın

“Bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elindedir” (Sayın, 2009, s. 13)

Görme edimi işitsel ve sözsel edimlerden önce hayatı anlamamızı sağlayan bir yetidir. Dünyaya ilk olarak gözlerimizi açar, iletişime girer ve dünyayı algılarız. Bize bir şeyin şeklini, dokusunu, rengini, kimyasını anlatan ilk algı aracımız gözdür ve göz ile imgeleri beynimizde var ederiz. Bir şeyin niteliği ve niceliği konusunda bize bilgi veren göz, bizim beğeni aracımızdır, baktığımız şeyi algılar ve bir şeyleri görmemizi sağlar.

Aristoteles ve Porphyrios gibi antik yazarlar, gözü askeri bir stratejiste benzetir; onu insansı bir varlık olarak görürlerdi: Göz, onlar için bakışlarını yönelttiği her nesneyi tutsak alan, güçlü ışınlar yayan bir kumandandı; görmek fiziksel ve saldırgan bir şeydi. Fark edilir bir güç ve ikna yeteneğiyle hareket eden göz, ortalıkta yüzen deneyimler arasında dolaşır ve bunlardan bazılarını yakalardı (Sanders, 2017, s. 32).

Bir şeyi var edebilmek için görmek, bakmak ve anlamlar yüklemek gerekir. Duyu organlarının başında gelen göz, baktığı şeyle arasındaki mesafeyi koruyarak en ince ayrıntısına kadar inceler. Mesela gün içinde onlarca şey görürüz, gördüğümüzün farkına bile varmadan. Ancak dikkat ettiğimiz şey üzerinde yoğunlaşır ve ona odaklanır, var ederiz. “Algının görme edimi ile başlaması, bakışın edimselliğindeki özellikler ve algısal sentezin oluşumsallığı, kuramsal anlamda önemli açılımlar sağlamıştır” (Aydın, 2009, s. 95). Algısal sentezi geliştiren varlığın algılanması, dikkat çekmesi ve görüş açımıza girmesi gerekir. Algımız bakışımızı etkiler, bakış ne kadar çok etkileşime girerse o kadar çok doygunluk sağlar. “Göz, diğer duyu organlarının tümünden daha fazla nesneleştirir ve egemenlik kurar. Belli bir mesafeden bakar ve bu mesafeyi korur” (Pollock, 2010, s. 187).

Göz ancak kendi dışında bir varlığı algılar. Diğer duyu organlarının aksine uzakları yakın eder. Göz sadece görmemizi sağlayan bir araç iken bakışımız nesneyi algılamada onu tutsak etmede etkili bir iletişim alanıdır. Gözümüz çevreyi tarayan radar gibidir, her şeyi görür ve görme alanının içinde kalan her şeyi yakalar. “Gören göz, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören özneye aitken, bakış, nesneyle yönelimsel bir ilişkiye giren şeydir. Bir diğer değişle bakış, nesneye yönelik bir görme biçimidir. Böyle bakınca göz ile bakış arasında oluşan alan, göz ile bakışın girdiği iletişimdir” (Sayın, 2009, s. 29-30). İmgenin yeniden üretimi ve görünümünde bir görme biçimi yatar. Görmek sadece baktığı nesneyi tarama ve analiz etme anlamına gelirken, bakış

baktığı şeyde aradığı özelliği bulup ona kenetlenip iletişime girme durumudur. İletişime geçip ona yönelen bakışı kendi yörüngesinde tutması, bakış ile oluşan alan da mesafeyi de koruması gerekir.

“Kendi varlığının dışında insanın gördüğü ve duyduğu her şey nesnedir” diyen Sartre’a (2009, s. 344-353) göre, “bakan, özne bakılan ise nesne konumunda olmak zorundadır”. Nesneler devinime göre sınırlanırken dünyaya açılan noktada bakışı var ederek algılamayı gerçekleştirir. Algılanmanın bakmaktan değil bakılmaktan geçtiğini, bu yüzden de nesneye olan bakışın varlığı ve hiçliği algının bakış açısının derinliğindedir. Bakışımızın olduğu her yerde bedeni, seyrederek tüketiyoruz, bedenden göstermelik bir nesne yaratmaya çalışıyoruz.

Nesnenin buradılığı, onun olası yokluğunu da içerir. Önümde bulunduğu sürece, onu gözlemleyebilir, değişik açılardan ve perspektiflerden görebilir, parmaklarımla ya da bakışlarımla farklı yönlerini keşfedebilirim. Oysaki bedenim, bu tür bir keşfe izin vermez. Bana kendini hep aynı açıdan sunar. Bedenin sürekliliği, nesnelerin görece sürekliliğine zemin sağlayan mutlak bir sürekliliktir. Beden, kendisi sayesinde nesnelerin var olduğu şeydir (Gökyaran, 2003, s. 47).

Beden, başkasının bakışı tarafından nesneye indirgenip değersizleştirilir. Seyir olunan bedene hükmedilmesi sonucunda bakan kişi onun efendisi olur, nesneleştirdiği bedenden daha üstün bir konuma gelir. Merleau-Ponty de bedeni hem gören, hem de görülen olarak düşünerek köle-efendi diyalektiğini düşündürmektedir. “Beden, bir kişi olarak varolma mücadelesinin yapıldığı alandır. Başkalarının bakışı altındaki bedenim beni sıradan bir nesneye indirgeyebileceği gibi, ben bakışımla başkalarının bedeni üzerinde iktidar kurma gücüne sahip olabilirim” (Gökyaran, 2003, s. 60).

Beden, algılanan nesnenin, dünyayla iletişim kurma, görme ve dokunma duyularının temasını sağlar. Bedenin kendisini görememesi ile oluşan mutlak varlığı ve devinime sahip uzamın görünselliği, bakışın bedenle olan temas oluşumunu sağlar. Beden kendi kendini göremez birinin onu görmesi ve algılaması, onaylaması gerekir. Bedenin kütleli yokluğunu varsayarak, onu metasa olarak var edersek beden, özünü yitirir ve nesneleşir. Sartre de bakan özne ve bakılan nesne olarak konumlandığı düşüncesini Maurice Merleau-Ponty ile benzer bir şekilde ele almıştır.

Sartre’ın versiyonunda, ölüm-kalım mücadelesindeki karşıt taraflardan ancak birisi “bakan” olabilir; diğeri ise “bakılan” olmak zorundadır. Bakan, eğer bir “özne” ise, bakılan bir “nesne”ye dönüşür. Dolayısıyla benim, bakılan olduğumun farkına varışım, bana hiçbir zaman kadına ilişkin

bir özne olma duygusu sağlayamaz. Bu deneyim sayesinde farkına vardığım şey, kendimin öznel bir varlık olduğu değil, nesnelleştirilmiş bir benlik -“ötekiler için-bir benlik”- olduğudur (Lloyd, 2015, s. 129).

“Bakış, istemlidir, aynı zamanda hareketlidir; ilgi odakları yakalanıp kaybedildikçe yoğunluğu bir artar bir azalır” (Aydın, 2009, s. 106). Bakış, bizi var eden algılarımızla bütünleşik bir yapıdadır. Görme yetisi ile hareket alanımızın genişlemesini sağlayan bir korelasyon vardır. Bakış bilinçli olarak görme edimini yapan, seyreden yörüngeyi saptırmadan, hedefine kilitlenen, ideolojik ve cinsi kinayelerle yüklü bir kavramdır.

“Bakma ve bakarak sahip olma arzusu sonuçta yalnızca, bakmanın sahip olmakla aynı olmadığını gösterir” (Leppert, 2020, s. 26). Bakmanın, bakılıyor olmanın, kişiye ve topluma verdiği etkiyi belirleyen eylem, bakanın kim olduğu, bakılanın buna verdiği tepkiyle etkileşimi arasındaki bağlantılı bir durumdur. “Bakış, bir iktidar kurma aracıdır. Erkek egemen bakış, erkek iktidarını pekiştirmenin bir yoludur” (Kahraman, 2010, s. 176). Bakış, beğeni sonucunda oluşan, bakmak, görmek ve doyuma ulaşmak için yapılan eylemin devam ettiği bir süreçtir. Bakışların çarpışması ve kesişmesi durumunda oluşan karşılıklı etkileşim, seyretme dürtüsü ile nesneyi var etmenin hiyerarşik bir yoludur.

“Kültürümüzde, bakmanın koku, tat, dokunma ve işitme duyuları üzerindeki üstünlüğü bedensel ilişkilerin zayıflamasına neden olmuştur. Bakış egemenliğini kurduğu anda beden maddiliğini yitirir” (Pollock, 2010, s. 187). Erkek egemen toplumda bakmak demek, ilgisini çeken kişiyi bulmak, bakışları ile onu tutsak etmek ve egemenlik kurmaktır. “Bu kültürde bakış büyük ölçüde erkekler tarafından kontrol edilir. Genel olarak toplumda ayrıcalıklı olan erkekler görsel araçların kontrolünü de büyük ölçüde ellerinde tutarlar” (Coward, 1989, s. 70). Bakıştaki egemenlik bedeni nesneleştirir. İster kıyafetli ister kıyafetsiz olsun bakma arzusu kültürel açıdan onaylanmış ve erk egemen kültürün tekeline geçmiştir. Bakılan her nesne, bakışın etki alanına girer ve bir tutsaklık oluşturur. Bakış, hedefine kilitlenen bir roket gibi takip eder, ta ki onunla tamamen etkileşimi bitene kadar ya da yeni bir hedefe yönelene kadar gözünü ayırmaz. “Toplumumuzda erkekler – kadınlara - uzun uzun bakabilir ve bakarlar. Bu üstünlük belirten bir bakıştır. Değer biçme, hüküm verme ve bu hüküm temelinde harekete geçme ya da davet etme hakkını temsil eder. Kadınlar insanlara böyle bakamazlar, biz bakışın öznelere değil nesnelereyiz” (Coward, 1989, s. 51).

Esasen, erkek bakışının gücü, bu bakışın öznesi olan kişi tarafından fark edilmesine bağlıdır. Bir başka deyişle erkek kimliği, varlığının kabul edilip edilmemesine bağlı olarak hassas bir dengede asılı kalır. Kadın, bir şekilde erkek izleyiciliğinin farkında olduğunu göstermeli veya buna reaksiyon vermelidir, aksi halde erkeğin bakma eyleminde saklı bulunduğu düşünülen gücü ortadan kalkar (Leppert, 2020, s. 117).

Bakışa odaklı mesafe duygusu, bedeni seyirlik bir malzeme olarak bakışın merkezine yerleştirmektedir. Merkezi bir ilgi odağı olan beden, erkeğin ilgisini çekmektedir. İlgi ne kadar yoğun olursa bakış o kadar güçlü bir etkileşim alanına sahip olur ve ilginin karşılığı gelmezse bakış bir başka kişiye de kayabilir.

Gözlemci bir bakışla görme hazzını doyuran erkek, bakış sayesinde doyuma ulaşarak imgeyi hem akli hem de fikri yollarla arzu nesnesine dönüştürür. Kadın, arzulama ya da sahiplenme durumunu değil, beğeni aldığı bakışı arzulamaktadır. Görünür olmayı isteyen kadın, görünür olduğu dünyayı görünümü ile sarsmak istemektedir. “Göz, görünenin ardında yatan görünmezliği arzuladığı için kendini bakışa teslim etmekte, arzunun sonsuzluğuna ve özdeşleyimin olanaksızlığına rıza göstermektedir” (Aydın, 2009, s. 168).

Zira Lacancı psikanalizde arzunun kendisi bir eksiklik (lack). Nesne arzuyu değil, arzu nesneyi üretir. O halde bu çerçevede görülmeden görme, bakma ve seyretme fantezileri kendi özgül arzu nesnelerini inşa eder demek çok yanlış olmayacaktır. Bu ilişki içinde görme, bakma ve bakış, ve seyretme gibi edimlerin özgül bir rolü ve değeri olduğundan söz edebiliriz (Nalçaoğlu, 2005, s. 55-56).

Bakışın oynak hareketli bir yapısı vardır. Bakışı harekete geçiren şey algıyı etkiler, akılda kalır, ruha dokunur, gözümüzü ve gönlümüzü etkilemeyi bırakana kadar etkisinden çıkamayız. Bakış'ın arzuya hizmet eden, aracı bir rol oynayan atmosferi fantezilerin bir yaratısıdır.

“Erkeğin beğenisine göre inşa edilmiş olan ve kadın bedeninin sosyal bir gereklilik güdüsüyle içine hapsedildiği kapitalist sistemin güzellik kodları, eril iktidarı pekiştiren cinsiyetçi bir söyleme de hizmet etmektedir” (Gündüz, 2011, s. 22-23). Güzellik kültürel anlamda erk egemenliğinden beslenir. Erkeğin zevki ve bakışı bedeni nesneleştirerek yöneten bir kumandandır. Güzellik bakışla beslenir, bakışın sahibi beğendiği nesneye ilgisini ve arzusunu yansıtır. “Kadının, erkeğin dokunmaktan çok bakmaya dayalı (scopic) ekonomisine girmesi, onu pasif olmaya sevk eder; ‘o (kadın), yansımanın güzel nesnesi olur’” (Işık, 1998, s. 80).

Erkeğin gözünde kadın bedeninin taşıdığı çekim gücü, bizzat onun güzel bir nesne olmasından değil, erkek doğasının baskın cinsel dürtüsünü doyuracak biçimde tasarlanmış olmasından kaynaklanmaktadır; fakat teorik olarak ne söylersek söyleyelim, pratik açıdan bütün bu

söylediklerimizi boşa çıkaran net görüntü şudur: Erkeğin algı sistemi, tamamen ayık haldeyken sadece güzel bir kadını gördüğünde dış dünyadan kopmaktadır (Aslan, 2015, s. 170).

Sosyal ve kültürel reaksiyonları güçlendiren yapısı ile erk, zilyetinde bulundurduğu bakma dürtüsü ile kadının varlığını gözlemlemektedir. Kadın benliğinin oluşumunda toplumsal cinsiyet rolünün, inşa edilirken ki süreci, bakılma dürtüsünün verdiği hazzı perçinler. Her bir davranış modeli, kadının sınırlarını belirleyen birer komut niteliğindedir. Bu nitelikler, kadın dürtüleri ile birleşen komutların eylem sonucunda oluşturduğu davranışlardır.

Erkeğin kadın bedenine bakma gerekmesi gibi, kadın da, buna karşılık olarak erkeğin dikkati, şaşkınlığı, hayranlığı, gözetleyiciliğine gerek duyar. Kadınlar, bir kadının güzel - duyuşal görünüşü konusunda erkekten daha yeteneklidir. Erkeğin, rasgele görmüş olduğu güzel bir kadın için duyduğu imrenme kısa sürelidir (Ergüven, 2004, s. 220).

“Görme edimi ile bir arada düşünülmesi gereken diğer bir edim de izlemektir. “Görmek” ile “izlemek” birbirini bütünler. Görülen her şeyin aynı zamanda izlendiği söylenebilir. İzleyebilmek için de görmek, gerekir” (Aydın, 2009, s. 34). Görme edimi ile izleme ediminin birbirlerini bütünleyen yapısı algılamamanın nesneyle olan ortak gücünü inşa eder. Kadının, kendini izleme ve izlettirme, erkeğin etkin ve ayrıcalıklı bakışını üzerine çekme, kendini seyirlik bir nesneye dönüştürme isteği vardır. Nesneyi algılayış biçimimiz, görme edimi olan içtepiye⁸ bağlı olarak değişir. Nesneyi yaratan görüntü ve bireysellik imgeyi yaratan görünümün canlandığı bir bilincin oluşumudur. “‘Kadın’, eril bakışın bir yaratisıdır. Kadınların kendileri ve erkeklerle ilişkileri hakkında ne düşündüklerini görmeden önce, erkekler tarafından nasıl görüldüklerini anlamalıyız” (Klapisch-Zuber, 2005, s. 16).

“Mulvey ve Berger için, ve zımnen de Clark için, kadın imgedir: erkek ise bu imgeye bakandır. Kadın pasiftir, dolayısıyla da eylemlilik yeteneğinden yoksundur: erkek ise aktiftir dolayısıyla da eylemlilik yeteneğine sahiptir” (Leppert, 2009, s. 286). Kadın, erkeğin bakışını aktifleştirerek etkileşime girer, paratoner gibi bakışın çekim yönünü kendine doğru çeker. Ve o bakışı bedenine ruhuna yönlendirerek akımı güçsüzleştirir.

Doğası gereği (bu bağlamda içgüdüyle eşanlamlı) kadın, yeteneklerini, görünüşte birbiriyle bağdaşmayan amaçlarla kullanır. Bu, kadınların erkeği memnun etme ve dolayısıyla ona boyun eğdirme ve egemen olma yeteneği (doğal?) üzerine Rousseau'nun uzun felsefi açıklamasının konusunu oluşturur. Diğer yanda, erkeğin memnun etmeye ihtiyacı yoktur: Erkeğin sadece var olmakla haz vermesi, doğa yasasıdır. Rousseau'ya göre (yine diğer birçok yazarın temsilcisi sayılabilir) kadın, fiilen doğumdan itibaren giyinip kuşanmaya düşkündür. Genç kızlar bile

⁸ Bir şey yapmak için duyulan, karşı gelinemez, önüne geçilemez istek, tepisi.

"fiyakalı"dırlar. Kadın, doğasının sorunluluğu yüzünden, memnun etmek istiyorsa, o zaman sadece erkekler tarafından bakıldığı için vardır. (Crampe-Casnabet, 2005, s. 313).

İçinde yaşadığımız tüketim odaklı kültürde, sosyalleşmenin oldukça fazla olduğu, beğeni ve hazzın bedeni şekillendiren yapısı, arzulanan bedeni oldukça önemli bir durum haline getirmektedir. Beğeni kalıplarının içinde sıkışmaktan çekinmeyen kadın, bakışı üzerine çekmeyi ve bedenini kullanmayı öğrenmiştir. "Oysa kadın, görünümünden başka bir şey değildir. Ve görünüm olarak dişil erilin derinliğini tamamen başarısızlığa uğratmak için yeterlidir" (Baudrillard, 2014, s. 19). Tahrik edici unsuru barındıran şekilde giyinmekte konuşmakta ve davranmaktadır. Erkeğin bakışına kendini sunmakta ve fark edilmek için, elinden geleni yapmaktadır.

John Berger, Görme Biçimleri kitabında erk egemen kültürün, kadının, izlenen, gören, görülen ve seyredilen bir varlık olduğundan bahsetmektedir. Kadın, hem kendini seyretmek hem de seyrettirmek için hiç durmadan beğenilme duygusu ile görünüşüne dikkat etmek ve bununla yaşamak zorundadır. "Kadın, olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Erkeklerle nasıl görüldüğü, onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır" (Berger, 2010, s. 46).

Öte yandan cinsel olarak seyredilmek demek gözle tüketilmek ya da ele geçirilmek demektir. Delici bakıştan söz edilmesi boşuna değildir. Bakış tamamen toplumsal cinsiyet ilişkileri tarihi içinde şekillenen bir şeydir. Daha düne kadar bir adam gözlerini bir kadına diktiği zaman kadının gözlerini kaçırmaması beklenirdi: bunu yapmakla kadın adamın bakışlarının farkında olduğunu gösterir ve kendisini adamın bakışlarına bırakırken bu bakışların farazi iktidarını hızla kabul etmiş olurdu (Leppert, 2009, s. 331).

Bakış'a özel bir beğeni dünyası inşa ederken, kadın kendi varlığını, perspektifsel olarak farklı bir bakış açısıyla sunmaktadır. Kendilerini çekirdeğin dış kısmındaki kabuk olarak gören erkekler, kadını çekirdeğin iç kısmı gibi düşünerek hem ona bakmak hem de onu koruyup kollamak ister. Kadınlar imgelerle var edilmektedir, egemen ideallere ulaştırılmak için değişime yönlendirilirler. İmge saplantılı güç tarafından yaratılan, içselleştirilen, temsili bir varlık olmaktadır. "Berger, kadınların erkek merkezli izleyicilerini memnun etmek için nasıl nesneler olarak tasvir edildiğini ve kadınların cinsel doğalarının özellikle çıplak kadın temsilinde nasıl vurgulandığını göstermektedir" (Lang ve Kalkanis, 2021, s. 46).

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona (Berger, 2010, s. 46).

Kadın ve erkeğin cinsiyet farklılıklarından dolayı, yetiştirilme tarzı, davranışları yöneten duygu durumları, bakışın içe ya da dışa yönlendirilmesi ilişkisel farklılar sonucunda oluşur. Kadının görünür olma isteğiyle kendine baktırma davranışı, seyirlik nesne oluşumunu destekler. Ataerkil öğretilerle seyretme hakkını elinde tutan erkek, bakışın zevk vermesi ve hazzı desteklemesinden kaynaklı bakışa hâkim olmaktadır ve kadına ise görünüşüne sürekli dikkat etmesi konusunda uyarıcı sübliminal mesajlar verilmektedir.

Kadının varlığı hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkar. Gerçekten de kadın kendi varlığına katkıda bulunmayan hiçbir şey yapmaz. Varlığı, kadının kişiliğiyle öylesine içiçedir ki erkekler bunu bedenden çıkan bir tütsü, bir koku, bir sıcaklık olarak algırlar (Berger, 2010, s. 46).

Tapınası bir varlık olan kadının erkeklerin gözlerini ondan alamaması ve kadının bunun farkında olarak toplum içerisinde konumunu bilerek, hissederek, sürekli gözlemlendiğini düşünerek yetişmesi aslında kendisinin toplum içerisindeki seyredilen bir nesne olmasının faktörlerindendir. Bu durum kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerin belirlenmesine de biçim verir. Kadınların gösteri toplumunda boy göstermesi ve erkeklerin bakış açılarına girmeleri, aralarındaki sessiz protokolün imzalanmasına neden olmuştur. Görselliğinin çekiciliğinin farkına varılması ile ayrıcalıklı bir konuma gelen kadın, hemcinsleri ile de statüsel anlamda beğenilmelerinin vermiş olduğu haklı gururu yaşamaktadırlar.

Erkek eylemde bulunur, kadın görünür. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar, bakılan olarak kendilerini izler. Bu durum, erkekle kadın arasındaki ilişkilerin çoğunu belirlemekle kalmaz, aynı zamanda kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkektir: gözlemlenen ise kadındır. Böylece kadın kendini bir obje haline dönüştürür -ve bilhassa bir görü objesine: bir görüntüye (Leppert, 2020, s. 21).

Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlerler. Bu yüzden bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını da belirler. Bu süreci bir ölçüde denetleyebilmek için kadın bunu kabul etmeli ve benimsemelidir. Kadın benliğinin gözleyici yanı, gözlenen yanını öylesine etkiler ki sonunda tüm benliğiyle başkalarından nasıl bir tutum beklediğini gösterir. Böylece kadının, bir eşi daha bulunmayan bu kendi kendini etkileme süreci onun kişiliğini oluşturur (Berger, 2010, s. 46-47).

Kadın, erkeğin kendi üzerindeki baskın gücünü, bir varlık olarak kabullenmiş ve benimsemiştir. Erkeğin dışa doğru bakışı neticesinde kadın, gücü kabullenme evresine girerek içe dönmüştür.

Erkek gözetler ve denetim altında tutar, kadın bunu kabullenir. Kadının hem kendini seyretmek hem de başkaları tarafından seyredilmek zorunda kalması, onun kendi imgesiyle birlikte haz vermesi ve haz almasını gerektirir. Kendi, içe dönük imgesini nesneleştirir ve içselleştirir. “Çocukluğunun ilk yıllarından itibaren kadın, kendi kendisini gizlemeyi öğrenir. Kadına bunun gerekli olduğu öğretilir; sembolik düzlemde her zaman sahnededir ve bilinçaltında erkek izleyiciler için rol yapıyor düşüncesi yatar” (Tseelon, 2002, s. 114).

Doğduğu andan itibaren hem ailesi hem de çevresi tarafından süslenen kadın, aynayla bütünleşik bir duruma gelmiştir. Erkeğin bakışlarını beslemek için, kadını, nesne yüklü bir dünyada, bakışa hapsederek, görünüşünü erkin istediği doğrultuda şekillendirmiştir. Kadının, erkeğin bakma edimine ihtiyaç duyması gerektiği duyumsatılır. Kadının, başkası tarafından beğenilme iç güdüsü, görünüşüyle ilgili dayatılan düşünceler ve kafasında sürekli gören, gözetleyen bir ruh taşır. “Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeğe başlar” (Berger, 2010, s. 46).

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye —özellikle görsel bir nesneye— seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (Berger, 2010, s. 47).

Erkin iktidarı, kadının mevcudiyeti üzerine yapabileceklerini ve yapamayacaklarını etkili bir şekilde ebedileştirerek bakma ve bakılmayla ilişkilendirir. Erkeğin bakışlarını, doğrudan ya da dolaylı yoldan kadına yöneltmesi ve onu görsel seyirlik bir nesneye dönüştürmesini vurgular. Erkin iktidar savaşı, bakma-bakılma, seyretme-seyredilme gibi etmenler kadının dünyadaki mevcudiyetini etkiler. Erkeğin dışarıyı seyretme ve keyif alma olgusuna karşın kadın kendi iç gözlemini yaparak kendi kendini izleyip gözetlemek zorundadır.

Özellikle kadın bedeninin seyirlik bir obje olması bazen de tamamen tersi yapılarak, tabulaştırılması, bunun yanında farklı cinsel kimliklerin bedensel farklılıkları ve farklı ihtiyaçlarından dolayı, beden hem irdelenen, özgür kılınması gereken bir konu, hem de bu farklılıkların meşruluğu yanında, mahremiyetinin korunması adına, örtük bir konudur aynı zamanda (Görgülü, 2017, s. 80).

Bakmak ve bakılan olmak değişik açılardan algılanabilmek, gözlemleyebilmek ve sürekliliğe sahip olarak nesneleri var edebilmektir. Kadını nesne yapan onun seyredilmesinden kaynaklanan beğenilme durumudur. Seyirlik bir nesne konumuna sokulan kadın da sergilenmekten

hoşlanmaktadır. Moda kavramı ile her gün çeşit çeşit giyinerek, kendini süsleyerek sınırları aşarak, bazen yarı giyinik vaziyette dikkatleri çekerek kendini seyirlik bir nesne konumuna getirmektedir. Hatta sınırlı kişinin görmesine gönülleri el vermeyip bunu sosyal medyada paylaşarak kendilerini başkalarının bakışlarında görmesini istemekte ve sosyal bir ritüelin içine dâhil olmaktadır. Bakılmaktan beğenilmekten memnun olan kadın hem kendi iç dünyasında hem de dış dünyasında kendini gözlemleyerek ve seyredildiğinin farkına vararak her bulduğu aynada vitrinde kendine bakarak bu durumun doğruluğunu bize gösterir.



BÖLÜM 3: SANAT VE KADIN İMGESİ

3.1. Sanatın Nesnesi Olarak Kadın

“Resimde çıplağın suretini arayan, önce kendi soyunur - dahası, teni bile çıkarıp attığı bir kılıftır artık” (Ergüven, 2009, s. 72).

Sanatta kadın imgesi genellikle bakmaktan haz duyulan bir nesnenin, görselleştirilmesiyle nesneye dönüşür. İmge, düş ve gözlemin bir araya gelmesi sonucu oluştuğundan kadın imgesi de, hayal edilen ve arzulanan şekliyle nesnelleştirilir. Bu durumda sanatın nesnesi olan kadın, bakma, görme hatta arzulama edimleriyle arzu nesnesine dönüşmektedir. “Bakılmayla karşılaşan gözün, bakan imge karşısında büyülenmesi, aşkın ve arzunun büyüleyişi gibi bir şeydir” (Sayın, 2009, s. 288). İmgenin yeniden yaratılan ve üretilen görünümü bize imgenin algılanış tarzını yansıtır. İmgenin yarattığı ve bizde oluşturduğu hissettirdiği şey onun vermiş olduğu pozda gizlidir. Her imge gözün gördüğüyle sınırlıdır. İmgenin canlandırdığı şey nesnenin var oluş sebebidir. “İmgenin varoluşu ölümsüzlük bilgisini yanılsamacılık olarak temsil etmekte, arzu nesnesiyle bilgi nesnesini ikame etmektedir. Oysa sanat öncesi imge, arzu nesnesine ulaşamayacağını, imgenin bilgi taşıyıcısı olamayacağını zaten bilir: Bilgi ile iktidarı buluşturan mercii değildir imge- o, içindeki bilinmezlik yüzünden bir tapı nesnesidir” (Sayın, 2009, s. 301). İmgenin oluşumu, bilincin ve sınırların ötesinde görülen anlatıyı bireyselleştiren ve nesne olarak nitelenen bir kavramdır. Nesne, kelimenin gerçek anlamıyla cisimleşmenin merkezidir. Belli bir perspektiften bakıldığında gündelik bir nesneye dönüşür. Bizi sınırların dışına sürükleyen imge, kadını nesnel olarak ver eden bir örüntüdür.

Sanatsal imge, “gerçekliğin estetiksel olarak yaratılışı ile sanatsal olarak özümleşişinin temel ögesi, sanatsal düşünce ile sanatsal biçimlendirmenin kendine özgü biçimi ve sonucu”dur. “Sanatsal imge, insanın doğayla, toplumla ve kendisiyle ilişkisinin somut özel, tikel görüşlerinin doluluğu içinde estetiksel olanın zihinsel özümleşiş biçimidir” (Bal, 2009, s. 40).

Kadınlardan bir nesne olarak bahseden söylemler, düş ile gözlemi bir araya getirerek kadını, olması gereken şekilde değil, düşlerde var edilen şekilde göstermektedir. Arzu nesnesi olan kadın, sanatta bakılması gereken bir nesneye dönüşmektedir. Bakışın, arzuyla yarattığı durum ile beden nesne konumuna sokulması durumu kadının, arzu nesne ile olan ilişkisindedir. “Onun için sanatsal imge geleneği, iki uçlu bir açılımı takip eder; insanı özne olarak merkeze alırken diğer yandan imlenen nesne olarak niteler ve bakışın nesne- olma- hali, insanın öznelliğini

elinden alarak onu nesneye indirgenmiş bir bakışa teslim eder” (Sayın, 2009, s. 51). Kadın, bedenindeki estetik ve cinsel çekim gücü sayesinde, izleyenlerin bakışlarını kendine çekmiş ve kadına duyulan hayranlık devam etmiştir. Dünyevi ve tensel zevklerin ön plana çıktığı, ulvi duyguların kadına verdiği başrol, dikkatleri imgelemenin üstüne çekmiştir.

Kadının cazibesini sergiliyor olması, imgelerin gösterdiği görsel etkilerin vurgulanmasına sebep olmaktadır. Başroldeki kadının konumu dikkate alındığında, tapınılası varlığıyla bakışları kendine çekmektedir. Kadın, estetik olarak gösterilmek için yapıtın içerisine dâhil edilen, tatmini sağlayan ve “izlenmek üzere ortaya konan bir nesnedir. Bize insan bedeninin güzel-grotesk, masum-cinselleştirilmiş olabileceğini gösterir ve tüm sanat eserleri gibi bir ayna görevi görerek bizi düşünmeye iter” (Paglia, 2014, s. 44).

“Nesne güzelliğin değerini oluşturur. Aslında güzellik nesneyi isteğe bağlayan şeydir. Özellikle, eğer istek, nesnede hemen tatmin yerine uzun ve sakin bir sahip olmayı arzuluyorsa” (Bataille, 1993, s. 157). Bakışın nesnesi olan şey, bize haz verir. Nesne, güzel bir görüntünün duyular aracılığı ile algılanan, hoşumuza giden güzelliğin bir parçasıdır. Kadın, bakışın, seyredilesi bir güzelliğidir. Kadın, güzelliği artıran ve ölümsüzleştiren, nesne olarak ortaya konulan, sanatla estetiği buluşturan bir varlıktır. “Güzel nesne, en başta görme ve işitme olmak üzere, duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Ancak duyularla algılanan bu özellikler, tek başına bir nesnenin güzelliğini ifadeye yetmez: insan vücudunda, gözden çok, zihin gözüyle algılanabilir nitelikler, ruhun ve kişiliğin niteliği önemli bir rol oynar” (Eco, 2016, s. 41). Güzellik, kendine özgü uygun oran ve ölçülerin insan ruhuna dokunan yapısı ile kendine çeken ritmi, ahengiyle, dokusuyla değerini belirleyen sınırlayan nesneyi oluşturur. Nesneleşen beden, kendini güzel olarak lanse eder. Güzellik bir nesnenin anlamıdır ve değerini artıran şeydir. Güzelliğin görüldüğü var olduğu vücut bulduğu yer olan kadın bedeni sanatta kendini bulmaktadır. “Sanat nesnesinin imtiyazı güzelliktir. Nesnenin kendisi, âdeta tanrı gibi kendi başına bir varlıktır. Güzellik, sanat nesnesinin içinden çıkan ışıktır. Onu gözümüzle algılarız. Güzellik, bizi hapseden kasvetli bedeni-kılıfımızdan kaçış yolumuzdur” (Paglia, 2014, s. 71).

Kültürel alana dâhil olan estetik bilinç, sanatın nesnesi olur. Bedenin sanatsal bir nesne olarak inşa edilmesi, bireysel üslupların, ideal oranların ortaya konulması, bakılan nesnenin görsel olarak yapı bozumuyla alakalıdır. Erkeğin arzusuna dayalı görme biçimi, kadını nesneleştiren,

görsel bir imgeye ve seyirlik bir nesneye dönüştüren istençtir.⁹ “Toplumsal egemen görme biçimlerinde, kadınlık imgesinin anlamsal yükü ortak istençlerle masum olmaktan çıkartılmıştır. İçsel koşullanmaların arzuya yönelmesi geleneksel kültür egemen söylemi kadını simgeleyen bir nesne olarak adlandırmaktadır” (Karkın, 2010, s. 73).

Bakışı, cinsel arzuya ve hazza yönlendiren şey, kadının sanatta yer alma durumudur. Sanatın nesnesi olarak görülen kadın bedeni, sanatsal anlamda kişiye haz vermektedir. Hazzın kaynağı olarak görülen nesne bedenler, kadını imge olarak kullanmaktadır. Haz nesnesine dönüştürülen kadının bedeni, sanat yapıtının merkezinde gösterilerek öncelikli konumunu kaybetmemiştir. Kadına ve bedenine yüklenen anlamların erotik bir imge olarak sunumu, kadını nesneleştirmiş ve haz objesine dönüştürmüştür. Arzu nesnesi olarak görülen kadının bu süreçte ki varlığı, sanatta eril bakışın hâkimiyetini gösteren bir göstergedir. “Arzulayan özneye arzulan nesne aynı imge yüzeyinde bulunduğu an, biri diğerine dönüşebilecek, aynanın yarattığı infra¹⁰- minik farklılık yitecektir” (Sayın, 2009, s. 293).

Kadınlar sanat eserlerinde, doğrudan doğruya nesne olarak yer almaktadır, sadece sanat eserlerinde değil, günlük hayatta da toplumsal cinsiyet anlayışı kadını, bir meta olarak görüp gözetir. Sanatsal anlamda eril bakışın, kadını, görmek istediği şekilde resmetmesi, kadının nesneleşmesine ve metalaşmasına zemin hazırlayan etkenlerdendir. Sanat aracılığı ile kadın betimlemelerindeki imgeler, çeşitli rollere bürünmüştür. Kadını meta olarak ifşa eden, tüketimin öznesi ve nesnesi olarak kabul eden erk, ideal kadın imgesini arzu nesnesi haline getirerek, kadını nesneleştirir ve mükemmel olarak gösterme ihtiyacı doğurur. “Kadınlar gündeliklik içinde hem öznedirler, hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır, dolayısıyla nesnedirler, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.); üstelik, ikamelerin çoğalmaları kadınların aleyhinedir. Kadın aynı zamanda hem alıcı hem de tüketicidir; hem metadır, hem de metanın simgesidir (reklamlardaki çıplak beden ve gülümsemedir)” (Lefebvre, 2013, s. 87).

Kadının kültürel ve sosyolojik yansıması olarak görülen beden, imgenin görselleri ile çoğaltılmakta ve sanat eserinin temsillerinde geçen nesne beden, bakışın nesnesi olarak sunulmaktadır. Kurgusal ve biçimsel özellikli ideal güzellik anlayışı, betimlemelerdeki erotik ve

⁹ İstek duyulan, içten gelen, istenilen herhangi bir şeyi gerçekleştirmeye bilinçli olarak karar verme ve bu kararı yerine getirme gücü.

¹⁰ En alt.

estetik çıplaklık, kadının ideal güzelliğini, bedenle buluşturarak görsel haz vermek için tasarlanmaktadır.

İzleyici olarak kadın bugüne kadar hep resmin yüzeyinde tutuldu; kendisini örtülü bir yüzün hatlarına geri götüren bir ışık huzmesinde kapana kısılmış kaldı. Her zaman içselleştirilmiş, dürtülerin belirli bir düzenlemesine bağlı olan, çeşitli amaç ve nesnelerle temsil edilen maskenin varlığını kabul etmek önemlidir; ama örtünün altında ruhsal bir hakikat arayışına kapılmaktan kaçınmak da önemli. Bu tabloya eleştirel gözle bakabilmek için, izleyici tabloya ne çok yakın ne de çok uzak durmalıdır. (Kelly, 2010, s. 275).



Görsel 6. Matisse with his model Wilma Javor at his studio, Villa D'Alessia.

Cinsel dürtüyü oluşturan dişil bedenler, değişim sürecini etkileyen faktörler, kadın imgesini yücelterek dürtünün nesnesi olarak cinselleşmiştir.

Toplum içindeki cinsiyet rollerine ilişkin farklılıkları öne çıkaran sanat eserleri değerlendirilirken dikkate alınması gereken konu, bunların kadının değil erkeğin bakış açısından değerlendirilerek günümüze gelmiş olmalarıdır. “Yani kadınlar, olması gerektiği gibi değil, erkekler tarafından olması istenilen formlar olarak betimlenmiştir. Feminist film kuramcısı Laura Mulvey’ in belirttiği gibi bu figürler kadının kendi gerçekliğini değil, erkeklerin fantezi dünyası ve korkularını temsil eden bir düşüncenin ürünüdür.” (Akalın Kurucu, 2019, s. 42).

Sanatta erkek egemen bakışın kadına yönelik tavrı ve toplumsal rolü cinselliği oluşturmuştur. Eril iktidarın temsiliyet anlamında oluşturduğu beden, cinsel ve nesnel bir obje konumuna yerleşmektedir. “Bir cinsel kavramsallaştırıcı ve yansıtıcı olan erkek, sanatı yönetir, çünkü sanat

onun hem kadına yöneltilmiş hem de kadından uzaklaşan Apollonca cevabıdır. Cinselliğin nesnesi yönelinmesi gereken bir şeydir” (Paglia, 2014, s. 44-45).

Sanat tarihinin başrol imgesi çoğunlukla kadındır ve kadın nesne olarak görülmüştür. Sanat da erotiklik, arzuları kamçılayan, duyguları canlandıran ve baştan çıkartan bedenler, duygu durumundan doğan istekleri, kadının sanatın nesnesi olduğu iz düşümünü bize göstermektedir.

Batı felsefesinde arzunun yapısı erildir. Bu arzu ötekini mücadele edilmesi ve yenilmesi gereken bir nesne olarak görür. Farklı olan aynı olanla bir karşıtlık ilişkisi içinde ele alınır. Erkekler arasındaki iktidar ilişkisi kadınsalın, otelciliğin olumsuzlanması temelinde şekillenir. Teoride efendi-köle mücadelesi olarak adlandırılan mücadele aslında erkekler arasında cereyan eden, kadınların özne konumuna sahip olmadıkları bir mücadeledir. Erkek diğer metalar gibi metalaştırdığı kadın bedenini de eril bir narsisizmin nesnesi haline getirmiştir (Jan, 2009). Böylece kadının ezilmesinin merkezinde reaktif arzuya dayalı fallus-merkezci (phallogocentric) bir dünya görüşünü buluruz (Perez, 2009). (Karkin, 2010, s. 74-75).

Kadın imgesi, bir sanat eseri olarak dile getirildiğinde, bedeni ya da esere ait olan özellikler yansıtıldığında, kadını bakışın nesnesi konumuna sokan, kinayeli olarak temsillerle gösteren sanatçı, özne konumundadır. Öznenin estetik duyumsamasındaki iletiyi aktarmakta kullandığı araç olan sanat, toplumsal yapının kadına biçtiği rollerle örtüşmektedir. “Sadece özne için, özne üzerinden ve özne karşısında anlamı olan nesnellik içinde var olan Nesne değil, kendi nesnelliği içinde, neredeyse saf bir biçim olarak Nesne’dir söz konusu olan” (Lefebvre, 2013: s. 16). Sanat ve cinselliği buluşturan kadın, ele alınıp biçimiyle giydiği (ya da giydirilmeyen) kıyafetiyle, duruşu, bakışı gülüşü ile erotik olarak algılanmakta ve kadın nesne olarak kullanılmaktadır.

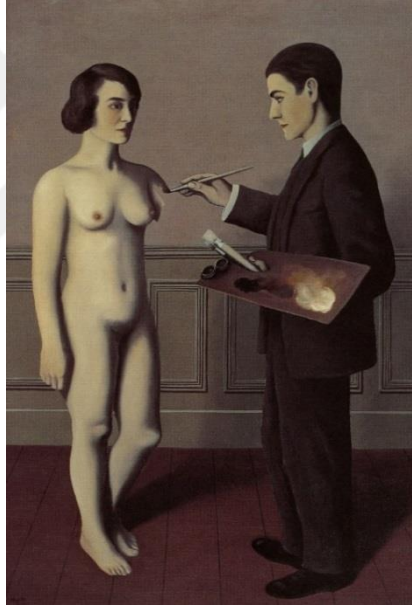
Öznenin anlamlandırılma alanlarından biri olan sanat, kimi zaman gören öznenin, görünen edilgen nesne olarak algılanışını sorunsallaştıran, kimi zaman da eril iktidarın arzu öznesini aramaya çalıştıkları bir alan girişimi olmuştur. Öznenin görsel olarak temsil boyutlarını derinleştiren bu alan, öznenin özdekleştirilmiş tahakkümünün kontrolünden çıkabilme direncine karşılık gelmektedir (Karkin, 2010, s. 72).

Sanatsal eylemin hem öznesi hem de nesnesi olarak varlık kazanan beden, bakışa sunulan güzellik kavramını kadına vermiş, erkeği ise kültürün ve nesnenin yaratıcısı olarak belirlemiştir. Sanat, erkeklere gücü ve ölümsüzlüğü yakıştırırken kadına ise arzusunun ve hazzın tatminini amaçlamıştır. Ezberi bozan sanat, çıplak bedenleri ve idealleştirilmiş kadın imgelerini, bakışın nesnesi konumuna getirmiştir.

Eril söylem, sanatçıların düşsel gücüyle algılanan bedeni, estetik ve sanatsal imgelemelerin, çeşitli anlamlar yüklenerek düşünsel ve görsel anlamda doyum arayışını kurguyla yaptırmaktadır.

Görmenin beden üzerindeki anlamı ve öznenin nesneyle olan hesaplaşması sanatta kadının yüceltilmesiyle oluşan eril arzunun yansıması olarak çözümlenmiştir

Kadınların pasif ve erkeklerden daha güçsüz olduğuna dair genel bir yargı vardır. Sanat yapıtları da, bu genel görüş etrafında şekillenir. Belli temalar çerçevesinde resmedilen imgeler, erkek konumunun, kadınlardan daha üst olduğu yönündedir. Eril güç, sanatın nesnesi ve bedenin öznesi olan kadını, nesnel bir varlığa dönüştürerek beden üzerindeki hâkimiyetini artırmıştır. “Berger’in dediği gibi ressamalar ve seyirciler genellikle erkek ve nesne olarak muamele gören kişilerse genellikle kadındır” (Lang ve Kalkanis, 2021, s. 60). Nesnenin izleyenle girdiği etkileşim, izleyenin sahip olduğu güç, özne ve nesne konumunda olan bedeni, bilinçdışı ile gerçekliğin arasında sıkıştırmıştır. “Erkeğin kendini özgür bir özne ve efendi olarak yeniden yaratmasını sağlayan bir duyarsızlık veya kesin bir arzu eksikliğidir” (Hunt, 1996, s. 22-23).



Görsel 7. Tentative de l'impossible (Attempting the Impossible). René Magritte, 1928.

Sanattaki kadının, sanat yapıtında özne kimliklerinin terk edilmediği ve erilliğinin sorgulanmasına yönelik iddialı örnekler verilebilirdi sanat tarihi boyunca. Ancak bedeni sanat nesnesine tabi kılmakla, düşünce merkezine alınmış erişimin olanaklı kılındığını görüyoruz. Eril arzu eksenli bakışın koşullanmış izinin sürüldüğü zamanlar, sanatta normlaşmış biçimleyici beden nesnesi olarak kendini göstermektedir (Karkin, 2010, s. 72).

Zamanı temsil eden bedenler, imgenin dönüşüm sürecinde saklı olan kadının toplumsal konumu, sanattaki temsil biçimlerini özneleştirir. İmgesel görüntülerin aktarılmasına aracılık eden sanatçı, özne konumunda yer almakta ve var olan talep ve arzuları karşılayacak şekilde sanat eseri

yapmaktadır. Özneyi oluşturan şey, öznenin nesne karşısında hedeflediği normların, kültürel kodlarla farklı parçalardan oluşan biçimlerin oluşturduğu ve önemli gördüğü yüzeydir.

Sanatın konusu toplumsal olaylara göre değişse de sanata yansıyan nesne bedenler, erk tarafından sınırlanan konular ve temsiller, kendi sanatsal biçimleriyle ortaya koyulmaktadır. Bakışın aktörü olan erk, kadının konu olduğu sanat eserini izlemeye alır. Birçok eserde olduğu gibi kadın, seyirlik bir nesnedir ve seyrettiği nesnenin temsili ise kadındır. “Bu tanım akılda tutulduğunda, "kadın"ın yabancı bir özne, kendisini kadın öznelliğinin yerine geçiren bir erkek tarafından oluşturulan bir temsil olduğu açıktır. Erkekler var olduğundan beri, kadının temsile indirgenmesi etkili bir stratejiyi kanıtlamaktadır” (Crampe-Casnabet, 2005, s. 303). Bedenin temsilinde nesnenin değişimi vardır. Kadın bedenine ve temsillerine tüketilen bir nesne olarak anlamlar ve çağrışımlar yüklemek, bedenin etrafında örülen arzuyu, izleyicinin bakışını sabitler. “Kadınları temsil eden çoğu sanat yapıtı kadınlar tarafından üretilmemiştir. Erkekler, tarih boyunca, kadınların görüntülerini değil, o görüntüler aracılığıyla kadınların deneyimlerini var olma hallerini resmetmişler, bu deneyimleri sanki kendileri yaşamışçasına resmedebilme iddiasında olmuşlardır” (Antmen, 2013, s. 34).

Kadın bedeninin erotik gizil gücü, kadınlar ve erkekler arasında olması gereken değil, erkekler tarafından olması istenilen biçimde betimlenmiştir. Kadınları sanatta gündelik hayatlarındaki gerçeklikleriyle değil, eril fantezi dünyasının temsili imgeleri olarak görürüz. Örneğin Rousseau, Emile adlı eserinde “erkek aktif ve güçlü kadın ise pasif ve zayıf olmalıdır. (...) Kadın hoş gitmek ve hükmedilmek için yaratıldığından, erkeği kışkırtmak yerine onun hoşuna gitmelidir. (...) Arzuları ve gereksinimleri bakımından erkeğe bağımlı olan kadın, itaat etmek için yaratılmıştır” demektedir (Ağaoğulları, 2013, s. 581).

Sanatçı, cinsiyet ve iktidar bağlamıyla temsili nesneyi pasifleştirirken sanatın nesnesi olarak görülen kadını, eril bakışın zihniyetinde oluşturur. Sanat, temsil ögesi olan kadını, ideal form ve estetik merkezli arzu nesnesi olarak var etmiştir. Toplumsal temelde erotik ve estetik olan kadın, metafor kullanılarak cinselleştirilmekte ve nesneleştirilmektedir.

BİR TEMSİL, ZİHİN İÇİN "var olan" şeydir. Bu varlık, temsil edilen şeyin ya da kişinin gerçekliğine az çok uygun olabilir. Hatta bu gerçekliği mecazi olarak çarpıtabilir; bu durumda, temsiller ile saf imgelem ya da hayal ürünleri arasındaki ayırım bulanıklaşır. Temsil edilen şey ya da kişi, her zaman ikincildir, temsilin alanı olan özne dolayımıdır (Crampe-Casnabet, 2005, s. 303).

Kadının sanat eserlerinde yer alma şekli dönemlere göre değişiklik göstermektedir. Üslupsal olarak değişmeye başlayan beden, erotize edilerek seyirlik bir nesne olarak gösterilmektedir. Sanatın kutsanmış rolü bile olsa kadın her zaman cinsel bir varlık olarak şehvet duyguları uyandıran bir şekilde yapıtlarda yer almaktadır. Tüm bu imgelerin oluşturulmasındaki karar merci tabi ki erkekler olmuştur.

Farklı kültür ve inançlarda kadın farklı tasvir edilmiş ve ilham kaynağı olmuştur. Kadın ve bedeni kimi zaman baştan çıkarıcı kimi zaman ise masumluluğu simgelemiştir. Sanat tarihinde kadın imgesine bakarsak Tanrıça olarak resmedilen kadın zaman geçtikçe cinselliği simgeler hale gelmiştir. Toplumsal olaylarla değişen tarih ve güzellik algısı kadın bedeni üzerinden biçim bulmuştur. Dini bir imgeden, cinsel ve arzulan bir nesneye zamanla dönüşmüştür. Kadın imgesi yıllar geçtikçe beden ve güzellik algısı değişerek günümüze gelmiştir (Dağ, 2019, s. 17).

Cinsel bir arzu ve seyirlik bir nesne olarak sunulan kadın, eril iktidar tarafından egemen politika ve kuramsal söylemlerle sanatta nesneleşmiş bir beden olarak yer almış ve geleneksel rolün temsilcisi olarak algılanan kadın, nesneleşmesinin sembolü olmuştur. Beden üzerinde gerçekleştirilen eylemler, sanatın nesnesi konumunda ki kadını tüketmek ve imgelerde saklı olan nesneleşmiş rolü ortaya çıkartmak amaçlamıştır.

Cinselleştirilmiş kadın vücutları genellikle bir bakıma hem yabancı, hem uysal olarak resmedildi: Öteki zamanlardan, öteki yerlerden, öteki kültürlerden, öteki dünyalardan kadınlar; ilkel şehvetli işçi kızlar, cazibeli cariyeler, sırtüstü uzanmış tanrıçalar. Mit hem nü konusunu, hem çıplak poz veren kadınları kuşatmaktaydı. Fiili doğruluğuna ya da yanlışlığına bakılmaksızın, sanatçının modeli miti eril seyirci ile yüksek sanat nüsu arasındaki imgesel ilişkiyi doğru bir biçimde ifade etmekteydi (Higonnet, 2005, s. 239).

Kadının algılanmasına yönelik tasvirler, sanatla ilgili tutumlarını yansıtan çalışmalar, sanatçıların kadını bakışın nesnesi olarak temsil edilmesine olanak sağladı. Salt görüntüye indirgenen beden, kadınlık ideallerinin çağrıştırdığı temsiller, görsel normların mükemmel olarak yansıttığı anlatımlardır. “Hegel bunu şöyle betimler: ‘Öznelliğin temsili olarak yapıt bütün temsil biçimiyle beraber kendi içinde değil de yalnızca özne için, yalnızca seyirci için orada olma özelliğini dışavurur. İşin başından beri seyirci oradadır ve hesaplanmıştır – sanat yapıtı, öznenin o sabit noktası için vardır.’” (Sayın, 2009, s. 144-145). Sanatın yaptığı şey, öznenin kadını nesneleştirerek seyirciyle bir araya getirmesidir. Kadın, seyirci tarafından seyredilir, cinsel bir cazibe merkezi olmasından dolayı kadının bakışı, seyirciyle çakışır. Bu seyirliği kabul eden ve bakış’ın farkına varan kadın, nesneleştirilir. Yapıt içerisinde bedenin görülen kısımları parçalanarak önemsiz görülen yerler çıkartılır ve kadın, arzu nesnesi olarak poz verir. Belli bölgeler, bakışımızın dışında kalırken önemli görülen bazı yerler abartılarak vurgu yapılır. Böylece kadının görsel seyirlik nesne

unsuru olduğu belli olur. Kadın bedeninin, sanatta erkekler tarafından temsil edilmesi yüzünden kadın, sanatın öznesi değil, bakışların seyirlik birer nesnesi olmuştur.



Görsel 8. Köle Pazarı, Fabio Fabbi, 1910.

Çıplaklığı kadına yakıştıran ve onu seyirlik bir nesne konumuna sokan erk, sanat eserinin önünde yer alarak bakışın asıl sahibi olmaktadır. Erkeğin izlediği göz kadını, tarihin vazgeçemediği bir estetik bir olgu, bir sanat objesi olarak sanatın baş tacı yapmaktadır. Erkeğin orada olmasının sonucu olarak kadın, seyredilmek için yapıtın içinde bulunmaktadır. Kadın, kendini seyretmeye başlamış ve erkeğin onu seyrettiğinin bilinciyle kendisini beğendirecek şekle sokmaktadır.

Avrupa nü sanatında ressamlar ve seyirci-sahipler erkekti, nesne olarak işlenen kişilerse çoğunlukla kadın. Bu ters ilişki ekinimize öylesine sinmiştir ki bugün bile sayısız kadının bilincine biçim vermektedir. Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadırlar. Kadınlar da, erkeklerin onların karşılarında yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretmektedirler (Berger, 2010, s. 63).

Berger'e göre kadın, erkeklerin cinsel arzusunun iştahını doyumak için oradaydı. Kendi arzuları yoktu; bakılmak için vardı, vücudu sadece tüketilmek için mevcuttu. Tabii ki, Berger bunda da ikiyüzlülük olduğunu yazdı: "Çıplak bir kadını ona bakmaktan zevk aldığın için çizdin... Eline bir ayna verdin ve resmin adına "Kibir" [Vanity] dedin. Bu şekilde, kadının çıplaklığını kendi zevkiniz için tasvir etmeniz ahlaki olarak kınanmalıdır." Kenneth Clark'ın açık saçık ile çıplak, idealleştirilmiş ile gerçek arasındaki ayrımını ödünç alarak, çıplaklığın her zaman pasif mülkiyet olarak kadın vizyonunu örneklediğini savundu (Lang ve Kalkanis, 2021, s. 47).

Toplum algısındaki kadın, bakışın nesnesi olarak onaylanan imgelere, arzulayan ve arzulatan cinsel öğelere yoğun bir şekilde yansıtılmıştır. Durağan bir imgenin, çıplak olarak gösterilmesi, gayet bilinçli bir şekilde üretilmesi ve hareket katacak şekilde gösterilmesi seyredenin algısını değiştirmede etkili olmuştur. Ayna verilerek seyreden ve seyredilmek istenen imge, aynaya

kendisine hayranlık duyacak şekilde bakması ve bakışları seyretmek için kullanılması sanatçı fantezilerinin bir ürünüdür. “Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme. Paris’in Yargısı çıplak kadına bakan bir ya da birçok erkek fikrini anlatan başka bir konudur” (Berger, 2010, s. 51).

Kadınla özdeşleşen çıplaklık, tüketim nesnesi olarak duyguların dışavurumunu ve sanatsal biçimin yeniden ele alınarak bakışın nesnesi olmasını sağlamaktadır. Erkek bakışının nesneleştirdiği kadınları, seyirlik bir nesne haline getiren çıplaklık, kadının sanat da nesne olarak görülmesine neden olmakta ve erotizmin sınırlarını zorlayan görünümü dışı vurulmasına sebep olmaktadır. Kendini seyrettiren ve hayranlık uyandıran nesneleşen kadın bedeni, sanatta pasif bir konumda yer almaktadır. Zevk kıvılcımlarını uyandıran çıplak kadın resimleri, seyirciyi hipnoz ederek ilgiyi üzerine çekmekte ve kendisi de bedenin pasif bir imgesi olarak nesne konumunda kalmaktadır.

Seyredenlerin ve satın alan kitlenin erkek olması kadın bedenini seyirlik bir nesneye çevirmiştir. Resimlerde bize gösterilen kadın bedeninin ideal güzelliği olmuştur. Sanat tarihi boyunca cinsel anlamda arzulanan, metalaşan kadın bedeninin yeniden ve yeniden sunumu olmuştur. Dönemler ve üsluplar değişse de kadın bedenini idealize etmek ve sunmak değişmemiştir (Dağ, 2019, s. 27).

“Seyretme hakkını peşinen tekeline alan, seyredilene dilediği gibi kullanma gücüne kavuşmuştur – kadın için seyredilmenin bedeli, öylece sunmak zorunda kaldığı vücudunu, erkeğin isteklerine koşulsuz teslim etmektir” (İnce, 2015). Bedenin hiç olmadığı kadar erotikleştirildiği dönemler olmuştur. Sanatseverlerin yatak odalarını süsleyen bu eserler, illegal yollarla satılmıştır. Erkek zihniyetinin kadına olan bakış açısını etkileyen beden, cinsel haz veren nesne konumundaki kadını seyirlik bir duruma sokmuştur. Güzellikle bağdaştırılan şatafatlı ve gösterişli olarak sunulan kadın bedeni sanatın ana malzemesi haline getirilerek erkek hegemonyasının boyunduruğu altına alınmıştır.

Kadın birçok farklı imaj, statü ve kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Bakışın öznesi olan toplum, erkeği baştan çıkartan, onu etkisiz hale getiren, şehvetiyle aklını başından alan femme fatale¹¹ imgesiyle kadın, sanatın nesnesi konumunda yer almaktadır.

¹¹ “Bu vamp kadınlar, kadınlara mahsus olmayan alanlarda, yani ev içleri, aile hayatları, kır yaşamı, doğanın bir parçası oluş gibi temsilin kadınlar için uygun gördüğü mekânlarda değil erkeklere mahsus ve/veya aslında hiç kimseye ait olmayan hiç mekânlarda karşımıza çıkarlar. ...Bütün bu özellikleri ile erkekleri rahatsız ederler; güvensiz,

Kadın, eril sanat tarihinde, sanatın nesnesi olarak yer almış, bireysel çabalar dışında sanatın öznesi olarak varlık gösterememişlerdir. Eril iktidar kadınları kendi menfaatlerine uygun olarak temsil etmiş ve bu temsil yöntemlerini biçimlendirmiştir. Toplumdan topluma değişkenlik gösterse de eril iktidarın belirlediği kadınlığa dair genel kodlar vardır. Bu kodların simgeler, göstergeler ve işaretler yardımıyla içselleştirilmesi sağlanmıştır (Harris, 2013, s. 116).

Kadını sanatın bir parçası olarak var eden, kadının gizemli dünyasını merak eden ve ettiren sanatçılar, sanatın merkezinde hüküm süren bir imge olan kadını ve bedenini nesneleştirerek seyretmektedirler. Sanatın nesnesi olarak görülen kadın, bazen ilahi bir varlık olarak bazen de eril iktidarın cinsel bir obje olarak nitelendirdiği, haz alınacak bir beden olarak resmedilmektedir. Tamamen birbirinden zıt olan imgelemeler kadını imgenin gücü ve idolü yapmışlardır. Kadınlar hem toplumsal yaşamın odak noktası hem de iktidarın vazgeçilmez bir gücü haline gelmişlerdir. Nü sanatın seyircileri ve sahiplenicileri olan eril iktidar, kendisini özne konumuna getirirken kadını ise nesne pozisyonuna nakletmektedir. Eylemlerin seyirlik nesnesi kadınlar öznesi ise erkekler olmaktadır.

3.2. Seyir Nesnesi Olarak Kadın Çalışan Sanatçılar

“Sanatçı için, kadın sadece erkeğin dışı değildir. O, bir tanrıça, bir yıldızdır; doğanın bir tek varlıkta toplanıp billurlaşmış lütuflarının balkımasıdır; hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusudur” (Pollock, 2010, s. 219).

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 çoğunluğun 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 (Özgenç, 2008, s. 2).

Tarihin saklı sayfalarında sayısız Venüsler, Nüler, Banyo Yapan Kadınlar yapılmıştır. Burada betimlenen kadınlar, cazibenin merkezi olmuş ve arzu nesnesi olarak yansıtılmıştır. Yatar pozisyonundaki kadınların çoğu, bakışlarını izleyenlere çevirmişlerdir. Şehvetin göstergesi olan Nü resimler, izleyenlere erotik çağrışımlarda bulunurlar. Bakışların beden üzerinde gezdirilmesini

tekensiz oldukları için tehditkâr var oluşları erkek kahramanları çok korkutur. ...Femme fatale bütün tekensizliği ve tehditkârlığının ötesinde, bu çok önemli bakma rejimine bir aykırı bakış oluşturur” (Akbal Süalp, 2022).

isteyen nüler, izleyeni, röntgenci duruma düşürürler. Tenlerindeki o pürüzsüzlük ve kusursuzluk durumu arzu nesnesi olan bedeni, bakışın ve seyredilesi güzelliğin göstergesi haline dönüştürmüştür.

“Resim geleneği dünyasal konulara yönelmeye başlayınca, başka konularda da 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” (Berger, 2010, s. 49). Tarihsel süreçte kadın, sanatçıların ilham kaynağı ve perisi olmuştur. Ortaçağda mitolojik konularda görülen kadın, Rönesans’ta güzelliğinin fark edilmesiyle resmin merkezine getirilmiş, cinsel çekiciliği ön plana çıkartılmıştır. Modern dönemde ise kadının gizemli dünyasını keşfeden sanatçılar, bunu eserlerine yansıtmak istemişlerdir. Post modern dönemde sanatçılar, kadını görmek istedikleri şekilde resmetmiş ve günümüz post truth dönemde ise gerçeğin ve gerçek dışının birbirinin içine geçtiği her şeyin en uç ve aşırı kısımlarının yaşandığı bir dönemde kadın, sınırların olmadığı ve sınırsızlıklar içinde sanatta yer almaktadır.

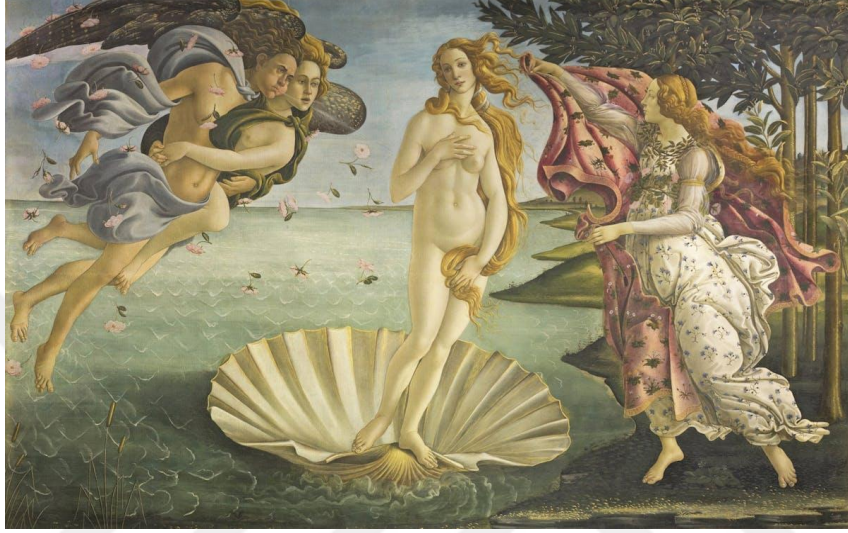
Tarih boyunca aşağılanma, sakınılma, ikonlaşma gibi süreçlerden geçerek günümüzde bir tüketim nesnesi haline dönüşmüş olan kadın bedeninin Rönesans sürecinde arzu nesnesi olarak tasvir edilmesi çok önemli bir dönemeç oluşturmuştur. Rönesans’ın adeta “kadın bedeninin arzu nesnesi olarak” keşfi olduğunu söylemek yerinde olacaktır (Akalın Kurucu, 2019, s. 99).

Kadının olduğu her yerde beden kavramı ön planda tutulmuş ve sanatın her dalında farklı anlatım tekniği ile resim, heykel, seramik, grafik gibi pek çok alanda seyirlik nesne olan kadın kullanılmıştır. Bedeni fetiş bir malzeme olarak gören ve cinselliği erotikleştirerek ortaya koyan, kışkırtıcı bir şekilde düşsel olanla duyusal olanı bir araya getiren beden, bazen erotizmin bazen pornografik imgenin en üst konumunda yer alır. Beden bazen de deforme edilerek anlatıyı güçlendirir ve kadının genç, güzel ve dolgun bedenini arzu nesnesi haline getirir. Resimde görülen çıplak kadın, seyirci tarafından seyredildiğinin farkına vardığında bunu duruşunda şuh bakışında izleyicisine hissettirmiştir.

Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibi görünmelidir. Resimdeki vücutların nüleşmesi onun içindir. Ama o, tanımlı gereği bir yabancısıdır —giysileri üstünde olan birisidir (Berger, 2010, s. 54).

Venüs’ün Doğuşu Rönesans döneminde yapılan klasik mitolojide geçen bir konunun görsel bir ifadesidir. Venüs’ün beden, dalgaların köpüklerden oluşan bedeni bir midye kabuğunun üstünde Rüzgâr tanrısı tarafından kıyıya sürüklenirken betimlenmiştir. Venüs’ün kusursuz teni uzun

dalgalı saçları doğa ile bütünleşerek dönemin ideal güzelliğini yansıtmaktadır. Venüs'ün çıplaklığı erotik bir havada gösterilmektedir. Rönesans'ın, ideal güzelliği arama ve kadın imgesini yüceltme durumu, devrin yaşam felsefesini bize aktarır. Kadın bedeninin arzu nesnesi olarak ele alındığı bu örnekte kadın artık cinselliği ön plana çıkartılarak ele alınmaya başlanması kadının seyirlik bir nesne olmasını bize gösteren ilk örneklerindendir.



Görsel 9. Venüsün Doğuşu, Sandro Botticelli, 1486.
(Tuval üzerine yağlıboya, 1,72x 2,78m, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya.)

Bedeni konu alan sanatsal ve toplumsal çalışmalar, erotik ve estetik söylemler, kadın bedeninin erotize olmasını sağlar. 18. yüzyılda kadına ve bedenine yüklenen anlamlar değişmiş ve kadın cinsel bir obje olarak düşünülerek haz nesnesi olarak erotikleştirilmiştir. Boucher'ın yapıtlarındaki figürlerin, beden biçimleri yuvarlak hatlı, etine dolgun ve şehvet uyandırıcıdır. Işıklar altındaymış gibi görünen, parlaklık ve ışıltılı bir atmosferdeymiş gibi resmedilen eser, sipariş üzerine yapılmıştır. Seyredilmek üzere yapılan çıplak kadın bedeni ve erotik imgeler, çeyiz sandıklarına çizilmesiyle meşrulaşan bir yöntem olmuştur. Yatakta yüzüstü yatan, kompozisyonun ortasındaki kalçaları ile oldukça erotik olan izleyiciye doğru bakan ve masum bir güzelliği taşıyan bu kadın figürü, parlak saten ve kadife kumaşlar üzerine uzanır. Erotik görünümlü bu kadın, dönemin özelliklerini taşıyan, seyredilmesi için yapılan nesne bedene iyi bir örnektir.

Uzun süre boyunca kadın bedenini arzu nesnesi olarak yüceltme sanatında cesareti ve ustalığı aşındırmış olan bir Boucher'nin (1703-1770) eserlerinin sağladığı şey, daha ürpertili bir keyiftir: bir örtünün ve bir yatak takımının gök mavisi şatafatlı akışkanlığı içinde yüzü koyun uzanmış olan

Esmer Odalık (1745 tarihli), muhteşem bir kıçın sıçrayışını seyirciye sunar, kıç ayrığı neredeyse kusursuz biçimde tablonun merkezinde ve diyagonalinde yer alır (Dadoun, 2007, s.83).

Venüs imgesi dünyevi ve tensel olarak resmedilmiş mitolojik ve dinsel kimlikten çıkartılmış bir şekilde ele alınmıştır. Büyüleyici Venüs resmi, daha sonraki Venüs resimlerine örnek teşkil edecek ve etkilenmelerini sağlayacaktır. Dönemin ideal güzellik kavramını yansıtan bu eser, şehvetli duruşu ile cinselliği ön plana çıkartmaktadır. Bu dönemde bireye verilen önem ve sanatsal değerlerin ön planda olması nedeniyle kadın imgesini farklı bir kimlikte görmekteyiz.

O döneme ait Venüs'ü resmeden bir başka sanatçı ise Tiziano'dur. Tiziano'nun Urbino Venüs'ü görselliğin vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Sere serpe bir şekilde uzanmış çıplak kadın, resmi özgürleştirmenin ilk resmi olacaktır. Bu dönemden itibaren çıplaklığı fetişizm haline getirilen kadınlar, nesneleştirilerek seyirlik bir konuma sokulmuş ve erotik bir imgelem yaratılmıştır. Bu tür erotik nitelikli resimlerin üretilmesindeki en büyük etken, tüccarların talepleri doğrultusunda yapılmış olmasıdır.



Görsel 10. Kahverengi Odalık, François Boucher, 1745.
(Tuval üzerine yağlıboya, 53x64 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.)

Tiziano, o devre ait saraya benzeyen bir yerde, bir yatağa uzanmış durumdaki nü figürü çizerken, mitolojik çağrışımları tamamen havada bırakmıştı - o kadar ki tabloyu (aşırı derecede basitleştirme pahasına) o devir için bir poster sayanlar bile oldu. Öte yandan Tiziano, Giorgione'nin uyuyan figürünü uyandırmış, onu doğrudan yüzümüze baktırarak, gözlerimizin önünde sere serpe yatmakta olduğunun gayet bilincinde olan bir figüre dönüştürmüştür. Aynı doğrultuda sol elinin hareketi de Giorgione'de olmayan açık bir değer kazanmıştı (Arasse, 2008, s. 349).

“Tiziano’nun *Urbino Venüsü* (1538) yatağı üzerinde uzun uzun gerinir, uyuşuk bir pozdadır, eli cinsel organın üzerine konmuştur, ama bu hareketi ‘doğallaştıran’, aynı zamanda da cinselliği onaylayıp aşan bir tür *incelik vardır*” (Dadoun, 2007, s. 80). Urbino Venüsü, erotik çıplak kadının klasik görüşünü ve erk bakışına uygun olarak çizilmiştir. İzleyiciye bakan Venüs’ün sol eli ile cinsel bölgesini kapatarak ilgiyi buraya çekmekte, arkada bulunan giyinik figürler ile de Venüs’ün çıplaklığına vurgu yapılmaktadır. Urbino Venüsü, erotik bir resimdir, cinsel çağrışımı çok yüksektir ve cinselliği sergileyen erotizmin öncüsüdür. Kendini sergileyen, bedenini göstermekten haz alan fakat dokunulmasına da müsaade etmeyecek bir resimdir. “İngilizlerin dediği gibi, *nüden çok naked, çıplaktan çok örtüsüz*. Bunun farkında ama en ufak bir vicdan rahatsızlığı sergilemiyor” (Arasse, 2010, s. 31).



Görsel 11. Uyuyan Venüs (Dresden Venüsü), Giorgione, 1508.
(Tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.)

Görsel 12. Urbino Venüsü, Tiziano Vecellio, 1538.
(Tuval üzerine yağlıboya, 108x175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Berlin, Almanya.)

“Tiziano’dan Manet’ye kadar uzanan süreçte çıplağın içeriği de değişecek, çoğu zaman çıplak kadın salt bir arzu nesnesi konumuna indirgenecektir” (Akbulut, 2007, s. 38). “URBİNO-VENÜSÜ’nün OLYMPIA’ya dönüşümü Tiziano’nun, belki farkında olmadan, yüzyıllar boyunca klasik resmin erotik anlayışının simgesi sayılacak yapıtını nasıl yarattığını anlamamızı sağlıyor. İşte Manet’nin bozduğu şey de bu erotik anlayıştır. Burada sözünü ettiğim şey pin-up’in erotikliği değil. Resmin erotikliği” (Arasse, 2010, s. 35). “Bu tabloda Olympia daha önce resmedilen nü figürlerden değişik olarak direkt olarak izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Manet’nin Olympia’sı, kadının toplumsal değerinin değişmekte olduğunun farklı bir yorumu olarak görülebilir” (Derin Işıkören, 2016, s. 123).

Farklı zamanlarda resmedilen Venüs'ler benzer pozlarda karşımıza çıkmaktadır. Resmin sansasyonel olmasının sebebi figürün bir fahişe olarak betimlenmesinden kaynaklanmaktadır. Diğer Venüsler seyirciye bakmazken bu Venüs'ün izleyicinin gözüne bakması ve direkt olarak seyirciyi resmin içine dahil etmesi, cüretkârlığını açıkça göstermektedir. Bu durum, seyredildiğinin farkında olduğunun bir göstergesidir. Resmin kendine çeken yapısı, görmenin, dokunmanın yerine geçmesindendir.



Görsel 13. Olympia, Edouard Manet, 1863.
(Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa.)

Bu dönemde değişen kadın imgesiyle ideal güzelliğin yerine geçen Olympia, değişimlere iyi bir örnek teşkil etmekte ve izleyene bambaşka bir beden sunmaktadır. Bundan önceki Venüslerde bulunan yuvarlak hat yerine köşeli bir beden vardır, kendinden geçmişlik yerine ne istediğini bilen, kentli çağdaş bir kadın resmedilmiştir. Figürün ve çevresinin açık renk boyanması tüm dikkatleri figüre yönlendirmiştir. Tezatlıklarla dolu olan bu resim de genç ve yaşlı kadınların olması, tenlerindeki açık renklilik ya da tam koyuluğun olması, gençliğin güzellikle, yaşlılığın çirkinlikle özdeşleştirilmesi kurgunun bir ürünüdür. Bakışın nesnesi olan genç kadının arzu uyandırması hem estetiğin hem de cinselliğin nesnesi olmasındandır.

Bu durumu John Berger şöyle ifade etmiştir:

Avrupa nü sanatında ressam ve seyirci-sahipler erkekti, nesne olarak işlenen kişilerse çoğunlukla kadın. Modern sanatta nü türü önemini bir ölçüde yitirmiştir. Sanatçıların kendileri de bu önemden kuşulanmaya başlamışlardır artık. Birçok bakımdan olduğu gibi Manet bu bakımdan da bir dönüm noktası sayılır. Manet'in Olympia'sını Titian'inkiyle karşılaştırsak Manet'in geleneksel yerine oturtulmuş olan kadının resminde bu yere belli bir başkaldırıyla karşı çıkmakta olduğunu görürüz. İdeal kadın imgesi bozulmuştur. Ne var ki onun yerine konan şey-

yirminci yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan- yosmanın “gerçekliği”nden öte bir şey değildir (Berger, 2010, s. 64).

Manet’in “Olympia” (1863) ve “Kırda Kahvaltı” (1863) eserlerinin tepki çekmesinin nedeni dönemi ahlaki algısına uymamalarıydı. “Olympia”da herkesin tanıdığı bir fahişe, resimde izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Nü resimdeki kadın, daha çok mitolojik konuyla üstü örtülen bir seyirlikten aristokrasi ve burjuva izleyicisi için “Olympia”; yaşayan, kanlı canlı biriyle karşılaşmadır (Ümer, 2018, s. 242).



Görsel 14. Kırda Öğle Yemeği, Edouard Manet, 1863.
(Tuval üzerine yağlıboya, 207x265 cm. Orsay Müzesi, Paris.)

Manet’ in “Kırda Öğle Yemeği” isimli resmi kışkırtıcı nitelikte olan mitsel ve düşsel imgelerin birbirini içine geçen kadını doğa ile bütünleştiren mistik bir resimdir. Çıplak kadının doğrudan izleyicilere bakması ve bu halinden utanç duymaması ve yanındaki erkeklerinde sanki yanlarındaki kadından hiç haberleri yokmuş, hiç umursamıyormuş gibi davranmaktadırlar. Manet’in çıplak bir kadınla piknik yapan giyimli iki erkekten oluşan resmi yine zıtlığı oluşturan unsurları, içinde barındırmaktadır. Manet’in başkaldırı niteliği taşıyan bu resmi, özgürleşmenin de bir göstergesidir. Bedeni kontrol altında tutma isteğine tepkisini koyan bir resim olmuştur. Bu eser, kadının baştan çıkarıcı özelliğini gösteren, hem seyirlik hem haz veren hem de baştan çıkaran bir nesne olarak resmedilmiştir. İzleyeni röntgenci konuma düşüren bir bakışa sahiptir. Batı sanatının uzanan çıplakları arasında en çok bilinenlerden biri olan Çıplak Maya, yapıldığı tarihte çıplak kadın resmi yapmanın yasak olduğu, klasik Venüs’ten çok sıradan bir kadını andırması ile dikkatleri çekmekteydi. Çıplak Maya’dan sonra Giyinik Maya’yı yapması diğer resmini saklama gereksinimindendir. Bu resimde kadın, sadece seyir malzemesi olan bir nesne konumundadır.

Maya samimi bir şekilde izleyicinin gözlerinin içine bakarak, kadına cinsel açıdan kolay erişilebilir bir izlenim kazandırmıştır. Sadece bu eserden yola çıkılarak bile dönem kadının yerine dair genel

bir izlenim elde etmek oldukça kolaydır. Bir yanda din baskısı ile örtülmesi gereken bir obje olarak kadın, diğer yanda protest bir tavırla kadının cinsel bir obje haline getirilmesi. İki uçta yer alan bu etiketlerin iki ortak özelliği vardır; iki etiket de erkekler tarafından ortaya atılmaktadır ve kadın her daim her ne sebeple olursa olsun erkeğin objesidir (Asmaz, 2018, s. 102).

Çıplak Maya'nın özgünlüğü ve cüretkârlığı geleneksel resme bir başkaldırı niteliğindedir. Dikkatleri dağıtmayan sadece figüre odaklanan resim, izleyicisine davetkâr gözlerle bakar. Erotik bir oryantalist resim olan Maya, Uzanmış hareketsiz duran resimlerdeki beden, sadece bakılmak üzere yapılmış pozu verirken seyircisiyle iletişim kurmaktadır.



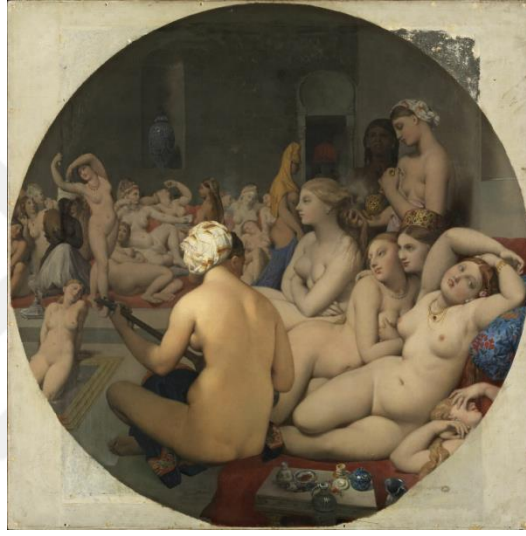
Görsele 15. Çıplak Maya, Francisco Goya, (1797-1800).
(Tuval üzerine yağlıboya, 97x 190 cm, Parado Müzesi, Madrid, İspanya.)



Görsele 16. Giyinik Maya, Francisco Goya, (1800-1807).
(Tuval üzerine yağlıboya, 97cm x 190 cm Parado Müzesi, Madrid, İspanya.)

Goya, *Giyinik Maya'nın yanında bir Çıplak Maya* (1796-1797) tablosu yaptığında, görkemli yastıklara uzanmış nefis kadın vücudunun, gayet iyi gösterilen hacimli güzel göğüslerin ve kalçaların yuvarlaklığının çukurunda kısmen gölgelenmiş cinsel organın üçgeninin görünmesini hoşgörülemez kabul eden engizisyoncuların öfkesini üzerine çeker: kadının bakışında, ötekinin arzusunu çekmek isteyen kendine güvenli bir beklenti okunuyor (Dadoun, 2007, s. 83).

Çıplak eti seyrederken renklerden alınan zevk "bir anda bir dokunma arzusu şeklinde kendini gösteriyordu" - dokunma, hemen şunu eklemek gerekir ki, "bu arzuyu uyandıran etten daha gerçek" değildi. Seyircinin tecrübe edeceği şey işte buydu, "bir anlamda halüsinasyonlar yaratan bir duyarlılık: Görme duyusu dokunmak gibi oluyor". Kelimenin en güçlü manasıyla "serbest"leşmiş resim sanatının vardığı en uç nokta olan renkçilerin bedeni, dokunma duyusunun bir dengini üreterek bakışın erotikleşmesini doruğa ulaştırıyordu: "Büyük renkçi ustaların tablolarının karşısında seyirci, gözlerinin parmağa dönüştüğü hissine kapılır." Erotik resmin kendine has cezbetme stratejilerinin ötesinde, bedenin resimde yüceltilmesiyle bir resim erotizmasının temeli atılmış oluyordu (Arasse, 2008, s. 350-351).



Görsel 17. Türk Hamamı, Dominique Ingres, 1862.
(Tuval üzerine yağlıboya, 108x110cm, Louvre Müzesi, Paris.)

1862’de yapılan resimde; “hamamda harem kadınları” tasvir edilmiştir. Bazı kadınların başlarına giydikleri peştamallardan, yerdeki halılardan, kısmen görünen desenli kumaşlardan, kahve fincanlarından tablonun oryantalist tarzda olduğu ve doğuyu anlattığı anlaşılmaktadır. Bu kadınlar, erkeği baştan çıkarmaya şartlanmış hülyalı gözleriyle kadın vücudunun tüm şehvetini yansıtıyor. Cesurca sergiledikleri bedenlerini tüm kadınsılıkları ile maskülen bakışlara sunuyorlar. “En ufak pürüz içermeyen, bütünüyle tüysüz, delikleri özenle kapanmış bu düz ve parlak bedenlerin modelini Ingres ortaya koymuştur. Arzunun simgesi olan bu ulaşılmaz kadın görüşünü tarza uyarlanıp kurallara bağlanmıştır” (Zerner, 2011, s. 82-83). Birbirleriyle hiçbir ilgileri yokmuş gibi davranan kadınlar, birbirleriyle ilgilenmektense onları izleyenlerle ilgilenmeyi tercih ediyorlar. Bulundukları yerde kendilerinden başka kimse yokmuş gibi rahat davranan, izleyiciye kur yapan kadınlar, zevklenerek kendilerinden geçiyorlar. “Ingres’in tablosunun tuhaf bir

yuvarlaklığı vardır. Çiçeğin taç yapraklarını andırırcasına ve âşıklar gibi birbirlerine sarılmış, etine dolgun, çıplak kadın topluluğu, seyrettiğimiz paganvari bir gözetleme deliğine dönüşmüş, yuvarlağımsı gülden bir pencere ya da Madonna büstüdür” (Paglia, 2014, s. 298). Resmin yuvarlak yapısı gözetleme hissiyatı verirken izleyeni dikizci konumuna soktuğunu düşündürmektedir. Nü bedenlerin çıplaklıkları onları savunmasız yapsa da kadınların erişilmesi çok zor duran pozları onlara sadece bakışın nesnesi yapmaktadır.

Cinsel imgelerin hemen hepsi önden gösterilmiştir -ya gerçekten önden verilmiştir ya da öne yansıtılmıştır- çünkü asıl cinsel kahraman resme bakan seyircidir. Ingres “çıplak”ları klasik güzelliği yansıtır. Romantik resimdeki tedirgin edici devinim, biçimler, renkler, elbette yoktur Ingres’de. Antik çağın idealine benzer bir idealdir onunki. Doğaya ve insana erinç içinde bakar. Ingres’in “çıplaklarındaki uyuma “klasik” güzelliğe, Türk hamamına, odalıklarına ve yan erotizme pek karşı koyulamaz. Görkem, büyüklük, güzellik, Ingres’in resimlerinde güncelleştiği ve romantizmin yıkıcılığına karşı koymaya çalıştığı kavramlardır (Ince, 1996, s. 53).

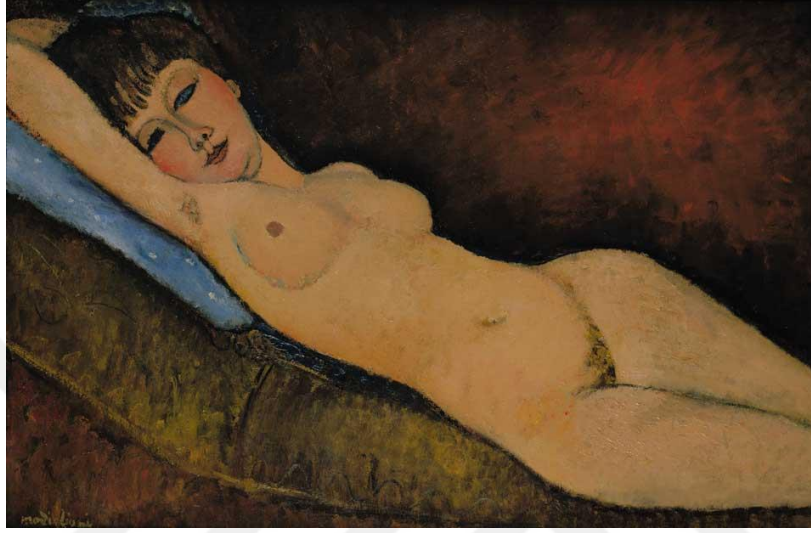


Görsel 18. Büyük Odalık, Dominique Ingres, 1814.
(Tuval üzerine yağlıboya, 162x200cm, Louvre Müzesi, Paris.)

Ingres'in Büyük Odalık isimli eserinde nü model, ince belli, geniş kalçalı olarak dönemin ideal güzellik anlayışında betimlenmiştir. Arkadan görülen kadın bedeni çevresindeki kumaşlarla daha da çarpıcı hale getirilmiştir. Erotik poz veren kadının duruşu, erkek arzusuna sunulan nesneleştirmeye uygun olarak resmedilmiş ve şehvetli bakışların nesnesi olmuştur. Resmin dekorundaki oryantalist kurgu, kadının bedenini daha erotik ve arzu edilir olmasını sağlamıştır. Ingres kadını baştan çıkartan arzu nesnesi olarak cinselleştirmiştir. “Öte yandan Ingres'in kadını. "Seni seyretmek istiyorum" diyen bir erkek karşısındaymış gibi o erkeğin ve bizim bakışlarımıza tabi olma çabasına rağmen, gerçek bir kadın temsili gibi -aslında. ironiye bakın ki, elbette

öyleydi, yani ressamın modeliydi değil de erkek muhayyilesinin bir kuruntusu olarak davranıyor” (Leppert, 2009, s. 316).

19. yüzyıla gelindiğinde doğala yakın gerçekçi betimlemeler başlamış ve sıradan bir kadın sadece ‘çıplak’ olarak resme girmiştir. Artık günlük bir işini yapan, herhangi bir kadın, sanatın konusu olabilmektedir. “20.yy başında Man Ray’in öncülük ettiği kimi fotoğrafçılar sayesinde ‘beden’in erotik yanı daha çok ortaya çıkmaya başladı” (Korkmaz, 2006, s. 13).



Görsel 19. Mavi Yastıkla Uzanan Çıplak, Amedeo Modigliani, 1917.
(Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm, Stuttgart.)

Modigliani, modelini seyredirken, önce seyredilmenin rahatlığını verir ona - çıplak, erkeğin karşısında edilgin bir haz objesi değildir burada. Kadın vücudunda tuval yüzeyine dalgalar halinde yayılan erotik gerilim daha sonra aynı yere dönüp, bir kez daha ete kemiğe bürünmüştür sanki. Öte yandan, bu çalışmalarda, çıplak model ile ressam arasındaki ilişkiyi yönlendiren resim kaygısı hep ön plandadır. Modigliani, özenle seçtiği ve çoğu hayat kadını olan bu modeller ile ilişkiye girmekten kaçınmaz; ancak bu, rastgele cinsel ilişkiden öte, kadın vücudunu bir başka malzemeyle yeniden yaratma tutkusuna işaret etmektedir (Ergüven, 2009, s. 58-59)¹²

Figür, resmin tam ortasına yerleştirilmiş ve figürün incecik bedeni kompozisyona katkıda bulunmaktadır. Sağ kol başını tutarken sol kolun görünmemektedir. Bu poz, tüm çıplak tasvirlerin en ünlüsü ve güzeli olan Giorgione’nin Uyuyan Venüsüne bir göndermede bulunmaktadır.

“Sanat yaşamı boyunca dönem çeşitliliği ile zengin Picasso’nun 1905 sonrası, başka bir deyişle, doğalcı olarak çalıştığı yılların sonrası hemen bütün dönemlerdeki kadın figürleri ve elbette kadın çıplakları görseli değil kavramsalı yakalamak amaçlıdır” (Şenyapılı, 2003, s. 80). Picasso

¹² Mehmet Ergüven(2009). *Pusudaki Ten*. İstanbul: İdil Matbaacılık

"Avignonlu Kızlar" adlı çalışmasında, kadın çıplaklığını ve geleneksel erkek bakışını bize gösteren yenilikçi görsel dille resmetmiştir. Genelevdeki kadınların seyredildiğini, kadınlarında ürkütücü ve tehditkar bir yüz ifadesi ile poz verdiğini bu resim bize göstermektedir.



Görsel 20. Avignon'lu Kızlar, Pablo Picasso, 1907.
(Tuval üzerine yağlıboya, 243,9x233,7 cm, Moma Müzesi, New York.)

Kadınların Afrika masklarındaki hayvansı ifadelere benzer yüzleri sebebiyle kadın cinselliğinin erkek bilincinde yarattığı korku da bu imgenin ortaya çıkmasında etkilidir. Resmin tam ortasında bulunan kolları havada olan figürler, sanki çıplaklıklarını ve cinselliklerini sergilemektedirler. Bakışlarını izleyiciye kilitliyormuş gibi, doğrudan çerçevenin dışına bakarlar. Sıcak tonlar bedenlerin sıcaklığını ve yumuşaklığını vurguluyor, soğuk fonda ön plana çıkartıp cazibe yaratıyor. Yassı bedenleriyle ezilmiş gibi görünen figürlerin, çarpıcı kulakları ve iri gözleri bulunmaktadır. “Picasso kendi psikolojik gerçekliklerini başyapıt niteliğinde bir ölçeğe taşıyabilmişti. Sadece genel olarak kadın cinsine karşı hissettiği tedirginliği kast etmiyorum, aynı zamanda gururlu ve cüretkâr bir yabancı olarak Paris’e karşı hissettiği tedirginlikten de bahsediyorum” (Bell, 2009, s. 372).

Sanatçı, insan bedenini parçalayarak, , bedende yeni bir biçimsel arayışa gitmiştir. Erojen bölgeleri, bedenine içine yerleştirerek yapboz parçaları gibi varyasyonlarla ele almaktadır. Magritte, gözler yerine göğüs, burun yerine göbek deliği ve ağız yerine kadın cinsel organını yerleştirerek lekeselliğe varan muzip ve ilginç bir beden imajı oluşturmaktadır. Böylelikle

Magritte, kadının erojen bölgelerini ön plana çıkartan ve cinsel olarak görülen beden imlerini, hayalinde canlanan erotik silüetlerle görselleştirmiştir.



Görsel 21. Tecavüz, Rene Magritte, 1936.
(Tuval üzerine yağlıboya, 73x54 cm, Metropolitan Müzesi, New York, A.B.D.)

İstedikleri mesajı vermek için parçaladıkları bedeni olağandışı bir biçimde yeniden yapılandırma yöntemini kullanan sanatçılardan Rene Magritte'nin resimleri, biraz daha felsefi özellikler barındırır. Ne kadar doğru çizilirse çizilsin gerçeğe asla yaklaşamayacağını düşünen sanatçının biçimleri, gülünç, korkutucu, ilginç, acayip ve irkiltici gibi kavramların karışımından oluşmuştur. Magritte, görüntünün ardındaki gerçeği ve özü bulmak için, insan bedenini yalnızca biçim açısından değil, anlam açısından da sorgulamıştır. Magritte, insan bedenini, toplumsal ve ahlaksal geçmişinden arındırarak, bütünlüğünü bozmuş ve kimliksiz bir nesneye dönüştürmüştür. Kadın cinsel organlarının biçimlendirdiği "Tecavüz" adlı resminde, kadın bedeninin organları arasında, işlev ve anlam bakımından değiş-tokuş yapılmıştır (Korkmaz Ekici, 2010, s. 181).



Görsel 22. Poupee, Hans Bellmer, 1936.
(Fotoğraf, 9 x 6.7 cm.)

Biçim arayışına giden bir başka sanatçı ise Hans Bellmer'dir. Onun sanatı, cansız mankenlerin parçalanarak, yeni biçim arayışlarıyla uzuvların bir araya getirilmesiyle oluşan heykeller, yeniden birleştirilmiş erotik, hatta pornografik görünümlere sahip formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bellmer'in çalışmalarının ana eksenini, Sürrealistlerin neredeyse oybirliğiyle kullandıkları çıplak kadın bedenlerinin erotik anlamlar çağrıştıracak şekilde yeniden düzenlenmesidir. Bellmer, cinsel olarak dayatılan kadın bedeni fantezilerini görselleştirmiştir. Beden bütünlüğünü kaybetmiş erotik bölgeleri bir yapboz mantığıyla birleştirip erotik bir yapıya çevirmektedir.

20. yy'a gelindiğinde ise sanatta kadın bedeni dendiğinde akla ilk gelen isimler Moore, Gauguin, ve şüphesiz Picasso'dur. Henry Moore (1898-1986) bulduğu yeni soyutlama tekniği ile heykel sanatında yeni bir dönemi başlatırken kadın figürüne de yeni bir bakış açısı getirmiştir. Moore heykellerinde adeta "Taştan bir kadın yapmak istemiyor, kadını andıran bir taş yapmak istiyordu" (Gombrich, 1986, s:467). Paul Gauguin (1848-1903) ise Tahiti'de sürdürdüğü sanat hayatı boyunca çoğunlukla kadın figürleri boyamıştır. Heykellerinde Gauguin'in Tahiti'li kadınlarından etkilenen heykeltıraş 'ilk heykelini ahşaptan yapmıştır. Daha sonra Paris'e dönmüş ve seramik kullanmıştır. Gerçek kariyeri 1900lerde heykelle başlamıştır' (Korkmaz, 2006, s. 13).



Görsel 23. Büyük İç Mekân Formu, Hanri Moore, 1981.

Görsel 24. Crouching Girl, Hanri Moore, 1900 (tam tarih bilinmiyor).
(Bronz Heykel, 21 × 9.5 × 10.8 cm.)

Kadın her dönemde sanatın ana malzemesi olmuş ve çıplaklığı ön plana çıkartılmıştır. Pop-Art'ta da beden, tüketime odaklı olarak düşünülerek çarpıcı bir boyutta ele alınmıştır. Kitle iletişim araçlarında yer alan görseller, pop sanatçıların eserlerine konu olurken, gündelik hayatın tüm hali, sanat eserine dönüştüğünü görüyoruz. Bu olgu figürü yeniden çekici kılarken, tarafsız bir tavırla tüketim toplumunu da resme katmaktadır.

Bu bağlamda Pop Art' ta kadın figürü sadece cinsellik yüklü seyirlik bir nesne konumundadır. Şöyle ki; özellikle ABD' de yaşanmaya başlayan ve 1980' lere kadar devam eden cinsel devrim hareketi,

baskı altındaki cinsel dürtüleri tahrik etmiş ve kapitalizmin tüm bu yaşananlardan çıkar elde etme düşüncesi neticesinde kadın bedeni bir meta haline sokulmuştur. Sonuç olarak, teknoloji alanındaki büyük değişimlerin üretiminde cinsellik kullanılarak yüksek maddi kazançlar elde edilmiş ve tüm bunlar kadının sanatın içinde yer alan imgelerini de etkilemiştir (Akalin Kurucu, 2019, s. 183).



Görsel 25. Bayan Corn Flakes, Mel Ramos, 1964.



Görsel 26. Masa, Allen Jones, 1969.

(Akrilik boya, cam, metal, mirror, ayna, karışık teknik ve özel yapım aksesuarlar, 61 x 130 x 76cm, Ludwig Müzesi, Köln.)

Pop Art'ın bilinen sanatçılarından biri olan Allen Jones, fetişist kadın çıplaklığını cinsel bir nesne olarak objeleştirerek sergilemektedir. Figürde görülen deri botlar, jartiyer, eldivenler gibi fetiş malzemeler, "Masa" heykel tasarımı olarak dizayn edilmiştir. Diz çökmüş figür, önünde duran

aynaya bakarak nesneleştirilmiş kadının sürekli kendine bakmasına, iç gözlemci olarak gözlemlenen yanını ortaya çıkarmasını temsil etmektedir. Kadının seyirlik bir nesne olmasına iyi bir örnek teşkil etmektedir.



Görsel 27. Marble Quartet, Nan Goldin, 2013.
(Chromogenic print, 122x147 cm.)

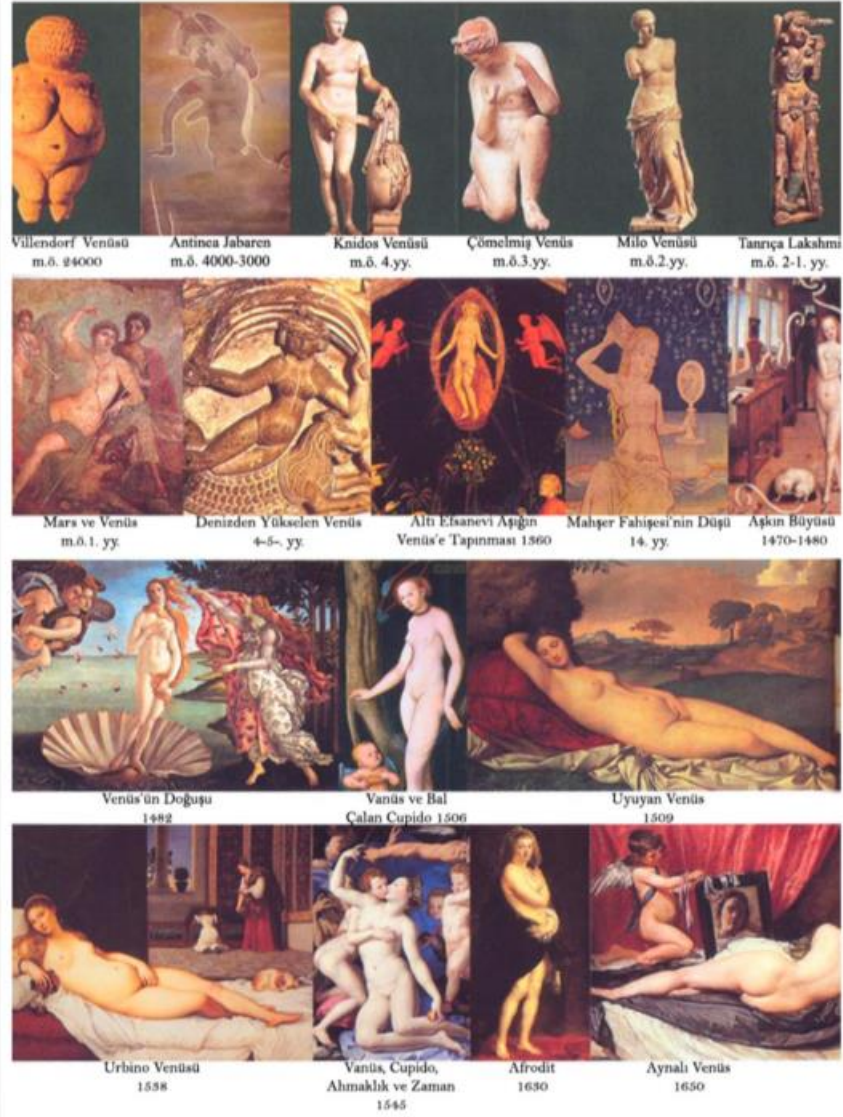
Görsel 28. Odalisque, Nan Goldin, 2011.
(Chromogenic print, 114 × 169 cm.)

Nan Goldin'in Scopophilia sergisi, yeniden üretim işlere örnek olan çalışmalardandır. Eser, sanatçının çekmiş olduğu fotoğrafları tablo ve heykellerin fotoğraflarıyla eşleştirmesinden oluşuyor. Bakarak tatmin edilen yoğun arzu olan seyirlik nesneler arzuyu besleyen sanatçının yarattığı fotoğrafı kolajlayarak oluşturduğu eserlerdir. Kadının seyirlik bir nesne olduğu çalışmalarda nesne temsillerine oldukça fazla yer verilmiştir.

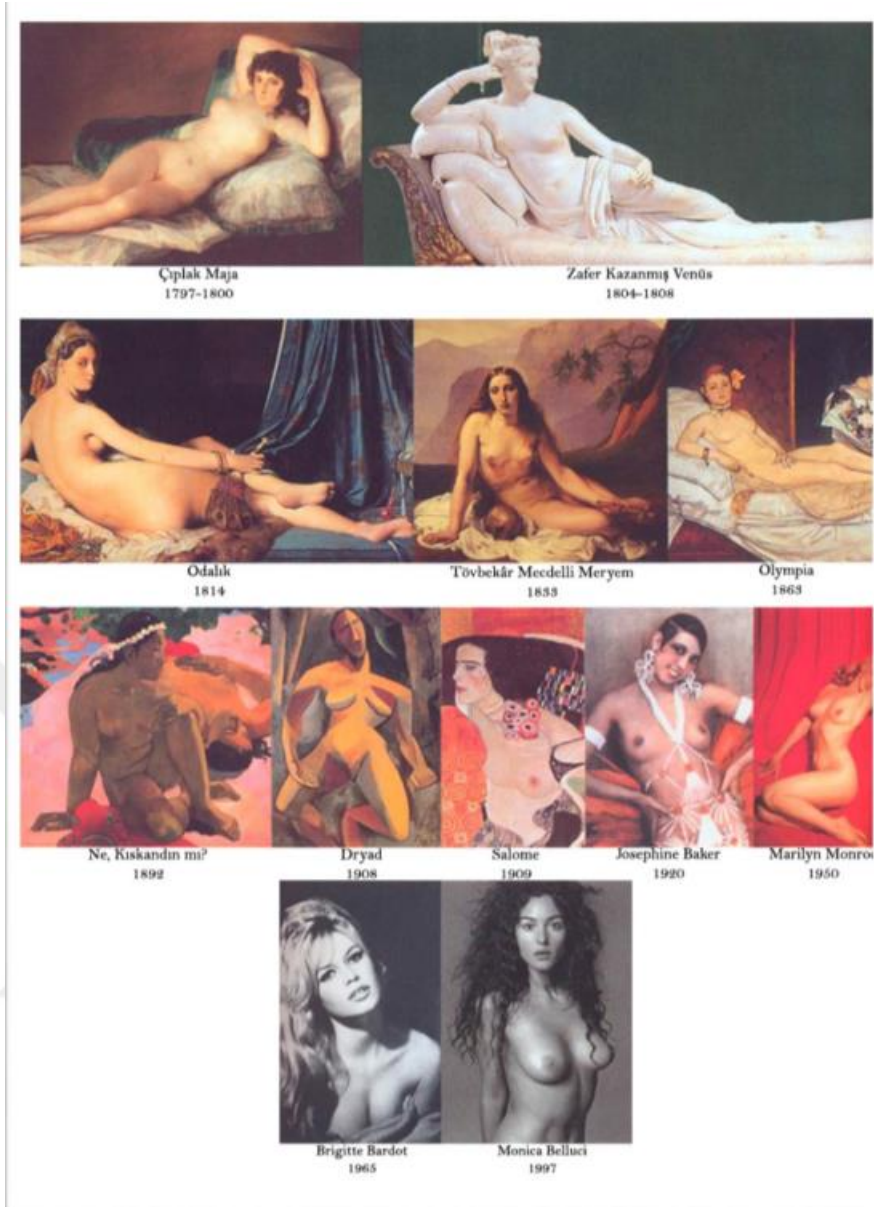
Umberto Eco'nun Güzelliğin Tarihi (2016) isimli kitabının "karşılaştırmalı tablolar" kısmında Willendorf Venüsü ile başlayan ve Monica Belluci ile sonlanan bir Venus Nude tablosu yer almaktadır. Geçmişten günümüze kadının güzellik algısının nasıl değiştiğine dair çok çarpıcı bir örnektir. Kadının nesnelleşmesi, erotizm, beden sunumu ve seyirlik bir nesne olgusunu bu iki görsel bize açıkça göstermektedir.

Sürekli bir dönüşüm halinde sunulan beden, gerçek bedenle ütöpik beden erotizmin ve bilinçli fetişizmin bir kesişim noktasıdır. Kadın seyredilen bir beden olarak dişiliğini sunmakta ve seyircisinin beğenisine sunulmaktadır. Kadın her zaman düşsel ve düşlenendir. Kadın bedenini seyirlik bir nesne olarak ele alan sanatçıların çoğu çalışmalarında bedenleri, tahrik edici bir unsur

olarak sunsa da biçimsel olarak çıplak, heykelsi ve ideal bir form yakalamayı amaçlamışlardır. Erkeğin bakışına sunulan kadın bedeni, günümüzde her an her yerde fotoğraf video görüntüleri görselleştirilerek yayınlanmaktadır. Onlar ve eserlerdeki kadınlar bu görsel dünyanın seyirlik nesneleri olmak üzere yapılmaktadırlar.



Görsel 29. Venus Nude Tablosu 1. Eco, Umberto. 2016.



Görsel 30. Venus Nude Tablosu 2. Eco, Umberto. 2016.

3.3. Çağdaş Seramik Sanatında “Kadın” Çalışan Sanatçılar

Seramik, teknolojik, sanatsal ve endüstriyel özellikleri göz önüne alındığında, plastik dili ve geniş yelpazeye sahip anlatı olanakları ile sanatçılara, dokusal ve dekoratif olanakları güçlü bir görsel alan sunan sanat dalıdır. Seramik, malzemenin, hem geleneksel tekniklerden hem de teknolojinin getirdiği yeni olanaklardan yararlanması ile ifade çeşitliliğini artırmaktadır. Anlatılarını tek bir alanda yapmak istemeyen sanatçılar, günümüz sanatının sınırları kaldıran disiplinlerarası çalışmaları ile seramik kilini ve porselen kilini kullanarak özellikle, plastik anlatının

üç boyutlu etkisini kullanmayı tercih etmektedirler. Aynı zamanda seramik sanatı, diğer disiplinlerin kullandığı çoğu tekniği de bünyesinde barındırmasından dolayı sanatçıların, seramiğe yönelmesini daha cazip hale getirmektedir.

Sanatın her alanında olduğu gibi seramik sanatında da sürekli değişen teknolojik ve politik gelişmeler, toplum ve kültür içerisindeki kadının, ele alınış şeklini etkilemektedir. Anlatı olanaklarını güçlendiren kadın bedeni, sanat alanında bedenin kullanılma sıklığını ve popülaritesini artırmaktadır. Hem yüzey hem form betimlemelerini zenginleştiren, arzu nesnesi olan bedeni, estetik ve erotik ifadelerle eserlerinde kullanan sanatçılar, kadın bedenini seyirlik bir haz nesnesi haline getirdiği gözlenmektedir. “Erotik bir yapıttaki “kadın”, somut bir insan değil, erkeğin cinsel iştahının ve taleplerinin, onun bütün cinsel özelliklerinin harekete geçip ortaya çıkabilecekleri ortam ve koşulları oluşturan bir toplam; bunları bütünleştiren bir yapıdır” (İnce, 1996, s. 151).

Geçmişten günümüze erotik bir biçimde ele alınan, kadın bedeninin sanatta yer alma şekli, farklılaşsa da kadın imgesi nesne olarak var olmaya devam edecektir. Sanatta yer alan “Arabesk doğu motifleri, çizgisellik, ritmik kıvrımlar, uçuculuk, cezp edicilik ve hayal âlemindeymiş gibi betimlenen figürler... Üslubun bu özellikleri ve bezemeci yaklaşımı figürlerde, özellikle yoğun olarak ‘kadın figüründe’ uygulanmış, John Berger’ in tanımıyla ‘seyirlik nesne’ olan kadın erotik unsurları korunarak, lüksleştirilerek dekoratif hale getirilmiştir” (Yener ve Nacar, 2017, s. 111).

Aşağıda yer alan örneklerden de görüleceği gibi popüler kültürün ve tüketim kültürünün cinselliğe ve kadın bedenine olan eğilimi, çıplak ve erotik kadın figürlerinin sanatta yer almasına, bakmaktan ve seyretmekten keyif alınan kadın bedeninin, seyirlik bir obje olarak sanatın vazgeçemediği bir konu haline gelmesine neden olmuştur. Bu bölümde; kadın bedenini tamamen estetik ve biçimsel bir değer olarak gören, arzu ve haz nesnesi olarak ele alan, kadının özellikle seyir nesnesi olduğunu düşünen sanatçılar ve seramik eserleri yer alacaktır. Aşağıda ele alınan örnek eserler seçilirken, sanatçıların çoğunun bu düşüncede eserler üretmesinden dolayı değil, kadın bedenini estetik, erotik, arzu ve haz nesnesi olarak düşünen, yaptığı üretimlerin hepsinde değil bir kısmında ya da bir serisinde kadın bedenini ele alan sanatçıların eserlerine yer verilmiştir.



Görsel 31. Mavi Yelpazeli Uzanmış Figür, Sally Macdonell, 28 cm.

Görsel 32. Figures, Sally Macdonell, 41 cm.

1994'te Üniversitesi'nden mezun olan sanatçı Sally Macdonell, figüratif çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı, kadının doğal halini seramik eserlerine yansıtmıştır. Macdonell, kültürlerin sembollerini bir araya getirerek figürlerini oluşturmaktadır. Önceleri isli pişirim yaptığı eserlerinde şimdi sıralı boyalarla ve renkli angoplarla renklendirmektedir. Yüzeyi sanki tuval yüzeyine benzeten ve parça lokal boyalar kullanan sanatçının, eserlerindeki renk harmonisi oldukça zengindir. Soft renkler kullanması figürleri oldukça etkili kılmaktadır. Spontane bir şekillendirme ve boyama tekniği kullanan sanatçı, kadın figürlerini çıplak olarak betimlemektedir. Fizyolojik ve psikolojik gözlem yaptığı bedenlerden etkilenerek oluşturduğu figürlerin duruşları ve pozisyonları, kadının seyrilik bir nesne olduğunu bize göstermek ister gibidir.

Sally Macdonell, kendi çalışmaları ile ilgili; insanlardan sürekli etkileniyorum. Ben harika bir insan gözlemcisiyim ve başkalarıyla etkileşimde başarılı oluyorum. Kadın formunu kilden modelleyerek, bir omuz veya elin konumlandırılmasıyla bir parçanın ruh halini ve hissini değiştiriyorum ve insan durumunu keşfediyorum. Elbette bir sanatçının sergiden çok sergiyi izleyen insanlardan etkilenmesi çok yaygın değil. Ancak bu bize Sally MacDonell'in çalışma şeklindeki fark hakkında bir ipucu veriyor. Böylece, MacDonell'in seramikleri "Asalet ve sıradanlığın garip karışımı, kraliçeyi gösterişli kıyafetleri içinde tahtında bağdaş kurmuş olarak görme hissini veriyor." olduğunu belirtmektedir (<https://www.macdonell-ceramics.co.uk/about>).

Kadın formunu modelleyen Sally, sıkıştırılmış tüplerden ve kil levhalardan figürler yaratır. Yarattığı her form benzersizdir ve kendine özgü bir kişiliği vardır. Figürler bakır oksit, sıraltı boyalar ve renkli sırlarla tamamlanır ve son sır pişirimi için 1186°C'ye kadar (<https://potfest.co.uk/potter/sally-macdonell/>). Sally MacDonell'in kadınlarının çıplaklıkları, detaysız bir şekilde göstermesinin asıl sebebi, vurguyu duruşlara vermek istemesindendir. Bedenin çıplaklığını rahat bir şekilde sergileyen kadınların başlarındaki örtü tarzındaki aksesuar, dikkati çekmektedir.



Görsel 33. Seks Düşkünü / Voluptuary, Emil Alzamora, 2006.
(21 x 14 x 8 cm.)

Emil Alzamora Lima, Peru'da doğdu ve Beacon, NY'da yaşıyor ve çalışıyor. Figüratif heykel pratiğinde geçicilik, güzellik, uyum, belirsizlik ve umut kavramlarını araştırıyor. Alzamora, Knoxville Sanat Müzesi, Knoxville, TN; İngiltere Kraliyet Batı Akademisi, Bristol, BK; Birleşmiş Milletler Binası, New York, NY; ve The Queens Museum of Art, New York, NY kurumlarında eserlerini sergiledi (<https://www.emilalzamora.com/new-page>). Perulu sanatçı Emil Alzamora, eserlerinde seramik, alçı, beton ve bronz gibi malzemeleri kullanmaktadır. Figürlerindeki kadın bedenleri erimiş insan pozu vermektedir. Alışık olmadığımız estetik formda yaptığı bedenleri bozarak, duygu durumlarını anlatan sanatçı, figürlerin anlatı durumuna göre eğip büzmekte, esnetmekte ya da şişirmektedir. "Seks Düşkünü" adlı eserin kıvrımlarında gözün kaybolduğu, tombul bir kadın figürünü, erotik bir estetiklik içinde sunan sanatçı, koyu parlak renkle sırladığı eserinin, tematik ahengini bize aktarmaktadır.



Görsel 34. Urbino Venüsü, Mara Superior, 2018.
(Porselen, astar, oksit, sır, altın yaprak, çıkartma.)

Venüs figürünü doğrudan ya da dolaylı anlatımla ele alan, kendince yorumlayan birçok sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Amerikalı Mara Superior, porselen alanında çalışan bir seramik sanatçısıdır. Mara Superior, sanat tarihinde yapılan birçok resmi, seramik sanatına aktarmıştır. Tiziano'nun "Urbino Venüs" ünü ele alan sanatçı, yatak yerine porselen bir tabağı tercih ederek eserine, çerçeve niteliği kazandırmıştır. Tiziano'nun Urbino Venüsüyle aynı ismi taşıyan eserin merkezine, sanatçı resmin küçük bir maketini koyarak anlatıyı güçlendirmiştir. "Superior, sanat tarihi ve dekoratif sanatlar tarihine olan tutkusunun çalışmalarını yönlendiğinden bahsetmektedir. "Urbino Venüsü" isimli eserinde de olduğu gibi, kendi görsel birikimleri ve çağdaş görüşleri ile sentezlediği tarihten aldığı ilhamları yeniden yorumlayarak eserlerini üretmektedir" (Akalın Kurucu, 2019, s. 112).

Seramik yüksek rölyef tabakları ve heykelsi objeleri, sanatçının tarzını yansıtan eserleridir. Dekoratif ürünlerden siyasi ve çevresel konulara kadar uzanan eserlerinde, sanatçı, genellikle hissettiği duygu durumuna göre dünya tarihi ve sanat tarihindeki önemli temaları kendine konu edinir. Sanatsal ifadelere yeni bir bakış getiren, figüratif anlatı sanatına katkıda bulunan sanatçı, yaratımının içsel ritmini bize aktarmaktadır.

Sally Hook 'un kili seçme sebebi, hayal ettiği fikirleri özgürce yapması ve kullandığı malzemenin bu şekillendirmelere cevap vermesinden dolayıdır. Ürettiği eserlerinin bazıları soyut, bazıları figüratiftir. Kile olan ve heykele olan ilgisi onu daha çok figüratif çalışmaya itmiştir. Çalışmalarında hem elle şekillendirme hem de çarkla ve kalıpla şekillendirme kullanmaktadır. Kili şekillendirmedeki plastik dil ve anlatı güçlülüğü onun etkilenmesini sağlamıştır. En çok kullandığı

elle şekillendirme yöntemiyle tarihteki önemli figürleri ve olayları ele almaktadır. Bunlardan bir tanesi de Venüs figürüdür. “Seramik sanatçısı Sally Hook ise mitolojik bir figür olan ve Rönesans ile tekrar dirilen Venüs’ ü kendi bakış açısı ve üslubu ile defalarca tekrar yorumlamıştır. Sanatçı Venüs’ ün baştan çıkarıcı tarafını ele alırken, diğer Venüs’ ün de ise onun her daim içinde var olan masumiyetini taşıdığı mesajını vermek istemiş olabilir” (Akalin Kurucu, 2019, s. 104-105). Afrodite, İhtar, Venüs gibi tanrıçaların hepsi, baştan çıkarıcı kadın rolündedir. Güzel kadınları tehlikeli bir kışkırtıcılıkla sergileyen, erotik ve estetik figürü, kanepeye uzanmış olarak şekillendiren sanatçı, antik çağın klasik heykelini sevmesinden dolayı, yaptığı heykelleri ustalara övgü niteliğindedir.



Görsel 35. Venüs-Baştan çıkarma ve ihanet, Sally Hook, 2018.
(Porselen, 57x34x28cm.)

Görsel 36. Venüs-Efsanevi cinsel güç ve içteki bakire, Sally Hook, 2018.
(Porselen, 50x34x18 cm.)

Kadın imgeleri yapan Akio Takamori de Venüs figürünü ele alan sanatçılardandır. Sanatçı, kendi kültürel kimliği ile birleştirdiği “Venus + Island 2” eserinde, yuvarlak Asyalı bir kafa, yeni gelişmekte olan ergen vücut, tuhaf anatomik şekilli gövde, kalın bir bel, geometrik küçük oranlı yüksek göğüsler ve göbeğindeki gamzenin oluşması için ette hafif bir çöküntü yapmıştır. Figürde dikkat çeken özellikler, boyalı çekik gözler, sorgulayıcı yüz, kırmızı lekeli yanaklar, abartılı dolgun dudaklar ve burun deliklerinin kıvrımları, koyu renklerle güçlendirilmiş saçlardır. Yanağındaki boya göğsünden aşağı akmaktadır. Japon adasına benzettiği baskılı bir kimono gibi boyalı kayalar, yaprak desenleriyle boyanmıştır. Adasını izlemek ister gibi aşağı bakan gözler melankoli ile doludur. Gözleri uzağa bakmakta ve yüz ifadesi hayal kırıklığına uğramış gibi görünmektedir.

Japon adasına Takamori'nin, müstehcen bir içerikle oluşturduğu Venüs figürleri, büyüleyici, düşündürücü ve çağdaş figüratif heykele katkısı olan tatmin edici eserlerdir.



Görsel 37. Venus + Island 2, Akio Takamori, 2008.

(Stoneware ve sıraltı boya. Venus: 68.6 x 30.5 x 20.3 cm, Island:48.3 x 68.6 x 30.5 cm.)

Görsel 38. Venus in Clouds 1, Akio Takamori, 2009.

(Stoneware ve sıraltı boya. 96.5 x 61 x 33 cm.)

Takamori çalışmalarının çoğunda Japon kültürel mirasından etkilenmiştir. Takamori vazolarını tual gibi kullanmakta ve üzerine figür çizimleri yapmaktadır. Geleneksel Japon baskılarını üç boyutlu porselen heykellere dönüştürmekte ve kili kullanarak Peter Bruegel'in resimlerini Japon halkının heykellerine çevirmektedir. Sanatçı çalışmalarında insan biçimini hem form olarak hem de yüzey bezemesi olarak kullanmaktadır (Oğuz, 2015, s. 65).

İnsan bedenine dayanan, insanın duygu ve şehvetini ifade eden cinsel imgeler, Takamori'nin kil ile sürekli gelişen ilişkisini yansıtan heykel çalışmaları, mitolojik temalardan etkilenmektedir. İnsan duygularını ve şehvetini son derece üstün bir şekilde ifade eden, form ve renklerindeki dinginlik eserlerini tanımlamaktadır.

Takamori'nin "Venus in Clouds" isimli eserinde, kültürel kimlikleri kullanan sanatçı, bizi tanıdık olandan alışılmadık olana taşır. Takamori eserinde, bedeni nesneleştirerek izleyiciye grafiksel olarak üç boyutlu bir boşluk ve baştan çıkartan bir görünüm vermektedir. Venüs'ün çıplak bedenini kaplayan büyük, küçük, ışıklı ve ayrıntılı bulutlar, elbise üzerindeki desen gibi, beyazın soluk dikey leke izlenimini vermektedir. "Venus in Clouds" eserindeki bulutlar, Venüs'ün vücudunda, önünde, arkasında ve kelimenin tam anlamıyla onun etrafında geziniyorlar. Bulutunu üflüyor gibi görünen figürün gövdesi, antik yunan figürlerindeki klasik kaynaktan

alıntılanmış gibidir. Yerçekiminin gerektirdiği gibi hareket eden, bulutlarla kaplı bir dinginlik, kadim ve gizemli egzotik bir güç ile betimlenen figürün, yüzünden ve yanaklarından damlayan kırmızı boya, üstüne ve boynuna akmaktadır.



Görsel 39. What's That Funny Feeling?, Patti Warashina, 2016.
(Kil, sıraltı boya, cam ve karışık malzeme, 33x56x38cm.)

Görsel 40. Scrutiny, Patti Warashina, 2011.
(Kil, sıraltı boya, 140x208x216 cm.)

İnsan figürü, sanat kariyeri boyunca seramik heykeltıraş Patti Warashina'yı büyüledi. İnsan figürüne olan ilgisinin nedeni, fikirlerini aldığı en yakın kaynağın kendi bedeni olmasındandır. Warashina, günlük hayatından yararlanmaktadır. Sanatçının gözleme dayalı anlatılarında, teatral haline getirdiği insan davranışının saçmalıklarına ve zaaflarına anormal bir ilgi duyuyor. Warashina'nın gerçekçi ve abartılı biçimli figürleri zaman içinde daha basit, yalın figürlere dönüştü ve mutasyona uğradı; vücudu gerçeklik duygusuna geri döndürmek için ayrıntılar, yalnızca yüz hatlarına, ellere ve ayaklara bırakıldı. Warashina, vücut üzerindeki kıyafetleri boyamak yerine, sanki figürün üzerinde "yüzüyormuş" gibi basit soyut biçimde kullanmayı tercih etmektedir (<https://pattiwarashina.com/home.html>).

Vanessa Poley'in fazlalıklardan arındırılarak soyutlanmış kadın formlarından oluşan eserleri, basitlik ve sadelik içeren cesur bir çizgi izler. Çoğunlukla şişman görünümlü ya da hacimlice olan heykeller, günlük yaşam hikayelerini konu etmektedir. Pooley'in eğrisel ve yumuşak görünümlü heykelleri, sanatçının enerjisini, düşünce tarzını bize aktarır. Bronz döküm de çalışan sanatçı, heykellerindeki et kalınlığını yarım inç şeklinde kullanmakta ve böylece hoş görünümlü figür

yapmaktadır. İlk kez kolejdeyken gördüğü bir Marini çalışmasından etkilenen sanatçı, bu olayı şöyle anlatmaktadır:

İlk baktığımda hiçbir şey göremedim. Sadece ağır kurşuni ve engebeli yüzeyi görünüyordu. Daha sonra onun geniş hassaslığını ve kırılganlığını fark ettim. Açık sözlülük ve dürüstlikle yaptığı kombinasyon, kadın figürüne yaklaştırılmıştı. Benim için muhteşemdiler. Aynı zamanda birçok kadının sahip olduğu o tıknaz dayanıklılığı gibi, basit fakat güçlü heykel şekilleri olan ilginç noktalara sahipti. (Waller, 2001, s, 33).



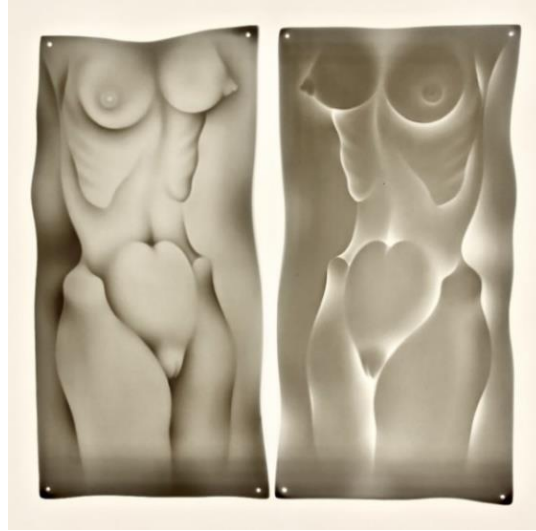
Görsel 41. Kadın Figürü, Vanessa Pooley, Seramik, 2022.



Görsel 42. Kadın Figürü, Vanessa Pooley, Seramik, 2022.



Görsel 43. Kadın Figürü, Vanessa Pooley, Seramik, 2022.



Görsel 44. Lithophane, Ilona Romule, 2018.
(Porcelain, 1350°C, 20x10x0,2 cm.)

1985 yılında Letonya Sanat Akademisi'nden mezun olan Ilona Romule, yüksek sıcaklıkta pişirdiği porselenle çalışan sanatçının mitolojik karakterlerle insan figürlerini birlikte ele almaktadır. Ilona'nın tüm çalışmaları figüratiftir ve figür bazen arzusun kendisine yakındır. Figür matrisi, tıpkı Freud'un tanımladığı bilinçdışı gibi, bir Arzu dili gibi davranır. Birincil iletişim modu olarak arzu, figüratif sanatın olanaklarını cesur, dışavurumcu bir stille genişletir. Aşk, şehvet ve arzu - hem ruhsal hem de fiziksel - arzu teması da baskın temalar arasındadır. Arzu, karmaşık bir insani duygudur, doğrudan duygudur, ham duygudur.

Sanatıma renklerle ve dekorla üç boyutlu hikâyeler diyorum. Çizim formu, form çizimi devam ettirirken, birlikte bir hikâye oluşuyor. Hem günlük hayatımdaki olaylar, hem de hayal gücüm işime yansıyor. Semboller ve mistik fantastik yaratıklar içeren bir oyunun yanı sıra bu çalışmaların kışkırtıcı bir yönü de bulunmaktadır. Kendi başlarına imgeler, içten ve samimi duyguları aktarır. Herkesin kendi hikâyesi vardır. Bu derinden bireysel bir meseledir. Endüstriyel süreçleri kullanarak türünün tek örneği sanat eserleri yapıyorum. Malzeme ve teknik birincil odak noktası olmamalıdır. Sadece fikri aşmayacak kadar profesyonel olmalılar. Porselen benim “öykümün” dilidir ve bu dilin akıcı ve kusursuz olması gerekir. Hangi dilde sustuğun önemli değil, En önemlisi hangi dilde konuştuğunuz... (<https://www.ilonaromuleporcelain.com/artist-statement>).



Görsel 45. Woman with Flying Boobs Vase, Jude Jelfs, 2009.

Güzel Sanatlar okuyan Jude Jelfs, çömlekçi atölyesinde yaptığı işlerinin zamanla daha az işlevsel hale getirerek formlarını insan vücudu şeklinde üretmektedir. Çoğunlukla kadın bedeni şeklinde yaptığı formları düz, neredeyse iki boyutlu kaplar yapan sanatçı, fonksiyonel ürünlerden uzaklaşıp daha heykelsi fikirlere doğru ilerler. Çanak çömlek ile resim ve heykeli birleştiren Jude'un şu anki çalışması, güçlü bir figüratif tema ile tamamen çizime dayalıdır. Levha tekniği ile yaptığı eserleri, genellikle çıplak kadın formlarının stilize hali ve sırlı yüzeyleri bulunmaktadır. Her bir eserini özgün olarak üreten sanatçının eserlerini, seriler halinde yapmaktadır. "Sanatçı iki boyutlu görünüme sahip üç boyutlu vazolarını düşük pışirimli çamur veya porselenle elle şekillendirmektedir" (Oğuz, 2015, s. 65).



Görsel 46. Kuşlar ve Çiçeklerle Beyaz Sandalyede Mavi Kadın, Jude Jelfs.
(Elle Şekillendirme, astar ve sgraffitto 19x24 cm.)



Görsel 47. Porselen Oturan Figür, Jude Jelfs.
(seladon sır, stoneware, sigrafitto, 13 cm.)

Popüler kültür ve teknolojinin yardımıyla oldukça popüler seramikler üreten Jelfs, geleneksel seramik kapları stilize edilmiş kadın hatları ile bir araya getirerek, izleyiciye alışlagelmişin dışında ve ilgi çekici eserler sunmaktadır. Önceleri klasik kaplar üzerine çalışan sanatçı, sonraları kaplar ve desenleri homojen bir şekilde birbirine uygun hale getirerek bu stilize etkiyi oldukça güçlendirmiştir (Asmaz, 2018, s. 135).



Görsel 48. Seramik Desen Ateşten Serisi, Bilgehan Uzuner, 2009.
(Seramik Karo üzerine astar, boya ve sır)



Görsel 49. Seramik Karo üzerine Desen Ateşten Serisi, Bilgehan Uzuner, 2009.
(Seramik Karo üzerine astar, boya ve sır)

Akademisyen bir sanatçı olan Bilgehan Uzuner, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünü bitirmiştir. Sanatçı, küçük yaşta kille tanıştığı ve bunun, seramiği tercih etmesinde büyük bir etkiye sahip olduğunu belirtmiştir. Eserlerinde sadece seramik malzemeyi kullanmayan sanatçı, bunun yanı sıra ahşap, metal, kağıt gibi malzemeler de kullanarak geniş bir yelpazede sanatsal üretimlerine devam etmektedir. Sanat anlayışından bahseden Bilgehan

Uzuner, “Benim için nesnelere nasıl biçim verildiği değil, onun içinde gizli olanı bulup, onun sözüne de kulak vererek şekillendirmek önemlidir” diye ifade etmiştir (Yüksel, 2011, s. 87). “Son dönem çalışmalarım ise nü desenlerimin seramik karolar üzerine astar boyama, çini karolar üzerine sıratlı boyama ile bronz heykeller ve rölyeflere dönüşmesi ile oluştu. Yani ateş sanatlarıyla üretildiler. Bu sergilere de “Ateşten” adını verdim.” (Yüksel, 2011, s. 85).

Avangart seramikler ile ün kazanmış olan kadın seramik sanatçı Biata Roytburd, eserlerinde vermek istediği suçluluk, kabullenme ve baştan çıkarma gibi temaları kullanarak figüratif heykeller yapan bir seramikçidir. Formlarını teknik bir hassasiyetle yaparak, hayal dünyasını eserlerine aktarmakta ve kadın bedeninin baştan çıkartan, çekici yapısından faydalanarak eserlerini oluşturmaktadır. Anlatılarında, popüler kültür etkisine yer veren sanatçı, erotik figürler yaratarak kadın bedenini çarpıcı ve kışkırtıcı bir şekilde ele almaktadır. “Her ne kadar kadına dair bir söylemde bulunduğunu açıkça ifade etmese de, genç sanatçı popüler kültürün etkisi ve yardımıyla kadın bedenini oldukça etkili bir biçimde kullanmakta, aynı zamanda nesneleşen kadının tüketim toplumundaki yerini yine o toplumu besleyerek izleyiciye sunmaktadır” (Asmaz, 2018, s. 129-130).



Görsel 50. Twerk eritiyor, Biata Roytburd, 2014.
(Porselen, Cam ayna, Alüminyum.)

Sanatçının popüler kültürden etkilenecek ortaya çıkardığı “Twerk eritiyor” isimli eserinde kadın bedenini son derece kışkırtıcı olarak betimlediği gözükmetedir. 1990’larda Güney Afrika’ da başlayarak 2000’ li yıllarda Amerika ve diğer Batı ülkelerinde kendini gösteren ve kalça hareketleri esas olan Twerk dansının popülaritesinden faydalanan sanatçı, tüketim toplumunun nesne

konumuna soktuğu kadını bu biçimde kullanarak bunun tekrarını yapmış ve bu bağlamda tüketim toplumunu beslemiştir (Akalın Kurucu, 2019, s. 211).



Görsel 51. Boom, Biata Roytburd, 2019.
(Porselen ve koyun derisi, 50x15x23.)

Figüratif seramik heykeller yapan Türk sanatçı Hülya Sözer, kadın çalışan bir sanatçıdır. Her bir figürün hikayesi kendine has bir özelliktedir. Güçlü bir üslupla yapılan kadın figürleri, figürlerin bedenlerinde ve yüzlerindeki tasvirler, yüz ve beden ifadelerinde vermiş olduğu kışkırtıcı, şehvetli duruş, her bir figürün seyirlik birer nesne olduğunu bize göstermektedir. Sanatçı bu figürlerin hikayeci olduklarını anlatmaktadır;

Kendim de bir kadın olduğum ve en iyi kendi vücudumu tanıdığım için eserlerimdeki hikayeyi kadınlardan dinliyoruz. Bu kadınlar pek çok şeyi anlatabilir, örneğin bir bitkiyi bir adamı anlatabilir ama biz bu hikayeyi yine kadından dinliyoruz. Kadın anlattığım olayda her zaman ön planda olan figür değil ama sadece, burada hikayeci. Bir diğer sebep de bir sanatçı olarak estetiği önemsiyorum, bu estetiği de kadın bedeninde bulduğumu söyleyebilirim (<https://www.themaggar.com/hulya-sozer-figuratif-seramik/>).



Görsel 52. Hülya Sözer, 2021.
Görsel 53. Mevsimler, Hülya Sözer.

Her şeyin bir meta olarak algılandığı günümüzde, toplumsal yaşamlarında insanlar kendi kabuğuna çekilmeye başlamış, pasifize olmuş, kendisine ve çevresine yabancılaşmış, bugünün istedik insan tipleri haline gelmiştir. Tüm bunların aksine kendini benliğine ve çevresine vermiş, içinde bulunduğu durumun değişmesi gerektiğini gören, elindekini kaybetmekten korkmayan ve hatta kazanacaklarını sonuna kadar isteyebilen figürler ortaya koyuyorum. Betimlediğim kadın figürleri estetik kaygısıyla harmanlanan güçlü duruşunun ardında izleyiciye kendini bulma, kendine güvenme gibi duyguları yaratma kaygısı taşıyor. Bunu geleneksel seramik sanatının içinden bir nebze çekilip, çağdaş-figüratif sanatla sentezleyerek figürleri toplumsal kurallarla standartlaşmış şekllinden uzaklaştırmayı hedefliyorum (<https://www.artsurem.com/art/artist/hulya-sozer/142/>).



Görsel 54. Suspendable Woman, Julia Hanzl.
(Ceramic sculpture , 80 x 60 cm.)



Görsel 55. Öpücük, Julia Hanzl, Seramik.

Görsel 56. Sallan benimle!, Julia Hanzl, Seramik, ahşap taban.

Avusturyalı sanatçı seramik heykeltıraş Julia Hanzl'ın sanatsal çalışmaları kulağa garip gelen şeyleri anlatıyor. Etkileyici ve kışkırtıcı bir görünüme sahip figürlerin, gövdesi oldukça erotiktir. "Kasıtlı olarak kışkırtmıyorum, kışkırtıcı bir yapıya sahip olduğumu düşünüyorum" diyen ve hiçbir

zaman işinden tam anlamıyla tatmin olmayan sanatçı Hanzl,: "Bence bu iyi bir şey, çünkü o zaman her zaman daha iyi olmayı isteme hırsı var. Başka bir şey durgun olurdu" diyor (<https://juliahanzl.com/project/suspendable-woman/>) 2014 yılında tanınmış bir jüri tarafından dünyanın en önemli figüratif sanatçılarından biri olarak onurlandırılan sanatçı, kendi tasarımlarına ve popülaritesine katkıda bulunmuştur.

Julia Hanzl ve Giulietta del Conte'in bir araya gelerek gerçekleştirdikleri "Taboo Zones" (Tabu Bölgeler) isimli sergide Hanzl'ın seramik heykelleri ile Giulietta del Conte'in fotoğrafları, kadınlık, erotizm ve estetik temaları üzerine birbirleriyle ilişki içindedirler. Sanatçılar eserleri ile kadın bedenini ve erotizmini çevreleyen tabular için yeni bir kapı açarak, izleyiciye stereotiplere ve bildik inançlara karşı meydan okumaları anlamında fırsat vermeyi amaçlamışlardır (Akalin Kurucu, 2019, s. 211-212).

Çalışmalarında eril bir hâkimiyeti göstermeye çalışan Gamze Boz Sülüsoğlu, irritelikle birlikte tedirginlik veren ifadeci bir yaklaşımla çalışmalarını ortaya koymaktadır. İnsan ve hayvan beden uzuvlarını bir araya getiren ve erojen bölgelere dikkat çeken sanatçı, çalışmalarının özünü şu şekilde anlatmıştır:

Bilinçdışı rüyaların hibrit sembolleştirmelerinden yola çıkarak insan ve hayvan uzuvları, tek bir biçimde bir araya getirilmiş ve uyumsuzluktan kaynaklanan tuhaflık hissi yaratılmıştır. Biçimdeki erojen boşluk, Fallus kavramının varlık yokluk diyalektiği ile ilişkilendirilmiş, tekinsizlik hissi yaratmak amaçlanmıştır. Özellikle bacakların duruşu erojen bölgelerin boşluğunu ortaya çıkarmak istercesine yerleştirilmiş gibidir. Çalışmalardaki tekinsizlik ve tuhaflığın yarattığı tedirginlik ve irrite duygusu, yapıtın şekillendiği bilinçdışı zemin ve tuhaf aura ile izleyicinin bilinçdışının köklerine uzanır. Dolayısı ile erojen boşluk izleyenin zihninde oluşan tedirginliğin sebebidir. Eserdeki cinsiyetin ya da türlerin kimi biçimsel özelliklerinin melezlenmesi ile cinsler ve türler eşitlenir, cinsiyet algılanmaz fakat cinsiyeti belirleyen unsurların eserde bulunmamasına rağmen çağrışım yolu ile o unsurlara göndermelerde bulunduğu söylenebilir. Buna rağmen izleyici zihninde, orada olmayanın yerine yerleştirdiği her anlamdan kaçmak ister (<https://www.base.ist/eser/fallus-serisi/>).



Görsel 57. Gamze Boz Sülüsoğlu "Fallus Serisi-3 No:5", 2019
(Seramik, 30x40x46 cm.)

Kneebone, bedenin içindeki yaşama deneyimi olan yenilenme, dönüşüm ve yaşam döngüsünü; güzellik algısı, coşku ve ölüm arasındaki baştan çıkarıcı bir çizgide betimlemektedir. Sanatçı, hareket ve metamorfoz, dönüşüm ve askıya alma gibi fiziksel durumların maddi tezahürü fikirlerine odaklanıyor. Sanatçı ve malzeme arasındaki bu belirleyici modelleme eylemleri ile fırının beklenmedik sonuçları arasındaki yaratıcı alışveriş, çatlakların ve ara sıra çökmelerin - zamanın geçişini fiziksel olarak kaydettiği heykellerinde dinamik bir hareket duygusu sağlıyor (<https://www.artsy.net/artist/rachel-kneebone>).



Görsel 58. 399 Days, Rachel Kneebone, 2012–2013.
(Porcelain and mild steel, 540 × 287 × 283 cm.)



(399 Days, Rachel Kneebone, Detay.)

Kneebone'un porselen heykelleri, sarkan kollar, bacaklar, kalçalar ve diğer melez beden parçalarından oluşmaktadır. Kneebone, eserlerinde porselenin kemik beyazlığı ve malzeme

sınırlarını, geleneksel şekillendirmenin ötesine iterek, organik tepkisini en üst düzeye çıkarmak için çalışıyor. Rachel Kneebone'un porselen bedenleri, kıvrılan ve kıvranan uzuvlar, amorf biçimlere doğru yol alırken erotik durumları da çağrıştırmaktadır.



Görsel 59. Pool, Rachel Kneebone, 2015.
(Porcelain, Corian and adhesive 60×66×55 cm.)

Görsel 60. Caryatid XI, Rachel Kneebone, 2011.
(Porcelain, corian, silicone, 41.5 × 12.5 × 11.5 cm.)

Bilinçaltına etki etmeyi amaçlayan bu eserler, bilinç ve bilinçaltı sınırında titreşen, sınırları bulanıklaştırma, gerçek ve hayal, her şey ve hiçbir şeyi anlatıyor demek mümkündür (http://whitecube.com/artists/rachel_kneebone/). Yoğun şekilde işlenmiş, girift formlar, dalgalanan kil kütlelerinden çıkar; yaslanmış uzuvlar, çevreleyen alana doğru uzanır ve çiçek formları, küreler ve şeritler iç içe geçer ve birleşir. Berrak, parlak bir sırla kaplanan ışık, yüzeyleri boyunca hareket ederek karanlık gölge alanları yaratır ve pozitif ve negatif biçim, hareket ve sakinlik gerilimini vurgular.

Alessandro Boezio 1983 doğumlu, Milano’da yaşıyor ve çalışıyor. Çok yönlü yaratıcılığa sahip bir sanatçı olan, her biri zengin bir mizah anlayışı aşılanmış heykeller, enstalasyonlar ve orijinal eserler yaratmak için hem değerli hem de basit inanılmaz sayıda malzeme kullanıyor. Kavramlar ve nesnelerle oynayarak gerçekliği dönüştüren sanatçı, “Her şey dönüştürülebilir, her şey yeniden kullanılabilir, her şey yeniden uyarlanabilir” diyor. Çalışmaları genellikle doğa ile güçlü bir bağ gösterir, mikro ve makro figürlerinde tuhaftır. Aynı zamanda Boezio, insanın neredeyse

onsuz yapamayacağı işe yaramaz biblolarıyla teknolojiye açık bir saygı duruşunda bulunuyor. Çalışmaları Almanya, İspanya, İngiltere, Belçika, ABD'de sergilerde ve projelerde gösterildi (<https://macadamgallery.com/gallery/alessandro-boezio/#BIOGRAPHY>)



Görsel 61. Chaos, Alessandro Boezio, Ceramic, Pièce Unique.

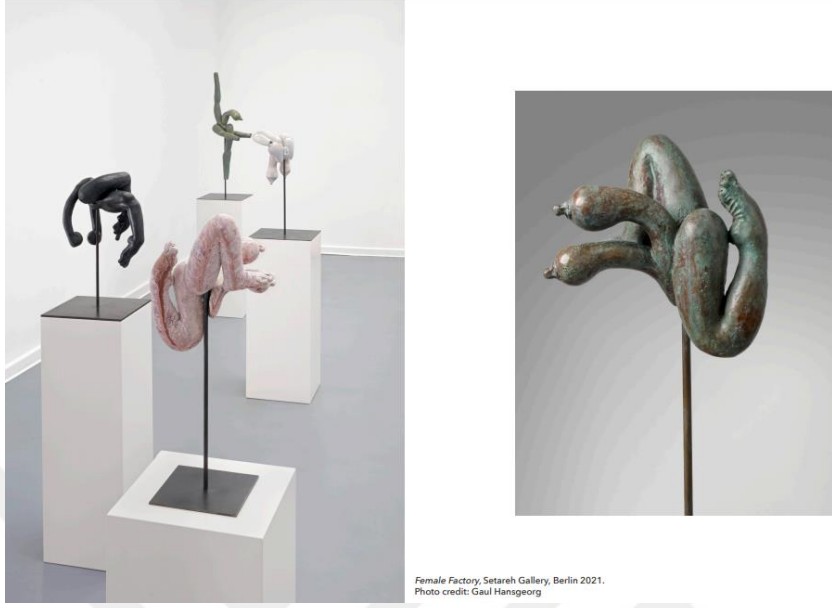


Görsel 62. Chaos, Alessandro Boezio, Ceramic, Pièce Unique.

Görsel 63. Deep Inside 2, Alessandro Boezio, 2020.
(Ceramic, Painted ceramic, 9x14x18 cm.)

Elsa Sahal'ın eserlerinde uzuvlar "Kil ve et, gövde ve seramik bir bütün oluyor. Şehvetli, müstehcen, groteskin sınırında, lav gibi akan maddeler, kendi mantığı tarafından sürekli tekrar tanımlanır. Elsa Sahal'ın heykellerindeki erekte olma hali ile yataylık ilkelerinin rehberliğinde bir kaos oluşmaktadır. Beden uzuvlarının yumuşaklığı ve akışkan cisimselliği erotizmin kaynağı

haline gelir, kalıplaşmış sınırlardan kurtulan imgeler, arzuların, hazzın bedeni nesneleştirmesine vesile olur.



Female Factory, Setareh Gallery, Berlin 2021.
Photo credit: Gaul Hansgeorg

Görsel 64. Female Factory, Elsa Sahal, 2021.

Baranga, duygu durumlarını ve ilişkileri ele alan figüratif heykeller üretmektedir. Beyaz kilden oluşan bu heykeller ezber bozan bir bakış açısı sunmaktadır. Sanatçının çalışmaları, insan yaşamı ile cansız nesneler arasındaki rakip duygular veya kavramlar arasındaki gerilimi vurgulamaktadır. Güzellik ve uyumsuzluk, onun pratiğinin kasıtlı yönleridir. Baranga, günlük kullanıma ait nesnelere insani özellikler vererek kendi amaçlarını bulabileceklerini öne sürmektedir; tabağın içinde açılan bir ağız, yakınındaki çaydanlığa uzanarak parmaklarıyla onu sıkı bir şekerlik... Bu parçalar belki de kullanımlarını protesto etmektedir (<https://pgartgallery.com/artists/ronit-baranga/>)

Eserlerinin yapımında mitolojiden etkilenen sanatçı Ronit Baranga'nın "Benim Artemis'im" adlı eserinde tanrıça Artemisten etkilenmiştir. Baranga, çalışmalarında antik heykelin geleneksel duruşundan ilham aldığını belirtiyor. Sanatçı, tanrıça Artemis'in tarihini araştırırken, farklı dönemlerde tanrıçaya verilen temsillerin birbirinden farklı anlamları yüklendiğini öğrenmiştir. Tanrıça Artemis düzinelerce küçük sırlı vazolara bağlı olta iplerine sıkıca tutunmuştur. Sanatçı, bereketi ve besleyiciliğini temsil eden meme formunu Artemis'in çevresini saracak bir biçimde yerleştirmiştir.



Görsel 65. Benim Artemis' im, Ronit Baranga, 2016.
(Ortada) Antik heykel Artemis, Efes, Türkiye,



Görsel 66. My Artemis (On the Wall), Ronit Baranga, 2019.
(Clay, Acrylic Paint, 101.6 × 114.3 × 43.2 cm.)

Kadına ait cinsel organları da kullandığı pek çok eserinde ise Stoller niyetini kadınlık ve tüketim eleştirisi üzerinden belirlemiştir. Resimdeki eserinde de olduğu gibi tatlıyı, kadını ve porseleni bir arada kullanarak üçünün arasında bağlar kurması ve tarihsel, biyolojik ve toplumsal kesişmeleri vurgulama niyeti sanatçının izlediği yoldur. Eril iktidarların başlattığı sömürgeciliğin beraberinde şekerin daha erişilebilir bir hale gelmesini önemseyen sanatçının eserlerindeki şekerin aşırı bolluğu ataerkilliğe ve emperyalizme bağlanan pek çok karmaşık anlam içermektedir (http://ceramicartista.altervista.org/jessica-stoller/?doing_wp_cron).



Görsel 67. Başlıksız (Yığın), Jessica Stoller, 2013, Porselen.

Sanatçı ataerkilliğin kadının prehistoryada var olan ilkel gücünü bozması beraberinde kadın bedeninin fetişleştirildiğini ve toplu tüketim için basitleştirildiğini belirtmektedir (<https://thisismold.com/visual/art/sugar-porcelain-and-power-deconstructing-jessica-stollers-ceramic-sculptures>). Sanatçı, “Yığın” adlı eserinde yer alan beden uzuvlarını gelişi güzel bir şekilde deforme ederek üst üste yığılmış ve formlarını bozarak eriyen bir dondurma yığını gibi göstermiştir. Tüketim ve beden kavramı üzerinden eserini var eden sanatçı, uzuvların, birbiri üzerine binen, orda oluşturduğu görünümünü yeni bir anlam oluşturmaktadır. Stoller, dantelli bir sepet kullanarak dişil arzuları ve uzuvları cinsellikle bağlantılandırarak eserinde anlatmayı amaçlamıştır.

Çalışmalarını gerçeküstü, şehvetli, rahatsız edici, vb. ile tanımlayan Polonya’lı sanatçı Lidia Kostanek’ in Venüs’ü son zamanlarda özellikle üzerine yoğunlaştığı seramik heykel çalışmalarından sadece birisidir. Sanatçıya göre hepimiz üzerimize imajlar yüklenen kültürel, sosyal ve dini bir aynanın önüne konmuşuzdur ve bu ayna bir kimlik saptama aracı olmaktan ziyade bir eleştiri ve tahakküm nesnesidir. Yansıma bize toplum tarafından yüklenen güzellik standartlarına ulaşmanın olanaksızlığını vurgulamaktadır. Toplum ve kuralları tarafından empoze edilmiş olan kadınlık kavramı için belirlenmiş kadın tıpkı sanatçının eserinde de gözüktüğü gibi ağırlıklı olarak bir vücut veya bölümleri olarak değerlendirilmektedir. Ve burada da olduğu gibi cinsel uzuvlardan oluşan Venüs bağlamında kadın bir nesneye dönüşmüş ve yok olma tehlikesi ile karşı karşıya gelmemiş midir? Sanatçı bu son derece imgesel verilerle dolu heykelini sunarak, izleyiciyi düşünmeye sevk etmek istemiştir (Akalin Kurucu, 2019, s. 105-106).



Görsel 68. Venüs, Lidia Kostanek, 2014.
(Seramik heykel, 43 cm.)

Görsel 69. L'Apprivoisement, Lidia Kostanek, 2014.
(7 boncuklu seramik kolye, raku.)

Wayne Fischer, kendisi çalışmalarını şöyle anlatmaktadır: 'Çalışırken hislerimi kile aktarırım. Örneğin cinsellik, insanlar çalışmalarımda görebilirler, gerçekte bilinçli bir element değildir. Sadece sonsuzluğun olduğu yeni yaşam ile şehvetin arasındadır. Doğada özellikle sevdiğim formlar başlangıç olur. Renklerde yumuşaklık, formlarda incelik vardır. Çalışmalarım soyutlama ve figüratif arasında ortada bir yerde durmaktadır' ... Fischer airbrush ile sırlama yapmaktadır. Fırınlama 1250°C de gerçekleşmektedir. Sırlama için 'İlk önce heykele makineyle kum fışkırtır. Sonra eliyle serper. Bu mat bir yüzey yaratır ve ışığın form üzerinde yayılmasına imkan verir. Kullandığı transparan sır ile birleşen kum opak bir görüntü alır' (Korkmaz, 2006, s. 46-47).

Eserlerini üretirken sanatçı için önem arz eden şey, hayatın kendisinden ilham almasıdır. Özellikle doğadan yola çıkarak yaptığı soyut formları, sanki uzayda uçuşan belli belirsiz, puslu ve pürüzsüz bir görünümüne sahiptir. Beden uzuvlarının soyutlanmasıyla oluşan bombeli yüzeylerin oluşturduğu girintiler ve çıkıntılar, renk bütünlemesi ve dokusal yüzeylerin oluşturduğu amorf yapılar, sanatçının eserlerini eşsiz kılan özelliklerdendir. Sanatçı çalışmalarında, kısaca insanlık dışı örnekleriyle dolu çağımızda insan olmanın ne demek olduğunu göstermek olarak tanımlıyor.



Görsel 70. No:2B, Wayne Fischer, 1997.
(70x43x27 cm.)

BÖLÜM 4: KİŞİSEL UYGULAMALAR

4.1. Seyir Nesnesi

İkinci bölümde anlatılacak olan kadın figürü çalışmaları, sanatta yeterlikte yapılan ilk çalışmalardandır. Bu çalışmanın çıkış teması kadın ve bedenidir. Bu çalışmanın yapılmasındaki amaç, bedenin estetik çekiciliği ve beden formunun yapısındaki dinamizmden kaynaklanmaktadır. Beden kıvrımlarının girintili çıkıntılı yapısı ve oluşturduğu yapısal bütünlük beden çalışmasında önemli rol oynamıştır. Bedeni sorgulama çabası hep bir adım ileri nasıl gidilebilir düşüncesi, uygulamaları da etkilemiştir. Hep yeni bir anlam ve yeni bir çağrışımla, ne nasıl anlatabilir düşüncesi ile yapılan uygulama çalışmasında verilmek istenen şey, bedenin işlevsel yapısıdır.

Uygulama çalışmalarında kadın ve bedenini ele alma düşüncesi ile yola çıkılan tasarım aşamasında gözlemlene dürtüsü ile çevreyi izleme sürecinde görmüş olduğum yaşlı bir kadının, eğilmiş omurgasından etkilenilmiştir. Kadının toplumsal konumunu ve itaatkâr pozisyonda olduğu varsayımını düşündürdü. Çocukluktan itibaren itaat etmeyi öğreten düzeni ele almaya karar verdim. Yapılan üç farklı figürün hepsinde de farklı bedensel yapıları ele alınmış ve boyun eğme davranışını ele alan çalışmalar, hem bir seri hem de modüler bir yapı olarak yerleştirilen, kurgulanan çalışmalardır.

Bedenin soyutlanarak bütün fazlalıklardan kurtulması onların poz verir gibi değil de doğal duruşlarının birer parçasıymış gibi birbirlerine sokulur vaziyetteki kompozisyonları kadının temsil biçimini yansıtmaktadır. Figürlerin birbirlerinden etkilendikleri ve duruşlarındaki pozisyonlar sanatsal anlamda ele alınmaya çalışılmıştır. Figürlerin çıplaklıkları onların doğasından kaynaklı duruşları ile ilişkisel tavırları izleyiciye poz verir halleri ve duruşlarındaki itaatkâr çağrışımları ele alınmak istenmiştir.

Figürlerde, renk arayışlarına gidilmiş, ten rengi yakalanmaya çalışılmıştır. Ten renginin sıcaklığı ve dokunma hissiyatı yakalanmaya çalışılmıştır. Figürlerin yan yana dizilişlerinde oluşan girift yapı ve uç kısımlarındaki sivrilğin ön arka ilişkisinde birbiri içine geçen oluşumlarda ritmik bir düzen

oluşturulmuştur. Çalışmada figürlerin oluşturduğu kompozisyonda sıralanan ve kendilerini sergileme halleri seyirlik nesne olduklarını gösterir gibidir.

Figürlerdeki renk kullanımında dikkat edilen nokta, çok parçalı figürlerin kendi içinde oluşturduğu dinamiklerdir. Renklendirildiğinde bu yapının kargaşaya dönüşebileceği düşüncesi ile renk kullanımı kısıtlanmıştır. Aslında bu çalışmalar, doğallığını koruyan ve poz vermeyen doğal akışında kendini gösteren çalışmalardır.

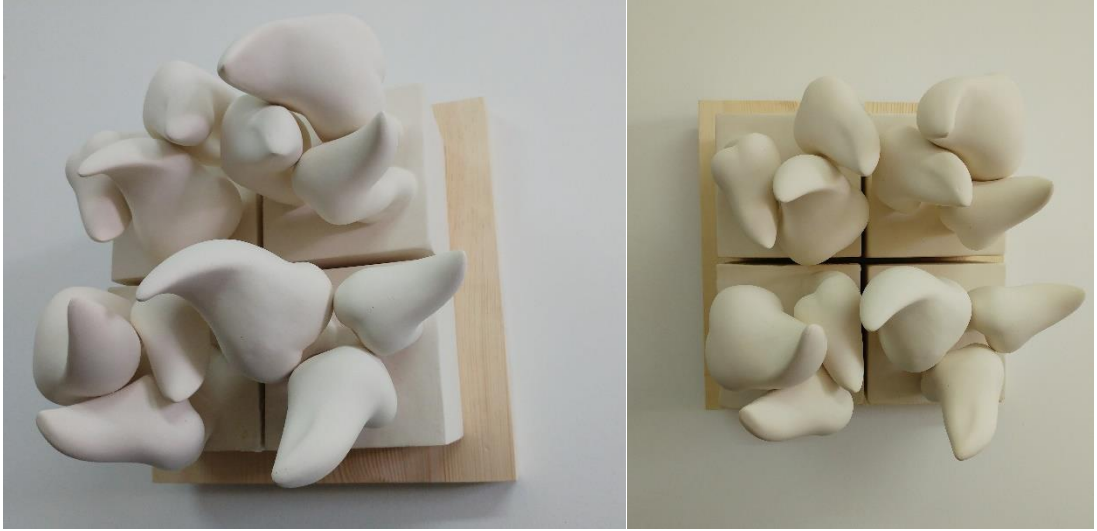




Görsel 71. Bıcırıklar, 2015.
(Döküm, 40x12.5x9 cm.)



Görsel 72. Karşı Pencere, 2015.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, 25x17.5x13 cm.)



Görsel 73. Flock, 2016.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, 1200°C, 23x23x25 cm.)



Görsel 74. Dokusal Ritim, 2016.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Tek Pişirim 1050°C, 24x16x16cm.)



Görsel 75. Caramel, 2018.
(Döküm, Lüster, 17x14x9.5 cm.)



Görsel 76. Kripto, 2018.
(Döküm, Obvara, 22x21x20 cm.)



Görsel 77. Sevi, 2019.
(Döküm ve Elle Şekillendirme/Farklı Pişirim ile Renklendirme, 16.5x15x11 cm.)



Görsel 78. O Zaman Dans, 2019.
(Döküm, Copper Matte Raku, 12x14x6.5 cm.)



Görsel 79. Kabuk, 2019.
(Döküm, 13,5x10x13 cm.)

4.2. Seyir

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışma Raporu kapsamında, hazırlanmış kişisel uygulamalar bölümünde, sanatta yeterlik süreci boyunca yapılan araştırmalarla, bilgiler dâhilinde hazırlanan çalışmalar, iki kategori halinde ele alınmaktadır. İlk bölümde bacak formlarıyla oluşturulan çalışmalar, ikinci bölümde ise kadın figürü çalışmalarını sanatsal anlamda sunmaya çalışıldı.

İlk bölümde ele alınan bacak formları, başlangıç noktası olan uzuvlardan yola çıkılarak sanatsal formlarla bütünleştirilmeye çalışıldı. İlk seriler yan yana dizerek oluşturulan kompozisyonlardan oluşmuştur. Bu parçaların modüler olması, eklenip çıkartılarak yeni anlatım biçimi oluşturulması, sonsuzluk kavramına gönderme de bulunulmuştur. Daha sonra yapılan bacakların birbirleriyle eşleştirilmesi yeni anlatı olanaklarına katkıda bulunmuştur. Bunların birbirleriyle olan şekilsel birliktelikleri ele alınmış ve değişken kompozisyonlar yapılmıştır. Formun bütünlüklü yapısı içerisinde renk arayışlarına gidildi. Fakat birçok denemenin ardından sırlı yüzeylerin ve renklendirilen parçaların, hareketli yapıları olduğu göz önüne alındığında kaosa yol açabileceği öngörülmüştür. Sanat eseri raporunda yer alan çalışmalarda sırsız yüzeyler tercih edilmiştir. Formların sırsız, renksiz ve sade yüzeyleri anlatının ifadesini güçlendirmiştir.

Önce bedeni parçalayıp her bir uzvu ayrı olarak ele alınmış ve kurgulanan çalışmalarda bacak formları ile yapılan ikili birleşimler, bu formların çok daha fazla birleşmesi durumunu düşündürmüştür. Uzuvların bir araya gelerek oluşturduğu iç yapısal ve dış yapısal kompozisyonlar, birbiri ile ilişkisi, erotik çağrışımları ve pornografik imgelemleri düşündüren girift yapıları oluşturmuştur. Çalışmalarda kadın figürünün, erojen bölgelerini ve dikkat çeken uzuvlarının yapısal biçimliliğini bir arada ele alan kompozisyonlar, beden parçalarının birbirlerine bağlıymış gibi düşünülmesini sağlamıştır. Yüzeysel görünüşün tersine bedeni anlamlandıran uzuvların, yapboz parçaları gibi bir araya gelmesi ve bu kompozisyonların yatay ve dikey düzlemler üzerinde yer alması erotikliği çağrıştırmaktadır. Renklerle olan ilişkilerin araştırıldığı formlardaki çok katmanlılık, rengin oluşturduğu hareketlilikle, formun oluşturduğu dinamikliği yok etmiştir. Yapılan çok katmanlı çalışmalarda, döküm çamurunun pembemsi yapısından sıyrılarak daha beyaz yüzeyler elde etme düşüncesi ile çalışmalar, 1200 derecede pişirimi yapılmıştır. Beyaz rengin, formun yapısını ortaya çıkartan etkisi, çalışmalardaki ışık gölge değerlerini ortaya çıkartmıştır.

Mat yüzeylerin verdiği etki, yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Renkli mat yüzey arayışıyla ilk önce yapılan astar (siyah porselen kilini sulandırılmasıyla yapılan) uygulamada istenilen sonuçlar elde edilememiştir. Astarın istenen sonuçları vermemesi nedeniyle bünyenin renklendirilmesine yönelik arayışlarda, istenen etkiler yakalanmıştır. Son dönemde yapılan çalışmalarda renkli döküm kili rengi, gümüş gridir, yüzey üzerinde oluşan pürüzsüzlük ve parlaklık ile istenilen vurguyu sağlamış oldu. Sadece renk değil biçimsel arayışlarında olduğu bu dönem, farklı erojen bölgelerin bir arada kullanılmasına başlandı.

Erogen bölgelerin görüntüsünü bir arada gösterme düşüncesiyle, kalça formuyla göğüs formlarının yuvarlak yapıları birleştirilmeye başlanmıştır. Kadın bedeninin en dikkat çeken yerleri olan kalça ve göğüs kısımları fetiş bir yaklaşımla bir arada ele alınmıştır. Kadın bedeninin oto-erotik görüntüsünü vurgulamayı amaçlayan ve dağınık olan erojen bölgeleri bir arada göstermeyi amaçlayan yaklaşımla, bu bölgelerin yuvarlak anaç yapısına dikkat çekilmek istenmiştir.

Erotik bir eserde hiçbir zaman saklanamayan organ erotizmini etkileyen şey, göğüsler ve kalçadır. Bu bölgelerin yuvarlak biçimli olması, kıyafetlerden taşan, fırlayan, ileri atılan ve saklanılamayan yapısından kaynaklıdır. Bazen zevk kaynağı bazen besin kaynağı olan göğüs, baştan çıkartan yapısıyla, arzu uyandıran, kadınsılığı vurgulayan ve sanat eserinde pornografik imgelem yaratan şeydir. Göğüsün ve kalçanın, erotik imaja dayalı toplumsal anlamı ve bedenin artan görünürlüğünü ele alan çalışmalarda, görünüşün önem arz ettiği ve bakışın, bedeni seyir nesnesi haline getirdiği görülmüştür.

Süreç boyunca üretilen çalışmalarda, girintili çıkıntılı yüzeylerin oluşturduğu ışık gölge değerleri, fotoğraf çekme sürecini de etkilemiştir. Stüdyo ortamında çekilen fotoğraflardaki ışık kırılmalarıyla oluşan bazı ayrıntılar, daha ön plana çıkartılmış bazıları ise daha gizil kalması sağlanarak merak duygusunun harekete geçirilmesi istenmiştir. Farklı açılarda çekilen fotoğraflar, kadrajın ve objektifin izin verdiği ölçüde çekilmiştir. Çıplak gözün gördüğü derinlik algısı fotoğrafta ışık gölge ile verilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafların, çalışmaları en iyi şekilde yansıtmasını isteme çabası ile birlikte, çekilen fotoğraflarda oluşan açık koyu değerlerin de çalışmayı yansıtması amaçlanmıştır.



Görsel 80. İsimsiz, 2015.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, 27x12.5x14 cm.)



Görsel 81. Seyir, 2015.
(Döküm ve Elle Şekillendirme 32x42x22 cm.)



Görsel 82. Baca-K 4, 2016.
(Kalıp ve Elle Şekillendirme, 1200°C, 43x33x10 cm.)



Görsel 83. Doğa-cak, 2015.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Tuzda farklı pişirim tekniği, 1040°C, 24.5x18x18 cm.)



Görsel 84. Fitpit, 2018.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Lüster, 21x32x12.5 cm.)

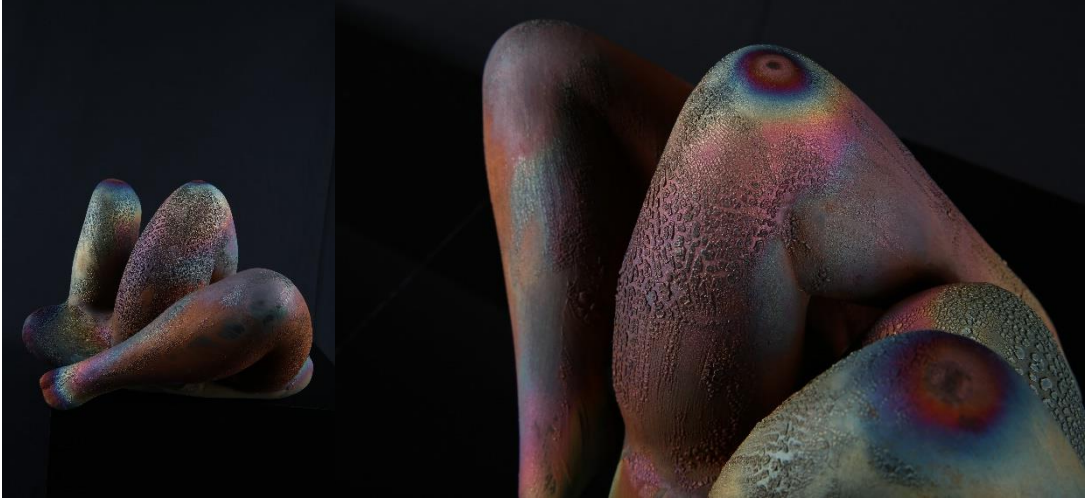


Görsel 85. BirAU, 2018.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Tuzda Seramik, 1040°C, 13.5x 12x 11.2 cm.)

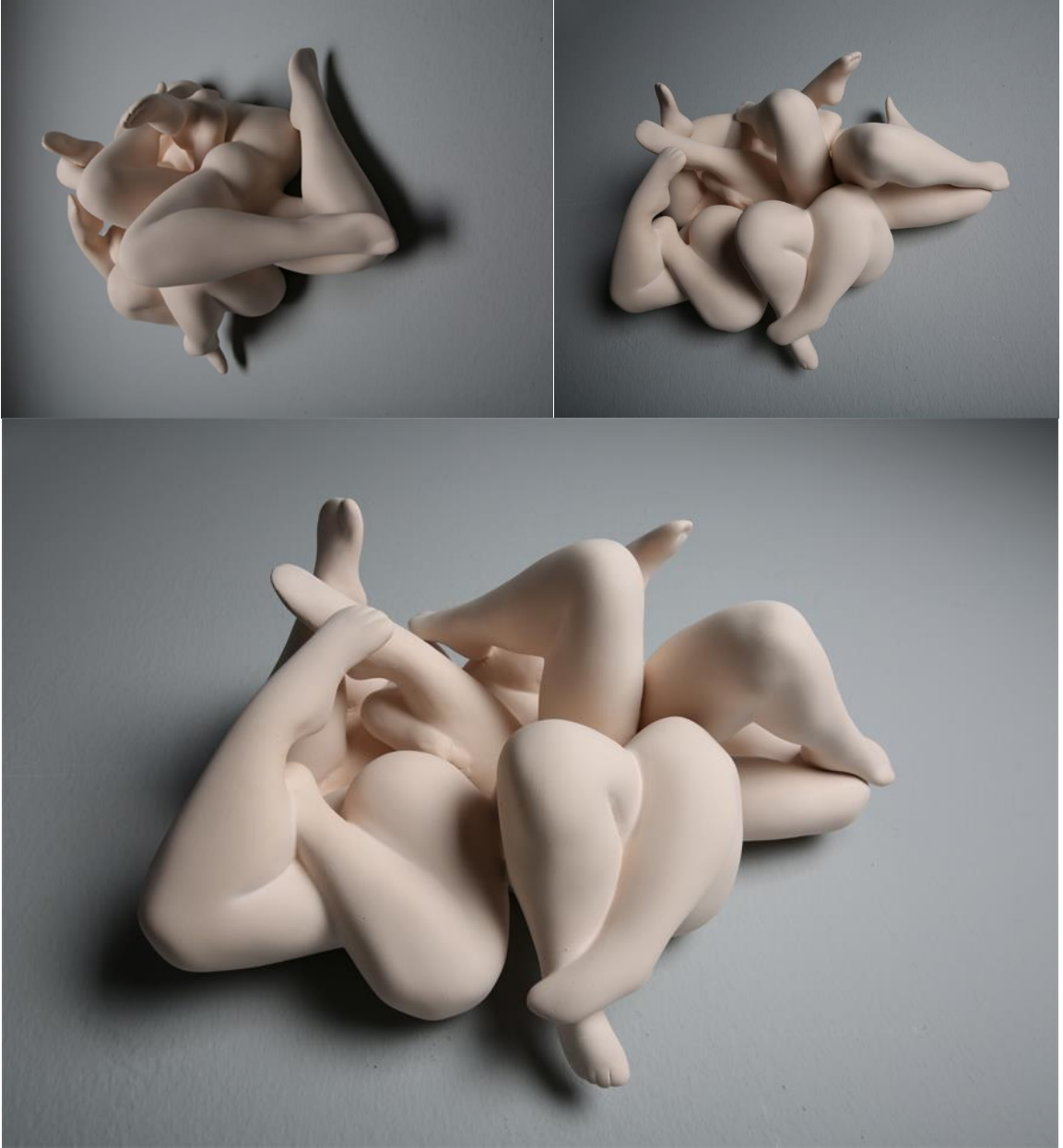
Temsil edilen bir beden vardır tek başına, bir de sözcük. Her ikisi de nesnedir, yerini aldığı kavramların kendisi bile değildir aslında. Bir beden vardır sadece bakılası. Arzulanan ama arzulandığını bilmeden. Seyirlik nesneler, iyi seyirler...



Görsel 86. Kıvılcım, 2018.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Yarı mat transparan sır 1060°C, 30x27x22 cm.)



Görsel 87. Fetish, 2019.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, 33x33x32 cm.)



Görsel 88. Legs and Legs, 2019.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Tek pişirim, 1050 °C, 41x19x30 cm.)



Görsel 89. KırkAyak, 2019.
(Döküm ve Elle Şekillendirme, Tek pişirim, 1200°C, 34x15x29 cm.)



Görsel 90. Black Bilek, 2022.
(Döküm ve Elle şekillendirme, Tek pişirim, 1220°C, 36x29x22 cm.)



Görsel 91. Bacak Dağı, 2022.
(Döküm ve Elle şekillendirme, Tek pişirim, 1220°C, 36x30x15 cm.)



Görsel 92. BeBişler, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1220 °C, 23x13.5x22 cm.)





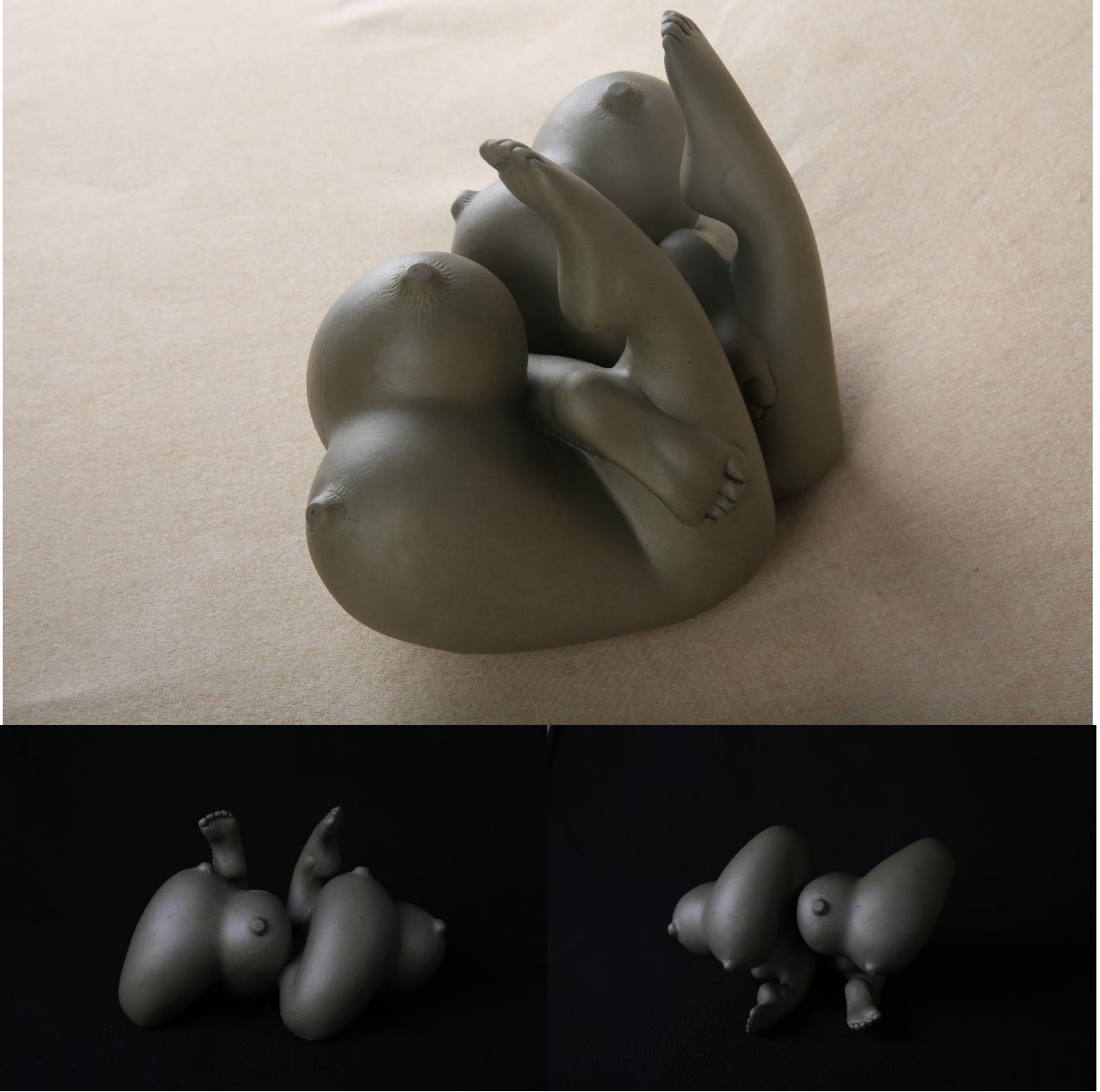
Görsel 93. Cicişler, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1050 °C, 25x16x15 cm.)



Görsel 94. Selective, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1220°C, 14x15x14 cm.)



Görsel 95. İki Meme Bir Popo, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1220°C, 30x30x13 cm.)



Görsel 96. CezBeden, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1220°C, 24x15x17 cm.)



Görsel 97. Deli Deli Memeli, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1220°C, 30x16x4,5 cm.)





Görsel 98. Popo Dağı, 2022.
(Döküm ve elle şekillendirme, tek pişirim, 1220°C, 31x25x18 cm.)

SONUÇ

Beden, üzerinde düşünölen, çok çeşitli araştırmalar ve müdahaleler yapılan, bilim ve sanat dallarının ilgisini çeken bir konudur. Kadın ve bedenle ilgili birçok sanatçı ve düşünür, bizlere kendi bakış açılarıyla ilgili duygu ve düşüncelerini aktarmaktadırlar. Nedir bu beden, ne işe yarar, nerde kullanılır gibi birçok soru akıllara gelmiş, her birinin kendine uygun cevabı olmuş ve bedenın çok yönlü yapısının ortaya çıkmasına katkıda bulunulmuştur. Geçmişten günümüze beden üzerindeki söylemler değişmekte ve bedenın ne olduğundan ziyade bedenın nasıl göründüğünü ele alan tüketim toplumu, beden üzerinde fiziksel müdahalelere değişikliğe gitmiştir. Tüketimeın bir parçası haline getirilen beden, şekillendirilebilir yapısıyla değişikliğe uğratılmakta, nesne konumuna getirilmekte ve başkasının erotik bakışına sunulmaktadır.

Beden, parçalara bölünerek, her bir parçaya erotik anlamlar yüklenerek cisimleştirilmektedir. Parçalara ayrılan beden, erojen bölgelerin ortaya çıkartılması, pornografikleştirilmesine ve nesneleştirilmesini neden olmaktadır. Parçalanmış bir yapıya sahip olan ve meta fetişizmini yaratan beden, sanal gerçeklikle bütünleşen ve teşhir edilen imgeler, insanı büyüleyen, kışkırtan, cezbeden seyirlik nesne oluşturur. Hem erkek hem de kadınların cinselleştirildiği, sosyal medya aracılığı ile gerçeği yansıtmayan filtrelerle, röntgenci bakışın alanına girmeyi amaçlayan kişilerin, mış gibi görünme ve gösterme çabaları bulunur. İmgeye bakmaktan alınan haz, estetik algıya göre şekillenen beden, sosyal medyanın hayatımızın bir parçası olması ve beğeni düzeyinin ona göre biçimlenmesi kadını etkilemektedir.

İmgeler artık gerçekliği yansıtan bir ayna değil, gerçekliğin yerini alıp, onu hipergerçekliğe dönüştüren şeylerdir. İmge artık bir ekran üzerinden diğerine atlamaktan başka bir seçeneğe sahip değildir. Bundan böyle imgenin size düşletebileceği bir gerçeklik yoktur, çünkü imge gerçekliğin yerini almış olup artık ona üstünlük taslayabilmesi, biçimini değiştirebilmesi, başka bir görünüm kazandırabilmesi olanaksızdır, zira imge demek sanal gerçeklik demektir. Sanal gerçeklik evreninde şeyler bir bakıma kendilerini yansıtacak aynadan yoksun bırakılmış, kendi kendilerini yansıtan şeylere benziyor gibidirler. (Baudrillard, 2005, s. 37-38).

Kadınların kültürel değerlerle yüklü kimlikleri, onların görüntülerini etkileyen faktörler, mutlak bir egemenliğe sahip olan imge ve bakışı kışkırtır. Görsel hazzı biçimlendiren bakış, kadın ve bedenine bakmaktan alınan haz, erotik bir haz olan bakma dürtüsünü etkilemektedir. “Henry Miller’in ‘Nasıl ve nerede olursa olsun, düşünülecek her pozda erkek veya kadın vücudunu seyretmeye hakkımız olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda beden kutsaldır ve ondan çıkaracağımız bizimle ilgili bir sorundur’ yaklaşımı da seyretme olgusuna destek çıkmaktadır”

(Özgenç, 2002, s. 21-22). Görme duyusunun dokunmak gibi geldiği ve seyrederken alınan zevk, dokunma arzusu şeklinde kendini göstermektedir. Seyretmenin ve seyrediliyor olmanın yarattığı bakma dürtüsü, görselliğin yerini alan cinselliği, arzu ve hazzı yaratan güdülerin etkilendiği yerdir.

Arzunun bakışı olan nesne, seyretmenin ve seyredilmenin ana izleği olan kadın, imgenin pornografisi olarak dikkat çeken unsurlardandır. Arzular düşe dönüştüğünde cinsellik kişiye özel bir gereksinim olmaktadır. Erotikliğin ve pornografinin imgesi haline gelen kadınların görünüşleri, temel ilgi nesnesi olan cinsel tutumları, dikkat çekici olmaktadır. Görselliğin, cinselliğin yerini aldığı düşüncesi ve sonu gelmez bir anlatı olanağı olan beden, sanatın vazgeçilmez bir parçası olduğunu bize kanıtlamaktadır. Cinselliğin toplumsal ve kültürel alanda, insanları etkileyen yapısı, üretilen eserlerin “içinde açık veya kapalı cinsellik barındırmayan bir sanat yapısı bulunması çok zor” (Kahraman, 2010, s. 26) gibidir. Sanat, toplumun gizil ve müstehcen bulunan yanlarını gün ışığına çıkartmayı amaçlayan bir misyon edinmiştir.

Bedeni cinsel olarak ele alan sanat dünyasında, gizli bir şekilde yapılan eserler artık çağdaş sanatta bir ifade tarzı ya da aracı olarak cesurca sergilenmektedir. Zengin bir anlatım olanağına sahip çağdaş seramik sanatı ile yapılan figürler, erotik ve pornografik imgelemler olarak betimlenen örnekler, kadının seyir nesnesi olarak ele alındığını göstermektedir.

Bu çalışma, sanatın nesnesi olarak görülen kadının, arzu nesnesi olan bedenini ön plana çıkartarak seyir nesnesi olarak ele almaktadır. Kadının kitonyen doğasında bulunan cezbedici, kışkırtıcı ve baştan çıkarıcı yapısı, arzu ve hazzın kaynağı olduğu düşüncesini yücelterek onu daha görünür kılmaktadır. Yapılan çalışmalarda gösterilen erojen bölgelerin vurgusal yapısında, çamurun rengi, pürüzsüzlüğü, parlaklığı gibi dikkat çekici dokunsal etkilerle, beden uzuvlarında seyirlik noktalar erotik olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmanın, bundan sonra yapılacak olan çalışmalara örnek teşkil etmesi hedeflenmiştir.

KAYNAKLAR

Adams, Carol J. (2017). *Etin Cinsel Politikası* (G. Tezcan, M. E. Boyacıoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ağaoğulları, Mehmet Ali. (2013). Jean- Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor. Mehmet Ali Ağaoğulları (Ed.). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, s. 569-596. İstanbul: İletişim Yayınları.

Akalın Kurucu, Ekin. (2019). *Prehistoryadan Günümüze Kadın Temsiliyeti ve Günümüz Seramik Sanatındaki Yorumlamaları* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, Seramik Tasarımı Programı. İstanbul.

Akbal Süalp, Z. Tül. (2022). *Femme Fatale. Feminist Bellek*. Erişim: 15.01.2023. <https://feministbellek.org/femme-fatale-olumcul-kadin/>

Akbulut, Durmuş. (2007). *Açık Beden: Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.

Antmen, Ahu. (2013). *Kimlikli Bedenler Sanat Kimlik Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2016). *Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*. İstanbul: Pera Müzesi.

Arasse, Daniel. (2008). Et, Zarafet, Yücelik. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Haz.). *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (S. Özen, Çev.), s. 335-388. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arasse, Daniel. (2010). Sandıktaki Kadın. *Sanat Dünyamız*, 115, s. 18-36.

Artun, Ali. (2022). *Eros ve Sanat: Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aslan, Mert. (2015). *Erotik Akıl*. İstanbul: Postiga Yayınları.

- Asmaz, Ayşenur Ceren. (2018). *Kadın Bedeninin Betimlenmesine Dair Örnekler Ve Seramik Sanatında Yorumlanması* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı. İzmir.
- Atayman, Veysel. (2008). *Cinselliğin Mitolojisi: "Pornografik Filmin Tarihi"*. İstanbul: Es Yayınları.
- Aydın, Serdar. (2009). *Fatma Tülin Resmi: Algı, Form ve Pornografi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aylin, Nazlı. (2015). Kadın Bedeni ve Toplumsal İzdüşümleri: Sosyolojik Bir Bakış. Fatma Zehra Fidan, Duygu Alptekin (Ed.). *Kadın Bedeni ve İstismarı*, s. 33-55. İstanbul: Opsiyan Yayınları.
- Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAL, Ali Asker. (2009). Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri. *Yedi (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi)*, (2), s.31-38.
- Bataille, Georges. (1993). *Erotizm* (M. M. Yakupoğlu, Çev.). Ankara: Onur Yayıncılık.
- Baudelaire, Charles. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2005). *Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo: Estetik Bir İllüzyon Üretmek, Üretilen Estetik İllüzyonu Yitirmek* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2013). *Tüketim Toplumu* (H. Deliceçaylı, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine* (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Zygmunt. (2001). *Parçalanmış Hayat – Post-modern Ahlak Denemeleri* (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, Julian. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi* (U. C. Ünlü, N. İleri, R. Gürtuna, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Berger, John. (2010). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bilgin, Rifat. (2015). Tüketim Kültüründe Kadın Bedeninin Cinsel Kurgu Olarak Konumlandırılması ve Sunumu. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, (36), s. 309-329.

Bilgin, Rifat. (2016). Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (1), s. 219-243.

Bilton, T., Bonnett, K., Jones, P. ve diğerleri. (2008). *Sosyoloji* (K. İnal ve diğerleri, Çev.). Ankara: Siyasal Yayınevi.

Bourdieu, Pierre. (2018). *Eril Tahakküm* (B. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozdağ, Lütfiye. (2009). Resim Sanatında “Nesneleştirilen Kadın İmgesine” İronik Bir Yaklaşım: “Sylvia Sleigh”. *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Canatan, Kadir. (2011). *Beden Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap.

Caner, Emre. (2004). *Kutsal Fahişeden Bakire Meryem’e Toprak Ve Kadın*. İstanbul: Su Yayınevi.

Comte-Sponville, André. (2013). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm* (C. Özatalay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Corbin, Alain. (2011). Giriş. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Haz.). *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a* (O. Türkay, Çev.), s. 7-9. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Corbin, Alain. (2011). Bedenlerin Buluşması. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Haz.). *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a* (O. Türkay, Çev.), s. 7-9. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Coward, Rosalind. (1989). *Kadınlık Arzuları: “Günümüzde Kadın Cinselliği”* (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crampe-Casnabet, Michéle. (2005). On Sekizinci Yüzyıl Felsefesinin Bir Örneği. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi III: Rönesans Ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (A. Fethi, Çev.), s. 303-332. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çabuklu, Yaşar. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Kitap.

Çabuklu, Yaşar. (2010). *Post-modern Toplumdan Kesitler*. İstanbul: Paloma Yayınevi.

Çelebi Kalpak, Fatma. (2019). *Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı. Sakarya.

Çıplaklık-Nü: Sanatta Çıplaklığın Amacı Nedir?. (2022, 12 Mart). *Tunceli Emek Gazetesi*. Erişim: 20.12.2022. <https://www.tunceliemek.com.tr/haber-cioplaklik-nu-sanatta-cioplakligin-amaci-nedir-58711>

Dadoun, Roger. (2007). *Erotizm* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Dağ, Havva. (2019). *Resim Sanatında Popüler Kültür Getirilerinin Kadın Bedeni Üzerinden Temsili* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Antalya.

Davis, N. Z., Farge, A. (2005). Tarihsel Aktör Olarak Kadınlar. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi III: Rönesans Ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (A. Fethi, Çev.), s. 13-18. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Derin Işıkören, Naciye. (2016). Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (16), s. 115-131.

Duby, Georges. (2005). Şövalye Aşkı Modeli. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi II: Ortaçağ'ın Sessizliği* (A. Fethi, Çev.), s. 240-254. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eco, Umberto. (2016). *Güzelliğin Tarihi* (A. C. Akkoyunlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.

Elden, M., Bakır, U. (2010). *Reklam Çekicilikleri: Cinsellik, Mizah, Korku*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ergüven, Abdullah Rıza. (2004). *Sanat ve Erotizm*. İstanbul: Berfin Yayınları.

Ergüven, Mehmet. (2009). *Pusudaki Ten*. İstanbul: İdil Matbaacılık.

Esgin, Ali. (2011). Türkiye Beden Sosyolojisi Açısından Popüler Kültür Ve Kadın. 4. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür, Sanat, Peyzaj ve Tasarım Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya.

Fine, Cordelia. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* (K. Tanrıyar, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Freud, Sigmund. (2006). *Cinsellik Üzerine: Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme; Fetişizm, Bekâret Kâbusu, Kadın Cinselliği Ve Diğer Çalışmalar* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Fromm, Erich. (2004). *Cinsellik Ve Cinsel Sapmalar* (A. Arttan, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınları.

Giddens, Anthony. (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Topumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm* (İ. Şahin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Gökıaran, Erdem. (2003). Başkası Ve Aşkınlık. Zeynep Direk (Ed.). *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, s. 45-79. İstanbul: Metis Yayınları.

Görgülü, Eren. (2017). Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirilmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, s. 78-88.

Gündüz, Ekin. (2011). "Cashback" Filmi ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi. *Yedi (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi)*, (5), s. 19-24.

Günerergin, M., Uçel, E. B. (2021). Modern Zaman Röntgenciliği: Reality Şovlar, Sosyal Medya ve Diğerleri. *Birikim*. Erişim: 22.12.2022. <https://birikimdergisi.com/guncel/10622/modern-zaman-rontgenciligi-reality-sovlar-sosyal-medya-ve-digerleri>

Güngör, Ali İsrâ. (2005). Hristiyanlıkta Püriten Anlayış ve Etkileri. *Dini Araştırmalar*, 7 (21), s. 7-26.

Günindi Ersöz, Aysel. (2010). Tüketim Toplumunda "Sıfır Beden" Söylemi: Neden ve Sonuçları Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27 (2), s. 37-53.

Gürbüz, Cem. (2008). *Erotik Eserleri ve Kadın Figürü'nü Ele Alışı Bağlamında Gustav Klimt Üzerine Bir İnceleme Denemesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

Harris, Jonathan. (2013). *Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Higonnet, Anne. (2005). Tasvirler-Görünüş, Boş Zaman ve Geçim. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi IV: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı* (A. Fethi, Çev.), s. 230-287. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Hunt, Lynn. (1996). *Erotizm ve Politika* (A. L. Kırtunç, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Işık, Emre. (1998). *Beden Ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- İmançer, D., Özel, Z. (2006). Psikanalitik Açıdan Fotografik Görüntüde Toplumsal Cinsiyetin Sunumu. Dilek İmançer (Ed.). *Medya ve Kadın*, s. 225-235. Ankara: Ebabil Yayınları.
- İnce, Metin. (1996). *Çağdaş Sanatta Cinsellik Ve Erotizm Olgusu* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- İnce, Güler. (2015). Erkek Bedeni “Çıplak” Kadın Bedeni “Nü”. *SANATATAX*. Erişim: 15.01.2023. <http://www.sanatatak.com/view/erkek-bedeni-cioplak-kadin-bedeni-nu>
- İnceoğlu, Y., Kar, A. (2016). *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent. (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kalkan, Atiye. (2010). *Tanrının Bahçesinde Bir Kadın*. İstanbul: Yayın B.
- Kandemir, Aslıhan Nur. (2019). *Anadolu Masallarında Kitonyen Unsurlar ve Bu Unsurların Masallardaki İşlevleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Muğla.
- Kanlıoğlu, Alahattin. (2012). *Tüketim Kültürünün Arzu Nesnesi Olarak Bedenin Metalaştırılmasında Fotoğrafın Rolü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı. İzmir.
- Karkın, Necmi. (2010). Sanatta Gören Öznenin Görünen Nesnesi. *Sanat Dünyamız*, 115, s. 72-75.
- Kelly, Mary. (2010). İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.), s. 267-276. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kızılçelik, Sezgin. (2003). Küreselleşme, Beden ve Şizofreni. *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 25 (4), s. 89-94.

Klapisch-Zuber, Christiane. (2005). Kadınları Dâhil Etmek. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi II: Ortaçağ'ın Sessizliği* (A. Fethi, Çev.), s. 11-20. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Korkmaz, Tuba. (2006). *Günümüz Seramik Sanatında Kadın Figürlü Seramiklerin Araştırılması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı. Eskişehir.

Korkmaz Ekici, Fatma Deniz. (2010). *Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı/Resim Programı. İstanbul.

Köse, Hüseyin. (2011). Tüketim Toplumunda Bir "Sosyal Beden" Kurgusu Olarak Kadın. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 6 (4), s.76-89.

Lacan, Jacques. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (N. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lang, K., Kalkanis, E. (2021). *John Berger'in Görme Biçimleri Bir Tahlil* (İ. Topçuoğlu, Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Le Breton, David. (2019). *Bedene Veda* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, Henri. (2013). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (İ. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Leppert, Richard. (2020). *Nü: Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği* (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lloyd, Genevieve. (2015). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın"* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Matthews-Grieco, Sara F. (2005). Vücut, Görünüş ve Cinsellik. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi III: Rönesans Ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (A. Fethi, Çev.), s. 53-86. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Mulvey, Laura. (2010). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev.), s. 277-298. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nalçaoğlu, Halil. (2005). İnternette Röntgencilik: Çağdaş Ahlakın Öznesi Üzerine. Mutlu Binark, Barış Kılıçbay (Der.). *İnternet, Toplum, Kültür*, s. 53-88. Ankara: Epos Yayınları.

Oğuz, Güler. (2015). *İnsan Biçimli Seramik Kaplar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Ana Sanat Dalı. İzmir.

Özgenç, Neslihan. (2002). *Resim Sanatında Cinsellik Ve Erotizm İmgesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

Özgenç, Neslihan. (2008). *Yirminci Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik Ve Erotizm İmgesi* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı. İstanbul

Özkaya, A., Özdi, A. Ş. (2020). Post Truth (Gerçeklik Ötesi): Yalanların Gerçekmiş Gibi Sunulduğu Bir Dünyada, Hakikatin Anlamı Nedir?, *Evrım Ağacı*. Erişim: 22.01.2023. <https://evrimagaci.org/s/8574>

Paglia, Camille. (1996). *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat* (T. Berkes, Çev.). İstanbul: İyişeyler Yayıncılık.

Paglia, Camille. (2014). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş* (A. Hazaryan, F. Demirci, Çev.). Ankara: Epos Yayınları.

Parsa, A. F., Akçora, E. (2016). Ses Dergisinde Eril Bakış Altında Nesneleştirilen Kadın İmgeleri. Zuhul Özel Sağlamtimur (Ed.). *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf*, s. 37-56. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.

Patan, Elif. (2020). Sanat'ta Nü'nün Gösterimi. *Gazete Sanat*. Erişim: 20.12.2012. <https://gazetesanat.com/sanatta-nunun-gosterimi>

Pezzella, Mario. (2006). *Sinemada Estetik* (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pollock, Griselda. (2010). Modernlik ve Kadınlığın Mekânları. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.), s. 187-252. İstanbul: İletişim Yayınları.

Roloff, B., Seeßlen, G., Weil, C. (1996). *Erotik Sinemanın Estetiği: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi* (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Sanders, Barry. (2017). *Öküzün A'sı* (Ş. Tahir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartre, Jean-Paul. (2009). *Varlık ve Hiçlik* (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sayın, Zeynep. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sirman, Nükhet. (1989). Önsöz. Rosalind Coward. *Kadınlık Arzuları: "Günümüzde Kadın Cinselliği"* (A. Türker, Çev.), s. 7-12. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sissa, Giulia. (2005). Platon ve Aristoteles'in Cinsiyet Felsefeleri. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi I: Antik Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere* (A. Fethi, Çev.), s.66-98. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Smelik, Anneke. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: ve Ayna Çatladı* (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soydan, Ersoy. (2009). *Görsel Medyada Pornografi ve Kültürel Yansımaları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı. İstanbul.

Soysal, Deniz. (2012-2013). Wollstonecraft ve Kadın Güzelliği Üzerine. *Doğu Batı Düşünce Dergisi (Toplumsal Cinsiyet I)*, (63), s. 261-271.

Şenyapılı, Önder. (2003). *Ressamlar ve Kadınları*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Tekin, Ferhat. (2016). Geleneksel Dönemden Post-Modern Döneme Beden Anlayışının Değişimi. *Turkish Studies (International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*, 11 (2), s. 1153-1172.

Tseelon, Efrat. (2002). *Kadınlık Maskesi: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu* (R. Kekeç, Çev.). Ankara: Ekin Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi

Uçar Özbirinci, Pürnür. (2012). *Dünya Kadına Karşı Kadına Duyulan Korkunun Temelleri*. Ankara: Efil Yayınevi.

Ümer, Engin. (2018). *Tekinsiz ve Temsil (Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme)*, İstanbul: Pales Yayınları.

Üster, Celal. (2000). Sunu. *P Dünya Sanatı Dergisi (Sanatta Çıplak)*, (18) s. 1.

Vigarello, Georges. (2013). *Güzelliğin Tarihi* (E. Ataçay, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Walkowitz, Judith R. (2005). Tehlikeli Cinsellikler. Georges Duby, Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi IV: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı* (A. Fethi, Çev.), s. 347-373. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Waller, Jane. (2001). *The Human Form In Clay*. Wiltshire: The Crowood Press.

Yalom, Marilyn. (2002). *Memnin Tarihi* (A. Gün, Çev.). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Yanıkaya, Berrin. (2009). "Beden Dilimi Oku": Popüler Müzik ve Bir Metin Olarak Beden Dili. *Toplumbilim (Beden ve Sosyoloji Özel Sayısı)*, s. 45-60.

Yener, N. G., Nacar, T. (2017). Gustav Klimt'in İkonaları. *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*, 8, s. 110-138.

Yüksel, Heval Zeliha. (2011). Prof. Bilgehan Uzuner ile Söyleşi. *Seramik Türkiye Dergisi*, 37, s. 80-92.

Zerner, Henri. (2011). Sanatçıların Bakışı. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Haz.). *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a* (O. Türkay, Çev.), s. 67-90. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zizek, Slavoj. (2005). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://www.macdonell-ceramics.co.uk/about>

<https://potfest.co.uk/potter/sally-macdonell/>

<https://www.emilalmazamora.com/new-page>

<https://www.ilonaromuleporcelain.com/artist-statement>

<https://juliahanzl.com/project/suspendable-woman/>

<https://www.artsy.net/artist/rachel-kneebone>

http://whitecube.com/artists/rachel_kneebone/

<https://macadamgallery.com/gallery/alessandro-boezio/#BIOGRAPHY>

<https://pgartgallery.com/artists/ronit-baranga/>

http://ceramicartista.altervista.org/jessica-stoller/?doing_wp_cron

<https://thisismold.com/visual/art/sugar-porcelain-and-power-deconstructing-jessica-stollers-ceramic-sculptures>

Görsel Kaynakları

Akio Takamori. Venus + Island 2. Erişim: 17.01.2023 <http://akiotakamori.com/work/alicevenus/>

Akio Takamori. Venus in Clouds 1. Erişim: 17.01.2023 <http://akiotakamori.com/work/alicevenus/>

Alessandro Boezio. Chaos. Erişim: 20.01.2023 <https://macadamgallery.com/gallery/alessandro-boezio/>

Alessandro Boezio. Deep Inside 2. Erişim: 20.01.2023 <https://macadamgallery.com/gallery/alessandro-boezio/>

Allen Jones. Masa. Erişim: 25.01.2023. <https://www.christies.com/lot/lot-allen-jones-b-1937-table-5766935/?>

- Amedeo Modigliani. Mavi Yastıkla Uzanan Çıplak. Erişim: 02.01.2023 <https://www.tarihlisanat.com/amedeo-modigliani-kirmizi-nu/>
- Bilgehan Uzuner. Seramik Desen Ateşten Serisi. Erişim: 20.02.2023 <http://mimdap.org/2011/08/prof-bilgehan-uzuner-ile-soylethi/>
- Bilgehan Uzuner. Seramik Karo üzerine Desen Ateşten Serisi. Erişim: 20.02.2023 <http://mimdap.org/2011/08/prof-bilgehan-uzuner-ile-soylethi/>
- Biata Roytburd. Boom. Erişim:25.01.2023. <https://www.habatatgalleries.com/artist/biata-roytburd/>
- Biata Roytburd. Twerk eritiyor. Erişim: 25.01.2023. https://www.instagram.com/p/xkbC_eMnPr/
- Biscolata Reklamı. Erişim: 13.01.2023 <https://www.shallwe.com.tr/biscolata-erkekleri/>
- Biscolata Reklamı. Erişim: 13.01.2023 <https://www.hurriyet.com.tr/sizin-victoria-s-secret-kizlariniz-varsa-bizim-de-biscolata-erkeklerimiz-var-22167319>
- Dominique Ingres. Türk Hamamı. Erişim: 20.01.2023 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066606>
- Dominique Ingres. Büyük Odalık. Erişim: 20.01.2023 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566>
- Edouard Manet. Kırdı Öğle Yemeği. Erişim: 20.01.2023 <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904>
- Edouard Manet. Olympia. Erişim: 20.01.2023 <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712>
- Elsa Sahal. Female Factory. Erişim: 20.01.2023 <https://www.elsasahal.fr/portfolio/>
- Emil Alzamora. Seks Düşkünü / Voluptuary. Erişim:12.01.2023. <https://www.emilalzamora.com/>
- Eugène Delacroix. Halka Yol Gösteren Özgürlük. Erişim: 12.01.2023 <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People>
- Fabio Fabbi. Köle Pazarı. Erişim:13.01.2023 <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/fabio-fabbi-kole-pazari/>
- Francisco Goya. Çıplak Maya. Erişim: 20.01.2023 <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18?searchid=9ea3bd13-c11b-d297-f271-c0c95387f9d4>

Francisco Goya. Giyinik Maya. Erişim: 20.01.2023 <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0?searchid=9377bd80-0465-54fd-fcf6-81f87b94874b>

François Boucher. Kahverengi Odalık. Erişim: 20.01.2023 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066348>

Giorgione. Uyuyan Venüs (Dresden Venüsü). Erişim: 20.01.2023 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/294844>

Gamze Boz Sülüşoğlu. “Fallus Serisi-3 No:5”. Erişim: 20.02.2023 <https://www.base.ist/eser/fallus-serisi/>

(Seramik, 30x40x46 cm.) Hanri Moore. Büyük İ Mekan Formu. Erişim:16.01.2023 <https://www.countrylife.co.uk/luxury/art-and-antiques/henry-moore-the-sculptor-who-achieved-the-impossible-244340> 16.01.2023

Hanri Moore. Crouching Girl. Erişim:16.01.2023 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207707>

Hans Bellmer. Poupeé. Erişim:20.01.2023 <https://dieter.workflow.arts.ac.uk/research>

Hans Bellmer. Poupeé. Erişim:20.01.2023 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265391>

Hülya Sözer. Erişim: 20.02.2023 <https://www.instagram.com/p/CVVbduTlshT/>

Hülya Sözer. Mevsimler. Erişim: 20.02.2023 <https://www.themagger.com/hulya-sozer-figuratif-seramik/>

Ilona Romule. Lithophane. Erişim:12.01.2023 <https://www.aic-iac.org/member/ilona-romule/>

Jessica Stoller. Başlıksız (Yığın). Erişim: 20.01.2023 <https://thisismold.com/visual/art/sugar-porcelain-and-power-deconstructing-jessica-stollers-ceramic-sculptures>

Jude Jelfs, Porselen Oturan Figür, seladon sır, stoneware Erişim: 25.01.2023 <https://www.judejelfs.com/product-page/porcelain-seated-torso>

Jude Jelfs. Kuşlar ve Çiçeklerle Beyaz Sandalyede Mavi Kadın, Erişim: 25.01.2023 <https://www.judejelfs.com/product-page/blue-woman-on-a-white-chair>

Jude Jelfs. Woman with Flying Boobs Vase. Erişim: 18.01.2023 <https://www.judejelfs.com/>

Julia Hanzl. Öpücük. Erişim: 17.01.2023 <https://juliahanzl.com/project/suspendable-woman/>

Julia Hanzl. *Sallan benimle!*. Erişim: 17.01.2023 <https://juliahanzl.com/project/suspendable-woman/>

Julia Hanzl. Suspendable Woman. Erişim: 17.01.2023 <https://juliahanzl.com/project/suspendable-woman/>

Leonardo da Vinci. Anatomi Çalışmaları. Erişim: 13.01.2023 <https://denizabatay.files.wordpress.com/2013/01/leonardoanatomi.jpg>

Leonardo da Vinci. Vitruvius Adamı. Erişim: 13.01.2023 <https://denizabatay.files.wordpress.com/2013/01/leonardoanatomi.jpg>

Lidia Kostanek. L'Apprivoisement. Erişim: 21.01.2023 <http://lidiakostanek.com/Apprivoisement>

Lidia Kostanek. Venüs. Erişim: 21.01.2023 <http://lidiakostanek.com/Venus>

Mara Superior. Urbino Venüsü. Erişim: 12. 01. 2023 <https://ferrincontemporary.com/portfolio/mara-superior/>

Matisse with his model Wilma Javor at his studio, Villa D'Alessia. Fotografías de / Photos by Brassä. Erişim:13.01.2023 <https://elhurgador.blogspot.com/2012/02/manos-la-obra-v-matisse-sorolla.html>

Mel Ramos. Bayan Corn Flakes. Erişim: 16.01.2023 <http://www.artnet.com/magazine/features/polsky/polsky7-3-4.asp>

Nan Goldin. Marble Quartet. Erişim: 25.01.2023 <https://matthewmarks.com/exhibitions/nan-goldin-scopophilia-04-2013/lightbox/works/marble-quartet-2013>

Nan Goldin. Odalisque. 2013, “ Odalisque”, Chromogenic print, 114x169 cm. Erişim: 25.01.2023 <https://matthewmarks.com/exhibitions/nan-goldin-scopophilia-04-2013/lightbox/works/odalisque-2011>

Pablo Picasso. Avignon' lu Kızlar. Erişim: 20.01.2023 <https://www.moma.org/collection/works/79766>

Patti Warashina. Scrutiny. Erişim: 17.01.2023 <https://pattiwarashina.com/artwork/4157278-%22Scrutiny%22%20Detail.html>

- Patti Warashina. What's That Funny Feeling?. Erişim: 17.01.2023
<https://pattiwarashina.com/artwork/>
- Rachel Kneebone. 399 Days. Erişim: 19.01.2023
https://whitecube.com/artists/artist/rachel_kneebone/
- Rachel Kneebone. Caryatid XI. Erişim: 17.01.2023 <https://www.artsy.net/artwork/rachel-kneebone-pool-1> 19.01.2023
- Rachel Kneebone. Pool. Erişim: 17.01.2023 <https://www.artsy.net/artwork/rachel-kneebone-pool-1> 19.01.2023
- Rene Magritte. Tecavüz. Erişim: 20.01.2023
<https://www.renemagritte.org/rape.jsp#prettyPhoto>
- René Magritte. Tentative de l'impossible (Attempting the Impossible). Erişim: 13.01.2023
<https://www.moma.org/audio/playlist/180/2386>
- Ronit Baranga. Benim Artemis' im. Erişim: 20.01.2023
<https://tr.pinterest.com/pin/570831321502313831/>
- Ronit Baranga. My Artemis (On the Wall). Erişim: 25.01.2023
<https://pgartgallery.com/artists/ronit-baranga/>
- Sally Hook. Venüs-Baştan çıkarma ve ihanet. Erişim: 18.01.2023
<https://www.sallyhookceramics.com/product/Venus-As-Seduction-and-Treachery>
- Sally Hook. Venüs-Efsanevi cinsel güç ve içteki bakire. Erişim: 18.01.2023
<https://www.sallyhookceramics.com/product/Venus-As-Girlfriend>
- Sally Macdonell. Figures. Erişim: 12.01.2023. <https://www.macdonell-ceramics.co.uk/gallery/sally-recent-work>
- Sally Macdonell. Mavi Yelpazeli Uzanmış Figür. Erişim: 12.01.2023. <https://www.macdonell-ceramics.co.uk/gallery/sally-recent-work>
- Sandro Boticelli. Venüsün Doğuşu. Erişim: 20.01.2023 <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>
- Tiziano Vecellio. Urbino Venüsü. Erişim: 20.01.2023 <https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano>

Vanessa Pooley. Kadın Figürü. Erişim: 12.01.2023 <https://www.instagram.com/p/CkWcR1rux0n/>

Vanessa Pooley. Kadın Figürü. Erişim: 12.01.2023 <https://www.instagram.com/p/CQFvmirDeX1/>

Vanessa Pooley. Kadın Figürü. Erişim: 12.01.2023 https://www.instagram.com/p/CSOErFFD_Ki/

Venus Nude Tablosu 1. Eco, Umberto. 2016. Güzelliğin Tarihi. İstanbul: Doğan Kitap. s.16.

Venus Nude Tablosu 2. Eco, Umberto. 2016. Güzelliğin Tarihi. İstanbul: Doğan Kitap. s.17.

Wayne Fischer. No:2B. Erişim: 25.01.2023 <https://waynefischer.net/index.php/en/>

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

...../...../.....

Havva EKER AKTAŞ

SANATTA YETERLİK
SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Çağdaş Seramik Sanatında Seyir Nesnesi Olarak Kadın

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
28.01.2023	177	293224	01.02.2023	% 5	2001118559

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (28/01/2023)

Havva EKER AKTAŞ

Öğrenci No.: N13255167

Anasanat/Anabilim Dalı: Seramik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU

PROFICIENCY IN ART ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Women As The Object Of View in Contemporary Ceramic Art

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
28.01.2023	177	293224	01.02.2023	% 5	2001118559

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (28/01/2023)

Havva EKER AKTAŞ

Student No.: N13255167

Department: Ceramic

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

**SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED**

Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

Havva EKER AKTAŞ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

