

**ÇAĞDAŞ SANATTA CİNSELLİK VE
EROTİZM OLGUSU**

Sanatta Yeterlik Tezi

Metin İNCE

Eskişehir, 1996

T.C.ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Metin İNCE

ÇAĞDAŞ SANATTA CİNSELLİK VE EROTİZM OLGUSU

Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman:

Yrd.Doç. Mustafa TOPRAK

Eskişehir, 1996

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

TEŞEKKÜR

Bu araştırma süresince, değerli eleştirileri ve katkılarını esirgemeyen Sayın Hocam M.Sıtkı Erinç'e, destek ve yardımlarından dolayı Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakóltesi Resim-İş Bölüm Başkanı Prof. Fikri Cantürk'e, Danışmanım Yrd.Doç. Mustafa Toprak'a, her türlü desteklerinden yararlandığım arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Metin İNCE

ÖZET

Çağdaş anlayış ve yaklaşıma göre birey olarak insan, biyolojik yapıya sahip toplumsal ve kültürel bir varlık olup, bilişsel, duyuşsal ve yaşamsal davranışlarıyla (kendine özgü) bir bütün'dür.

Yapısı ve yaradılışı gereği insan, sağlıklı, dengeli, uyumlu, kendini tanıyabildiği ölçüde de anlamlı yaşama; yaşamını en iyi biçimde düzenleyip sürdürme, bunun için gizil gücünü kullanma, gerekli olanaklardan yararlanma ve giderek kendini gerçekleştirme ve tanıma gereksinimi içindedir.

Bu bağlamda “bütün bilim sanat” modern (çağdaş) insan yaşamının temel, vazgeçilmez öğeleridir. Bu öğeler modern insan yaşamının gerekleri doğrultusunda birbirini destekler, tamamlar ve bütünler. Bunların yokluğu, eksikliği ya da yetersizliği durumunda, modern insan yaşamında önemli çarpıklık, eksiklik ve yetersizlikler görülür.

Sanatta “çağdaşlık anlayışı”, çağımızda oluşup gelişen “modern” sanatla sınırlı olmayan, onunla birlikte asli yapıları ve üsluplarıyla geçmişten gelerek çağımıza ulaşan “geleneksel” sanatı da kapsar bir bütüncü çağdaşlık anlayışına erişir.

20.yüzyıl, tüm dünyada ve Türkiye’de yeni oluşumların, onlara bağlı olarak da özellikle görsel etkileşimlerin sürekli yaşandığı bir dönem şeklinde tanımlanabilir.

Yüzyılın başlarında gerçekleşen psikanaliz uygulamaları, cinsellik ve erotik düşünce alanlarının insanın kendi dışında yaratılan biçim ve görüntüler,

güzelliğin toplumdaki işleviyle olan bağlılığına ters bir anlayışla ortaya çıkar; teknoloji çağı, insanın kendini tanımaya ve tanımlamaya olan gereksinimine uygunluğu ölçüsünde insanı maddi yaşamı ve manevi gereksinimleri arasında ikilemlere sürükler.

Aynı dönemde, iletişim ortamına paralel olarak, basılı yayınların, insan yaşamına girerek etkinliğini artırması ile karşı karşıya gelinir. İnsanın kendi bedeniyle işlev ve estetiğin birleşeceği bir yaşam biçiminde; bir dinsel tören, ya da ölüm, bedenin fiziksel görselliği dışında bu görselliğin üstünde belli imajlarda taşınması sanatta en çok kullanılan, dünyayı saran iletişim ağının vazgeçilmez bir ögesi halini alır.

İnsanlararası iletişim aracı olan resim, yaşamı ve anlamlarını örgütlediği için toplumda kurallarına karşı bir başkaldırı niteliğini taşımaktadır. Sanatta bu varolan başkaldırı yaşamın sürdürülmesi anlamında insan cinselliği ve erotik düşgücünün sürdürülmesi bakımından önemli bir nedendir.

Popüler kültürün (ve hatta kültürün) dişi imgesi, (mitleştirilmiş kadın da dahil) erkeğin uzağına bir yerlere sürüp attığı ancak o uzaklıkta kendisiyle endişesiz, gönül rahatlığıyla ilişkiler kurabileceği bircinsel nesneyi ikame eder. Ama asıl, erkeklerin kadına karşı, erkeğin dişiye karşı mücadelesi kendi ile mücadelesi biçimine dönüşür.

Cinsel anlatımlar erotik öğelerle birleşen kompozisyonlar, resimsel anlatım açısından incelenip uygulamaya dönüştüğünde soyut resim ile aynı noktada buluşur. Çünkü nesnelere sözcüklerinden soyulduğu an, tıpkı bilinçaltının görselleştirildiğinde gösterilen yaklaşım gibi, insan için hiçbir şey ifade etmeyen, daha doğrusu kendi doğasına yakıştırılan yapay anlamından arınılaştırılan, salt lekelerden oluşan bir yapı sergiler.

Erotik anlatım, hem çizginin gücü, hem de boyanın etkisi ile resimsel kurallar içerisinde, çarpıcı hale getirilir. Yüzeyin biçim ve boyutunda, malzemelerle sanatçının kendi yaşantısından hareketle bu elemanlardan yararlanabilme isteği ve becerisiyle çağdaş, aynı zamanda özgün ürünler ortaya koyulur.

Toplumsal yaşamla, erotik resim arasındaki ifadelendirme farkını, biçim ve görüntüsünün parçaları arasındaki doğal akış giderir, çoğalmasına katkıda bulunur. Bu oluşum bedensel anlatımın tanımladığı ve anlamlandırdığı, bir uzamı gözler önüne serer; hiçbir koşula bağımlı kalmayan soyut biçimselliği meydana getirir. Bu bedensel dilin resimle, resmin de erotizmle içiçe geçtiği yeni bir oluşumun, yeni bir anlatımıdır.

SUMMARY

A human being as an individual according to civilized understanding and approach is a social and cultural being with a biological structure, and he is a “whole” with his cognitive, emotional and life experiences.

A human being, by his nature, needs to have a healthy, stable and meaningful life; to organize his life as good as possible and to use his secret power to do this; to get benefit from the necessary chances, to realize and to know himself within time.

In this context “whole science art” are the basic factors of modern man’s life. Those factors support and complete each other parallel to the modern man’s life requirements. In case of absence, lack or insufficiency of any of these factors, there appear some gaps, distortion and inadequacy.

The “civilization understanding” in art is not limited to the “modern” art developed in our era; together with the “modern” one, it also includes the “traditional” art which reached today’s world with its main constructions and styles, therefore it reaches to an understanding of “complete” civilization.

The 20th century can be described as a period full of new formations and, dependently, visual interactions throughout the world as well as in Turkey.

The psychoanalysis applications developed at the beginning of the century occur as a contradiction to sex and erotic thought areas, forms and vision

created beyond man's his own self and to the function of beauty in society. Technology era causes man to have dilemmas between his material life and moral requirements in accordance with his need to know and describe himself.

Within the same period, parallel to the communication setting, one can observe the increased influence of printed media in man's life.

In a life style in which the human being's his own body and function and easthetics are combined; a religious ceremony or death, the images of the body beyond its physical visuality are the factors which are the most common in art and inevitable ones of the communication network.

Painting, an interpersonal communication means, has the quality of challenge to the rules in a society because it organizes life and its meanings. That challenge in art is a significant reason in terms of continuing man's sex and erotic imagination in the sense of leading a life.

The female image including the mythological woman in the popular culture (and even in the culture) signifies a sexual object easily establish some relations with her without any trouble. But, in fact, the struggle of man against woman, male against female, transforms to a struggle with his own self.

Sexual expressions, the compositions combining with erotic factors -when examined in terms of pictorial expression and put into practice- transact with abstract painting. The reason for that is when the objects are removed from their words, just as the approach shown when subconscious is visualized, they exhibit a structure which has only stains and which means nothing to

the man. That is to say, they are removed from their artificial meanings given to their own nature.

Erotic expression becomes attractive within pictorial rules with the power of lines as well as the effect of paints. With the materials and the artist's own life experiences as well as with the desire and talent to use those elements, some original works are produced in the form and size of the surface.

The expression difference between community life and erotic painting is omitted by natural flow between the forms and visions; it contributes to increase.

That formation presents a scope which body expression describes; and it creates an abstract formation with no obligation. That is a new way of expression in which body language and painting; and painting and eroticism are mixed.

İÇİNDEKİLER

ÖZGEÇMİŞ	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
SUMMARY	viii
İÇİNDEKİLER	xi
RESİMLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ	9
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	11
ARAŞTIRMANIN SINIRLARI	12
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	12

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATI VE FIGÜR

1.1. Resim Sanatında Figür	14
1.2. Sanatta Çıplak Tanımı ve Tarihiçesi	22
1.3. Dönemler Boyunca Resimde Çıplak	34
1.3.1. XIII.yy. İtalyan Resmi	34
1.3.2. Kuzey Avrupa Ülkeleri Sanatında Çıplak	40
1.3.3. Flaman Resminde Çıplak	43
1.3.4. Barok ve Rokoka'da Çıplak	46
1.3.5. İzlenimcilerde Işık-Renk ve Çıplak	55
1.3.6. Uzak Doğuda Çıplak	65

1.4. Türk İslam Resminde Çıplak	68
1.4.1. Çıplak Erkek Resimleri	69
1.5. Türk Resim Sanatında Çıplak	70

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE CİNSELLİK

2.1. Toplumsal Yaşamda Sanat ve Cinsellik	86
2.2. Sanatta Cinsel Eğilim	92
2.3. Sanatta Tanrılar ve Tanrıçalar	96
2.4. Sanatta Erkek ve Kadın İlişkisi	99
2.5. Cinsel Yaşantıda Düşlerin Yeri	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EROTİZM

3.1. Erotizm ve Tanımı	107
3.2. Nü	113
3.2.1. Nü ve Çıplaklık İlişkisi	115
3.3. Müstehcen	121
3.3.1. Müstehcenlik İlkesi	127
3.3.2. Müstehcen Resim	129
3.3.3. Arzunun Baskılanması	130
3.3.4. Erotikliğin Düşünsel Anlatımı	132
3.4. Pornografi	134

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. Çağdaş Sanatta Erotik Olgu	137
4.1.1. Erotiğin Kültürel İletisi	141
4.1.2. Erotik Haz Kaynakları	144
4.1.3. Babaerkil ve Anaerkil Yapılanma	146
4.1.4. Güzellik Anlayışı	151
4.1.5. Çağdaş Sanatta Bedenin İşlevi	155
SONUÇ VE ÖNERİLER	179
KAYNAKÇA	183

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Villendorf Venüsü, Paleolitik Dönem, Fransa	24
Resim 2:	Tanrıça Heykelciği, Neolitik Dönem, Hacılar	25
Resim 3:	Oturan Tanrıça Heykelciği, Neolitik Dönem, Çatalhöyük	25
Resim 4:	Antik Yunan Vazosu, detay	30
Resim 5:	'Utanc' Hildesheim Cathedrali'nden kapı detayı, M.S.1015.	30
Resim 6:	Tiziono, 'Urbino Venüsü'	38
Resim 7:	Ormanda, Giorgione, 79.5x73 (1477)	38
Resim 8:	Hieronymus Bosch, 'Zevkler Bahçesi', Üçlü Pano, detay, 220x367.6	44
Resim 9:	Lucas Caranach, 'Mısırdan Kaçış', 67.5x51, (1504) ...	44
Resim 10:	Peter Paul Rubens, 'Leukippos'un Kızının Kaçırılışı' ...	45
Resim 11:	Rembrandt, 'Bethsabée', (1606-1669)	45
Resim 12:	François Boucher, 'Bayan O 'Murphy', 59x73, (1752)	49
Resim 13:	François Boucher, 'Odalık', 53x64, (1745)	49
Resim 14:	Honore 'Fragonard, 'Salıncak', 81x64.5, (1806)	50
Resim 15:	Honore 'Fragonard, 'Yatakta'	50
Resim 16:	Euqéne Delacroix, 'Çıplak', 24.5x32.5, (1827)	54
Resim 17:	Euqéne Delacroix, 'Cezayirli Kadınlar', (1834)	54
Resim 18:	Dominique Ingres, 'Odalık', 76x106, (1842)	54
Resim 19:	Pierre-Aquste Renoir, 'Banyo', 116.8x170.8, (1887) ..	56
Resim 20:	Pierre-Aquste Renoir, 'Çıplak', 65.5x135.5, (1895) ...	56

Resim 21:	Edouard Manet, 'Kırda Öğle Yemeği', 215x270, (1863)	58
Resim 22:	Edouard Manet, 'Olympia', 130x190, (1863)	58
Resim 23:	Vincent Van Gogh, 'Yatan Çıplak', (1887)	60
Resim 24:	Degas, 'Leğen', (1886)	64
Resim 25:	Pablo Picasso, 'Avignon'lu Kadınlar', (1907)	64
Resim 26:	Namık İsmail, 'Çıplak', 130x90, (1922)	75
Resim 27:	İbrahim Çallı, 'Nü'	75
Resim 28:	Zeki Kocamemi, 'Kanepede Uzanan Çıplak'	79
Resim 29:	Cemal Tollu, 'Ana ve Çocuk'	79
Resim 30:	Utku Varlık, 'Gece Kaçışları', 146x114, (1993)	82
Resim 31:	Yüksel Arslan, 'İnsanlar Dizisi-Arture 400', 35x109.7, (1989)	82
Resim 32:	Yüksel Arslan, 'İnsanlar Dizisi-Arture 387', 26.7x75, (1988)	82
Resim 33:	Rene Magritte, 'Saldırı Tehdidi', (1926)	106
Resim 34:	Salvador Dali, 'Kendi İffetiyle Kendini Kirleten Genç Bakire', (1954)	106
Resim 35:	Henri Matisse, 'Hindu Pozu', (1923)	117
Resim 36:	Paul Delvaux, 'Orman Perileri', (1966)	117
Resim 37:	Tom Wesselman, 'Banyo', 124x154x11, (1963)	118
Resim 38:	Max Ernst, 'Çok Yaşa Aşk, ya da Mükemmel Ülke', (1923)	118
Resim 39:	Balthus, 'Sokak', 180x210, (1963)	119
Resim 40:	Balthus, 'Türk Odası', 180x210, (1963)	119
Resim 41:	Kayıhan Keskinok, 'Nereye Gidiyoruz', 120x143, (1982)	122

Resim 42:	Fikri Cantürk, 'İlkbahar', 110x120, (1995)	123
Resim 43:	George Baselitz, 'Atölye', 350x250, (1975)	157
Resim 44:	George Baselitz, 'G.Antonin', 250x180, (1962)	157
Resim 45:	Tom Wesselmann, 'Büyük Amerikan Çıplağı', 152x206	165
Resim 46:	Cristian Shad, 'Sanatçı ve Modeli', (1927)	166
Resim 47:	Robert Mapplethorpe, (1989)	166
Resim 48:	Germain Greer, The Female Eunuch, Kitap Kapağı İllüstrasyonu	167
Resim 49:	Penthouse dergisinden bir illüstrasyon	167
Resim 50:	Bedri Baykam, 'Fahişenin Odası', detay, 120x240, (1981)	174
Resim 51:	Edward Hopper, 'İçerde Yaz', 61x73.7, (1909)	176
Resim 52:	Edward Hopper, 'Kentte Sabah', 112x153, (1944)	176
Resim 53:	Bedri Baykam, 'Deniz Yılanı', 150x190, (1985)	177
Resim 54:	Bedri Baykam, 'Ani Değişim', 150x210, (1986)	177

GİRİŞ

Uygarlık tarihi içinde Resim Sanatı, insansız ve insana bağılı nedenler olmadan gerçekleşemeyeceğı ve bu yolla da en temel ögenin insan olduğı görülür.

İnsanın kendine verdiğı değerle, kendini tanımlama biçimleriyle de uygarlık katmanları oluşur.

Sanat yapıtının olmadığı yerde sanattan ve bağılı özelliklerden söz edilemez. İlkel dönemden, günümüze gelinceye kadar insan bazen araç, bazen amaç olarak kendisini kabullenmiş, değişik niteliklerine göre de bir değer yakıştırmıştır.

İnsanın kendini tanıma ve keşfetme süreçleri içinde hiç bir zaman yadsınamayan en belirgin varlık ögesi bedeni olmuştur. Kimi dönem horlanmış, kimi dönem yüceltilmiş ama yine de beden, hep görüngü merkezi halinde kalmıştır.

Bilinen ölçütler içinde ise insan, kendi bütünlüğünü akıl-tin-beden üçlüsü içinde çözümledikten sonradır ki bu öğelerin toplamından daha girift ve daha

büyük bir önem taşıdığını kavramış, bu farkına varıştan sonra da yaşadığı ortamda varolan herşeyin, ama herşeyin temel nedeni insan kabul edilmiştir.

Zihinsel güç-tinsellik ve beden, kendi içinde oluşturduğu neden ve nedensellik ilişkileriyle bağıntılı olarak yaşayan en kapsamlı canlıyı, insanı ortaya çıkartmış, insanı günümüzün dünyası içindeki konumuna getirmiştir.

Alet kullanabilme özelliklerinin gelişimi içinde, dış dünyaya uyum sağlayabilme yeteneği ile yaşadığı ortama sezgileri ve hayalgücü ile ulaşabilen ve düşünme yeteneğini geliştirmesi ile yaşadığı çevrenin parçası olabilen insan bu dünyanın varlık felsefesinde yerini almıştır.

Önce kendimiz, sonra çevremiz ve dolayısıyla tüm insanlar için ortaya konulan tanımlamalar ve değerlendirmeler hep aklımızın ve bunu kullanım tarzımızın bir ürünüdür.

Beden ise aklın ve tinselliğin taşıyıcısı olarak hem de ruhun kendilerini tanımlamasında bir araç olarak rol oynar. Üstlendiği bu roller bedeni edilgin kılmaz her zaman, etkin de yapar. Fiziki yapı olarak tanımlanan görünen beden (kas-kemik yapı) bu tanımlanış biçimine göre, akli ve ruhu yönlendirebilir.

Sosyo-kültürel ortam içinde, aklın bedeni değerlendirmesinden kaynaklanan değer yargıları içinde bu sergileme örtülü (örtük) ve örtüsüz olarak gerçekleşir.

Adem ile Havva'dan bu yana yapılagelen uygulamalar söz konusu edilegelmiştir. Bu kanıtları da kendi içinde, yapılış nedenlerine göre, formlarına ya da iş görülerine göre uygun bir şekilde düzenlemek de olasıdır.

Bedeni ister amaç olarak, ister araç olarak alsın, onu sergileme, tanıma ve eylem yollarından biri olarak da sanatı göstermek mümkündür.

İnsan bedeni sanatsal alanda, genel olarak insanın yaşadığı ortamda konumunu, statüsünü göstermede bir araç yapıldığında giyinik (örtülü) olarak ifade edilmiştir.

Sanatta çıplak; genel olarak insan figürü için kullanılmıştır. İkel sanatta insan bedeni alabildiğine doğaldır. Sosyo-kültürel gelişimle birlikte akıl almaz biçimde yerini ahlak kurallarının egemenliğine terkeder. Ancak çıplak bütün bu uygulama ve düşünüş farklılıklarına karşın insanlığın gündeminin ilk sırasında kalmıştır.

Çıplak beden amaç olarak ele alındığında erotik sanatı ve nü sanatını, araç olarak alındığında da pornografiyi ortaya çıkardığı sonucuna ulaşılır.

Pornografi, bedeni ilkel benliğimiz için araç olarak kullanan bir etkinlik alanıdır.

Sosyal gelişim basamakları içinde engellenemediği ya da körüklediği yalnızca "bedensel" duyguları doyuma götüren ve "müstehcen" olarak adlandırılan kavramın yeterli bir tanımının verilememiş olması, güzellik gibi müstehcenliğin de gözlenen olguyla değil, gözleyen bakış açısıyla ilgili olduğunu kanıtlar bu da müstehcenliğin pornografik özelliğinden dolayı bir beden sergileme yolu olduğundandır.

Bu yöntemde, yani pornografide beden ya çıplaktır, ya da çıplaklığı etkin olarak gizleme ile merak duygusunu arttırarak ortaya koyabilecek şekilde örtülmüş gibi sunacaktır. Pornografinin işlevi hayvansal dürtüleri ilkel benliğimizde en yüksek noktaya taşıyarak kışkırtmak ve doyuma ulaştırmaktır.

Erotik sanat için de beden ön koşuldur ve genel olarak yine araçtır. Ancak erotik sanat; fiziksel yapıyla, akıl ve ruhuyla insanı, insan olarak ele alır. O bedeni, insan bedeni yapan niteliklerinden seviyi, sevgiyi temalandırır. Bu sevi, erotik sevi, insanın insana duyduğu, insanın değerini ortaya çıkaran onun varlığını kanıtlayan özelliğidir. Bu nedenle de beden, araç gibi algılanmasına karşın amaç niteliğini de korur.

Kimi tanımlamalarda ise çıplak-nü birlikteliği şeklinde ifade edilmektedir. Nü, bedeni doğrudan amaç olarak ele alan tek sanattır. Beden tüm niteliği ve tüm özellikleriyle irdelenir (irdelenmek durumundadır nü'de). Bu sanat alanında öylesine amaçtır ki onu ikincil plana itebilecek akli çeldirebilecek her türlü örtüden, hatta süsten ve süslemeden bile arınık olmaktadır.

Çıplak ile nü, bedenin birbirinden çok farklı iki görünümüdür. Çıplakta öncelikle utanma ve sıkıntı duygusu hakimdir, elbise ve giysilerden arınık olmak psikolojik gerilimi artırır ya da tersine teşhir ve pişkinliğe ulaşan bir rahatlık söz konusudur.

Buna karşın nü ise eğitimsel ve kültürel bir anlam taşır ve ne seyredeni ne de seyredileni tedirgin edici, rahatsız edici bir tonlama taşır. Bunun içindir ki nü sanatı ürününde herhangi bir korunmazlık, yetersizlik, ya da böyle duygulara yöneltici herhangi bir nesnellik belirtisi ya da vurgulaması bulunmaz. Aksine bu özelliklerin karşıtı olarak dengeliliği ve kendine güvenli bir rahatlığı simgeler. Yeniden forma sokulmuş idealleştirilmiş her tür olumsuzluktan arındırılmış bir bedeni anlatır.

Herhangi bir nü karşısında izleyen, alımlanan yapıt bu yolla nü üzerinden farklı düşünceler geliştirebilir.

Sihirsel ve büyüsel dönemde, insan bedeni heykel ve duvarlara resmedilme özellikleri bakımından farklı dönemlerin yaşantıları ve inançları hakkında bilgiler verir. Antik Yunan'da görüntülenen mitolojik nü'ler Rönesans Dönemi'nde yerini düşsel nü'lere bırakır. 20.yüzyılda ise gerçekçilik egemendir nü'lere.

Buna karşın M.Ö. 5.yüzyılda Ege kıyılarında, bir sanat formu olarak nü ne ise, 16.yüzyıl Avrupa'sında da aynıdır.

Bu ise sanat bağlamında nü, sanat yapmada bir konu olmaktan çok bir formdur, yani sanat yapma biçimidir. Bunun içindir ki bir nü çalışmasında konu, insan bedeni olmaz. Ondan, modelden hareketle sanatsal bir çeviri, bir uyarılama yapmadır konu da amaç da...

Gerçek anlamıyla sanat, ancak sanat yapıtlarıyla ortaya çıkabileceğine göre bir yapıtı ancak sanatçı modeline, alıcı nü'ye estetik eğitimin yarattığı bir yönelimle yaklaşır. Çünkü nü, önce algımızda, düşüncemizde bir mükemmellik durumu yaratır.

Nü'de amaç, bir bedenın taklidi değil, yaratıcılık, sanatta yaratma kavramının verebildiği en üst düzeyde o bedeni yeniden yapılandırmadır. Fotoğraf sanatında sanatçı yansıtacağı kimseyi, ışık-gölge kullanarak, ifade ederek, idealize etmeyi amaçlar. Bu idealleştirme gereksinimi, bir nü'ye bakmadaki tutumu göstermede bile yeterli olabilir. Bu sanat eserini izleyen için de böyledir onu organik canlı, organizmal yapı olarak alımlamaz. Antik dönemden beri devam edegelen bir "düzenleme" şeklinde algılar.

Nü, ister bir 'tablo' olsun isterse bir 'desen', 'figür' genel olarak bir beden bütünlüğü şeklinde görülmez. Resmedilmiş bulunan bedenın her parçası,

kendi içinde bir anlam ögesi oluşturur ve bu ögelerin bir bütünü yaratmasındaki hem mantık, hem de sanat alanı yasaları içindedir.

Sanatta, bir beden gerçek anlamda hiçbir ögesi, zaman ve yer açısından geçerli ideal bir forma, bir kalıba sahip değildir. Ancak, belirli dönemlerde prensipler ve beğeniler sanatta bir takım eğilimlere doğru yönelirler. Bu gerçeklerle bakıldığında bir nü; alıcısını, bir gerçekliğe bir çıplak beden formuna göndermez, sanatçının bir çıplak bedeni neye benzediği üzerine yaptığı vurgulara yönlendirir.

Doğaldır ki sanatçı ve alıcı kendi erotik, pornografik gereksinimleri ve bu alandaki bilimsel tutumları ile nü'ye yaklaşır, ya da böyle hissetmek zorunluluğu duyar. Bununla birlikte her insan genel felsefesinde erotizme ve pornografiye ne kadar yer veriyorsa, o oranda ve o açıdan sanatı ve sanat yapıtını değerlendirir.

Estetik kaygılarımız, bizi, yaşam felsefesinin üzerine geçirebildiği oranda sanatı, dolayısıyla nü'yü algılayabilir anlayabilir.

Evensel anlamda her kültür, insana ve insan bedenine verdiği ve yüklediği değerleri kendi sanatı üzerine yükleyerek bu olguyu gerçekleştirir. Toplumsal gelişme içinde yer alan insan bedeninin mükemmelleştirildiği ister resim, ister heykel olsun tüm sanatı içinde olumlu sonuçların alındığı bir platform oluşturulur, aksi ise kültürler için bedene ait yapıtlar nü'yü değil, çıplaklığı anlatır, beden hazzını çağırır, sapkınlıkların kaynağı olur.

Mitolojik ögelerle yüklü Yunan sanatında Apollo ile erkek, Venüs ile kadın bedeninin hem estetik güzelliğinin, hem tanrı erkinin yüceliğini anlatır. Apollo dengedeki, simetrideki, orandaki mükemmelliği simgeler, Venüs ise platonist

bir yaklaşımla, ister kutsal, ilahi, ister sıradan, halk tipi (vulgar) olsun ikisinde de amacını en mükemmel biçimde sembolize eder.

Ne zaman ki dini inançlar günahı vurgular ve yaşamı günahla yaptırımlara bağlanır, Venüs de örtünür.

Tarihi gelişim ve değişim içinde ahlak ile sanat zaman zaman karşı karşıya getirilmiş ve her seferinde ise egemen olan tarafa göre kadın bedeni ya giydirilmiş, ya da soyulmuştur.

Daha erken döneme giden kimi sanat yapıtlarında nü'nün bedenle ilgili bir başka niteliği de ifade ettiği görülür. Enerji, insanı diğer canlılarla egemen kılan, doğaya etkin yapan güçtür.

Yunan dönemine ait resimli vazolarda, en hızlı koşan hayvanlar gibi hareket eden stilize erkek nü'lerine rastlanır. Böylelikle insan bedeninin taşıdığı fiziksel güç, estetik beğenin bir başka kaynağını oluştururken, insanı hem tanrı katına yücelterek, burada tanrıların insan gibi tasvir edildiği görülür. Dolayısıyla da insana verilen değeri imlemenin de bir başka yolunu oluşturur.

Anadolu'da yaşayan kadın savaşçılar da yine kadın bedeni ile enerjiyi ve yiğitliği sembolize ederler. Michalengelo'nun nü'sü "atlet"inde bu enerji ve yiğitlik tüm görkemiyle fiziksel yapıda sergilenir.

İnsanlık gururu içinde, "tanrının ya da vicdanın" gazabının sancısını da bize, en güçlü şekilde ancak nü verebilir. Enerjiyle beden, birlikte, zaferi, başarıyı simgeler. Rubens ünlü "Hipodamia'nın Kaçırılışı" adlı yapıtında, yarattığı nü, erkek bedenlerinde bu sınırsız enerjiyi, farklı cepheleriyle, ideal şekilde ortaya koyar. Herkül, özgün bir şiirsellik içinde biçimlendirilir.

Mitolojik konuların işlenişi pek çok sanatçı tarafından tekrar tekrar ele alınarak resimlenir. Niobe'nin kız ve erkek çocukları ile ilgili yapıtlar, bedeninin tüm ayrıcalıklı nitelikleri ile bize bu acıyı sunarak yaşatır.

Rönesans, merhamet ve şefkati insan nü'leri ile simgeler. Romantiklerin en son ve büyük temsilcisi Roden, bu acıyı ve ıstırapı çağdaş insan bedeni ile verir.

Daha Antik dönemde bile sanatçılar, bedensel devinimin raksın ve görselliğin, bedeninin fiziki yapısından ve olanaklarından daha fazlasını tanımladığını fark etmişlerdir. Raks, sportif yarış, dinsel tören, büyü törenleri, ölüm, bedeninin fiziksel görselliği dışında ve üstündeki belli imajlar da ifade eder. Bu imaj bir esrimedir ve beden, akılla çözülemeyecek bir gücün etkisi altındadır. Beden yaptığı işe ya da gösterdiği dinamizme karşı adeta bir "arzu" imgesi haline gelmiştir.

Gevşeme halindeki bir beden dinamik bir görüntü verir. Ayrıca, bilinçli bir şevk altında yokolmuş gibidir. Fakat bu yarı uyanıklık hali, asla içkili ya da uyuşukluk belirtisi taşımaz. Antik dönemin raks eden bedenleri bu özelliğe tipik bir örnek oluşturur.

İlk Rönesans ressamlarından Ghiberti Lorenzo da "Havva'nın Yaratılışı" adlı yapıtında gotik ile klasik ritmi, nü bir havva bedeninde olağanüstü bir yetkinlikle birleştirmiş ve bu bedende esrimeyi mükemmel bir biçimde gerçekleştirmiştir.

Yine nü'lerde gözlenen bir karşıt düzen anlayışı da, Adem ile Havva, erkek-kadın zıtlıkları olarak, güzel ve zorba, çirkin ve iyi gibi nü kompozisyonları, iç ve dış dünya, bu ve öbür dünya gibi ikilemler, bedensel görkemle en azından bilgi alanına getirilebilir özelliklerdedir.

Van der Weyden'in "Son Karar" adlı yapıtı, De Limbourg'un "Çöküş"ü bu karşıt düzeni tanımlayabilir. Ya da Picasso'nun "Oturan Kadın", "Çıplak" adlı nü'leri... Bu yapıtlar iç ve dış dünyanın ikilemini, mükemmel biçimde sergilerler.

Gerek sanatı algılama, gerekse sanata yüklenen işlev bakımından nü salt beden olarak ele alınamaz, alınmamalıdır da. O, bedenin pek çok işlevini, kiminde enerjiyi, kiminde ilahi güzelliği, kiminde esrimeyi resmedebiliyorsa nü olur zaten.

Nü de bir beden düşlemek, onda pornografik esinlemeler bulmak sanat eserine bakışı açıklar, ona yüklenen işlevi bakanın gözündeki niteliği ile yorumlanır.

Bu çalışmayla, varılmak istenen nokta, insan yaşamının temel yapı taşı olan çoğalma olgusunun, etkilerinin sanatta aldığı temel özellikler içinde irdeleyip günümüz gelişmiş ve karmaşık etkilerini görsel dilde resmin içindeki önemini ortaya koymaktır.

Bugünkü teknolojik ve kültürel değişim ve gelişim içerisinde, geçmişin estetik geleneklerini devam ettirmek bir gereksinim haline gelmektedir. Bunun içinde bu çalışma, aşağıda sıralanan alt başlıklarda irdelenmektedir.

ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ

Günümüze gelinceye kadar, insan bedeni ele alınan en önemli konulardandır, estetik ile duyguların bütünleştirdiği bir yöntem olarak kullanılır ve sanat ile insan yaşamını birleştirme adına uyarlanır. Bilinmezlikler adına varılmak istenen yanıtlar için ilk amaç, her kültür, insana ve insan bedenine verdiği değerleri ahlak ve sanat karşı karşıya getirilerek dikkat çekmek istemesi ve ortaya

koymasıdır. Gündelik kültürün oluşmasında figürlü ve figürsüz yapıtlar sanata karşı gösterilen estetik eğilim bizi güzel sanatların görsel ve plastik elemanların, genel felsefe bağlamında, insan bedenine yüklediği anlamdır; erotizme ve pornografiye karşı bireyin tutumu, sanat eserine bakışını belirlemektedir. Doğada gözlenen herşey, sanatçıya bir ilham kaynağı, bir konu olabildiğine göre, yine insanın kendini temel alarak dünyayı algılayışı doğrultusunda meydana getirdiği yapıtlarda varoluşunun nedenini sorgulayan ilkel benliği ile bedensel eylemlerini ve duyumlarını içermesi, cinsellik güdüsünü sanata yönlendirerek sanat eserinin konusu haline getirmesi doğaldır.

Bunların hepsi somut kavramlar gibi görünmektedir ve en yalın şekliyle resmin önemli bir konusudur. Dolayısıyla resim soyut ya da somut olarak ele alındığında konu bedenle yeni elemanlar kazanır. Resimde çıplaklık da, sadece basılıp çoğaltma yoluyla dağıtılıp tüketilen bir malzeme olmaktan kurtarılıp, seyredilebilir bir sanat eseri haline getirilir.

Bir kez daha vurgulanmak istenirse bu araştırmanın temel problemi şöyle gösterilebilir:

İnsanoğlunun yarattığı dünyada bedeni ve bedenın akıl, ruh birleşimini tanımlayarak sanat eserine nasıl bir içerik kazandırılabilir?

Bu problemi cevaplayabilmek için, şu alt problemlerin de irdelenmesi gerekli görülebilir;

- Resimde bedenın yeri nedir? Resim sanatında bedenın işlevi nasıl nitelendirilebilir?
- Çıplaklık, nü, erotizm, pornografi, cinsellik ve müstehcenliğin sanattaki yeri nedir?

- Bu iki alanın birbiri içindeki yeri nasıl belirlenebilir?

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Çağdaş sanat, çağdaş düşüncenin gelişimi ve sanatın ulaştığı anlayışla birlikte, resim, grafik, fotoğraf ve sinema sanatı insan bedenini amaçları doğrultusunda ele alarak bir bütünlük içerisinde kullanırlar.

İnsan bedeni herşeyden önce görseldir; dış dünyanın algılanışı içinde sürekli bir etkinlik alanıdır, bu resim sanatında estetik anlayışın görselleştirilmesi bu çabanın ürünüdür. Bu görsel ürünler, alıcıyla doğrudan ilişki içinde olup bir mesajı aktarmak durumundadır. İletişimi sağlayan bu resimler, üzerinden anlatılmak istenen konuyu izleyiciye görsel biçimde aktarır. Toplumun kültür düzeyi ise alıcının sanat yapıtına bakışını yansıtır.

Soyut resimde beden, değişik imgelere, doğru kayar; sanatçının kendi iç dünyasının devinimleri, renkler, şekiller aracılığı ile eserine yansır. Çoğaltımı mümkün olan yazın sanatında erotik içerikli resimli dergiler ve kitaplar farklı konum içerirler. Bunlara artistik bir görünüm yükleyebilmek için onu, resimle olan ilişkileri ayrıca incelemek gerekebilir.

Günümüz resminde zaman zaman soyut olarak kabul edilen şekil ve sembollere rastlansa dahi, uygun bir isim altında toplandığı görülmez. Bu ilişkiden hareketle “Çağdaş Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu”, yeni bir denemedir ve bundan sonra yapılacak çalışmalara yeni bir yön kazandırması düşünülür.

ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

“Çağdaş Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu”nu inceleyen bu çalışma;

- Resim sanatı ile sınırlandırılmıştır.
- Toplumsal yaşantı ve sanatın içinde cinsellik olgusu irdelenmektedir.
- Salt Batı ya da salt Doğu sanatı gibi tarihçe oluşturabilecek kaynaklar sınırlı tutulmamıştır.
- Yazın sanatı ve pornografik özellikler taşıyan yapıtlar kapsam içinde geçmedikçe alınmamıştır.
- Resim tekniklerinin farklılıkları sınırlama dışı bırakılmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma iki bölümde geliştirilerek oluşturulmaya çalışılmıştır.

İlk aşamada;

- 1- Yüksek Öğretim Kurumunda, güzel sanatlar alanında yapılmış tezler incelenmiştir.
- 2- Hacettepe Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, O.D.T.Ü., Gazi Üniversitesi'nin kütüphanelerindeki konuyla ilgili kitaplar, dergiler ve araştırma-inceleme yazıları taranmış ve araştırılmıştır.

3- Sanat Çevresi, Milliyet Sanat, Gösteri, Türkiye’de Sanat, Boyut vb. süreli yayınlar araştırılıp konuyla ilgili yazılar değerlendirilmiştir.

İkinci aşamada ise, bu ön araştırmalar sonucu ortaya çıkan veriler ve bilgiler özgün çalışmalarla ayrıca yorumlanarak yansıtılmak istenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATI VE FİGÜR

1.1. Resim Sanatında Figür

Bilinen en eski uygarlıklardan günümüze kadar resim ve heykel gibi plastik sanatların tarihi, neredeyse yalnızca insan figürünün işlenmesi ya da biçimlendirilmesi ile özdeş bir boyut içermiştir.

Hangi uygarlığın kültürü ya da sanatında olursa olsun insan, konu ve biçim olarak hep kendisini ele almıştır. Bu bağlamda insan (figürü): Büyüsel bir işlemin öznesi (ilkel toplulukların sanatı); Fizyonomisi ve bilinçaltı dünyası inceleme masasına yatırılan bir varlık (Rönesans ve Sürrealizm); tapınılan bir idol, totem ya da anıt (sfenks, bir altar heykeli ya da bir meydan anıtı); yarı tanrısal bir ruhani lider (İsa ya da Lenin); güzelliğin simgesi (Venüs); kozmik bir oluşun sıradan bir parçası (Barok paganizm); dış görünüşüyle yalnızca kendisi olan kimse (Realizm); katışıksız bir ideolojinin ya da sosyal bir ütopyanın uygulayıcısı (sosyal realizm) vb. gibi sayısız çeşitlilikteki imaj ve yorumun konusu olmuştur.

Çağdaş sanat ustaları, resmin tek konusunun resmin kendisi olduğunu ifade ederler. Dolayısıyla, sanatçının kendi dünyasını kurması için, dış dünyanın görüntülerine ihtiyaç duymazlar. Ortaklaşa yargılara göre, resim, çizgilerden, biçimlerden lekelerden ve renklerden oluşan bir sanattır, görsellik en etkileyici yanıdır. Sanatçının, resminde dış dünyanın görüntülerinden kurtulması onun özgürlüğü gereğidir. Dış dünyadan esinlenebilir, ama dış dünyayı yeniden yaratmanın hiçbir gereği, hiçbir anlamı yoktur.

Bütün kültür öğeleri, kültürel değerler (en soyuttan, en somuta dek), insan tarafından var edilmiştir. Yani, kültürün, sanatın temel kaynağı insandır. Sanat örüntüsünü oluşturan her düşünce, her kurum, her nesne insan tarafından yaratılmıştır.

“İnsandan olmayan sanat yoktur.

İnsan için olmayan sanat yoktur (Erinç, 1995, s.20).

Resmin konusu ister figüratif olsun ister figürsüz, ressam ister insan çizsin ister geometrik biçimler, ister doğa imgeleri boyasın ister dinsel öğretileri, resmin konusu hiç kuşkusuz resmin kendisidir.

Eğer bir yapıtı, yalnız çizgilerle, renklerle, ışık ve gölgelere, istife göre değerlendiriyorsak da, resimde konunun olmamasını düşünemeyiz. Doğaldır ki, bir sanatçı, dünyasını biçimsel düzenlemelerle ve görünümle kurabilir. Peygamberler ve ermişlerle de, sokaktaki adamla da. Ama neden bir mimari yapıyı değil de İsa’yı çizmeyi yeğlemişlerdir? Neden dağları değil de denizi? Bu soruları çoğaltabiliriz, ancak üzerinde durulması mantıksal yönden doğal kabul edilmeyebilir. Çünkü aslanan, mimari yapının ya da İsa’nın, denizin ya da dağın “niçin” değil “nasıl” resmedildiğidir. Resimde, ölü balık da çıplak bir kadın da, çiçek de, doğada da aynı düşünce yüklüdür, aynı dili konuşur.

Renklerin ve biçimlerin, yani resmin diliyle. Ancak yine de işaret edilen anlatımın bir ağırlığı vardır.

Bütün bir Ortaçağ sanatı konuya dayalı, tüm gücünü, varoluş nedenini, konularından alan resim ve yontularından oluşmuştur. Bizans sanatının, tüm Roman ve Gotik sanatın bir tek konusu vardır: Din.

Bu sanat yapıtlarının konularına yabancı olan, giderek başka bir kültürden gelen bir insan, bu resimlerde de bir tek şeyi bulur: Resmi.

İnanç resimlerinin kuşkusuz bir “bildirisi” olması gerekir. Ama yüzyıllar sonra o “bildiri” anlamını kaybettiğinde, o resimler bize doğal olarak birşeyler ifade ederek, değerlerini koruyabiliyorlar. Giderek bizi etkileyebiliyorlar. Resmin büyüklüğü, sanatın gizi ya da anlamıdır ifade edilen.

Ya da resmin bir tek anlatımı, ifade edilen mesajı vardır. Onu yaratan ona bakan insan. Resmi bir nesne olarak değerlendiren baktığımızda, bu iki boyutlu düzlemde gördüğümüz bir insan figürü ise, resimle ona bakan kişi arasında iletimin, bir soyut resimle, bir düzenleme ile olan iletiminden oldukça farklıdır.

Bir kurgusal düzenlemeye baktığımızda, orada renkleri, biçimleri, istiflenmiş olarak görürüz. Bir insan resminde ise eller, gözler, duruş konuşur ve dolayısıyla resme girilmesi Claudel’in ifadesiyle resmi “dinlemek” bir başka boyut kazanır.

En ilkel sanattan en yetkin sanata (çoğu kez ikisi bir noktada buluşurlar) resmin en fazla işlenen teması insandır. Söz konusu yontu sanatı, insan figürlerinden oluşmaktadır. İlkel sanatçı, doğa-üstü varlıkları, şeytanları, iyi ve kötü ruhları görünür kılmak için onlara insan görüntüsünü vermiştir. Yunan

tanrıları insan görünüşündedir. Hitit'in, Asur'un, Mısır'ın Ege Uygarlıklarının, Yeni Dünya'da Maya ve Aztek sanatı insan görüntülerinden oluşur. Yine Güney Asya Hint sanatının yöneldiği temel konu, insan görüntüsündeki tanrı ve insan ilişkilerini işler.

Resim yontu kadar insana "zorunlu" olmamasına karşın resim sanatını oluşturan dörtgen biçimli yapıtların (tabloların), minyatürlerin ezici bir çoğunluğunun konusu insandır. Bu olgu, insan figürünün en iyi anlatım gücüne sahip oluşundan mı kaynaklanmaktadır! sorusu yöneldiği cevaba göndermeler yapar.

Gerçekten de bir düzenlemenin, bir görünümün kendi iç gerçekliği yoktur. Bu türde yalnızca sanatçının iç dünyası vardır. Ve bu iç dünya çizgilerden, renklerden, biçimlerden oluşur. Konu insan olduğunda tüm bu resimsel öğelere, dıştan bir öge eklenir.

Yine, sanatçının iç dünyası, daha genel bir deyişle karşımızda olan resmidir. Ama yalnız o değil. Çünkü, bir göz, hangi resimde olursa olsun, bir Boticelli, Leonardo, Rafael de ya da Balthus'da yalnızca koyu ya da mavi bir leke değildir. Duygu anlam yüklü olan bir lekedir. Bu açıdan herhangi bir şeyden farklıdır.

Sanatçıların, uygarlık tarihi boyunca konu olarak en çok insanı yeğlemelerinin kuşkusuz pek çok nedeni vardır. Ancak bunlardan önem taşıyanı ise hiç kuşkusuz, yüzyıllar boyu resim sanatının bir inanç sanatı oluşudur. Ortak bir inancı dile getirmiştir. Tüm Bizans, Roman ve Gotik sanatların Hristiyanlık inancını dile getirmek amacını taşıdığını ve dinsel konulardan oluştuğu bilinmektedir. Ressamın, inancını dile getirmek (görsel sunum) en çarpıcı

biçimde izleyenleri etkilemesi için başvuracağı başka bir konu olamazdı. Kuşkusuz resim sanatı gelişimi içinde izlediğimiz insan da hep aynı insan değildir.

Tüm dünya sanatı içinde, her biçim ve türü en ayrıntılı özelliklerine kadar inilerek, didik didik edildiği için, diğerlerinden daha farklı (daha iyi ya da yetkin değil sadece farklı) ve özel bir geçmişe sahip olan Batı sanatı da insan figürü temelli bu genel geçerli eğilimin tüm özelliklerini içeren bir evrim süreci yaşamıştır.

Kısaca diğerlerinde olduğu gibi Batı sanatında da ana ifade aracı insan ve özellikle de çıplak insan figürüdür. Bu son derece doğaldır. Ne var ki Batı sanatı diğerlerinden farklı olarak belli başlı sanat biçimlerini başta dinsel, mitsel ve tarihi konular, portreler, nü ya da çıplak, peysaj, natürmort, enteriyör vb. gibi başlıklar altında ya da kategoriler halinde türleştirmiş ve her türü kendine özgü kavram ve yapılardan türetilen kurallar geleneği içinde geliştirmiştir.

Dahası bu türler anlam ve nitelikleri açısından da bir ve aynı şey sayılmamış, öngörülen hiyerarşik düzen içinde; dinsel, mitsel, tarihi konular ilk sıraya yerleştirilmiştir. Bu türü ise sırasıyla portre ve çıplak ve ardından diğerleri izlemiştir. Adı üzerinde; çıplaklığın temel ögesi yalnızca çıplak insan ve daha çok çıplak kadın figürü iken; dinsel, mitsel ve tarihi konuların temel ifade aracı da yine çoğunlukla çıplak ya da çoğu kez olduğu gibi yarı çıplak insan figürüdür.

Hatta Goya'nın Çıplak Maya'sı, Boucher'in Bayan Murphy'si, Rubens'in Kürk Mantolu Helene Fourment'i gibi bazı boy ya da yarım boy portreleri de, portre olmaktan daha çok çıplaktırlar. (Yine de, çıplak ile boy ya da yarım boy portresi özelliklerini birarada içeren örnekleri her zaman bu iki türden birinin

kapsamı içinde görmeye zorlanmak doğru olmaz.) Olaya çıplak ile türler arasındaki ilişki açısından yaklaşıldığında görülecektir ki: insan figürünün hiçbir şekilde yer almadığı natürmort, kısmen ya da dolaylı olarak yer aldığı peysaj ya da enteriyör gibi, Batı sanatı hiyerarşisinin yakın zamana kadar ikincil sayılan türleri dışındaki başlıca ifade biçimlerinin en vazgeçilmez konusu ya da aracı çıplak/yarı çıplak insan figürüdür (İskender, 1993, s.46).

Bugün, tarih öncesi mağara duvarına yapılmış resimlerdeki çalışma tarzına ilişkin bilgilerimiz sınırlı da olsa inancımız değişmiyor. İnsanoğlu önce çizgiyi keşfetmiştir. Görünenin çizgiyle kanıtlanması yolundaki yaygın eğilim, hâlâ tanık olduğumuz temel dürtülerden birisidir aslında; betimlemekte güçlük çektiğimiz bir biçimi ilk fırsatta çizeriz.

Biçim, çeşitli yönlerde devinen bir çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle oluşur; böylece, karşımıza temsil edilen figürün çevrelemi çıkmıştır. Her figür, resmin 20.yüzyıla kadar varan tarihi boyunca, az ya da çok, kendi silüeti üzerine kurulun bir yanılsamadır aslında; silüet, özünde zihinsel bir soyutlama işleminin temel çıkış noktası olarak, çevrelemine indirgenen figürün ilk konumudur.

Figüre dayalı resim, bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir uygulama biçimidir.

Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir (Erdok, 1977, s.9).

Figüratif resmin resimsel anlamının değeri hemen hemen bu ilişkide yatar.

Figüratif alışkanlıkların egemen olduğu resimsel eğitimimizin güncel durumuna göre, seyirci-figüratif tepkilere, temsil edilen nesneyi tanımaya kendini hazırlar.

Pek çok insan, bir anlatım sanatı olarak düşünülen resmin, en önemli işlevinin dış dünyanın aktarılışı olduğuna inanır. Ancak bilinen en eski resimler figüratiftir. Figüratif resim, resim olanaklarının kullanılış biçimlerinden biridir. İlkel toplumlardan, gelişmiş toplumlara kadar olan genel yelpazede, ifade edilmek istenen duyguların anlatımına göre ilkel sanat ve çocuk resimleri benzerliğinde olduğu gibi, bütün çocuklar resim yapmaya başladıklarında, soyutlamacı yönlerinden çok figüratif resme daha çok yer vermekte oldukları gözlenmiştir.

Ama doğaldır ki, hiçbir çocuk, bilinçli ya da bilinçsiz eğitimin etkisinden kurtulamamaktadır. Çevrelerinde figüratif resimlerin anlatımları kendilerine daha yakın ve makul bir düşünce olarak sezdirilir.

Figüratif resmin, kendine özgü anlamını, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamın sentezinden oluşur. Biri aktarılan şeylerin psikolojik, sosyal, pratik ve sezgisel anlamını, diğeri de onların resimle yansıtılmasının plastik anlamıdır. Herhangi bir figüratif resimde, aktarılan şeyleri, aktarılışın plastik anlamına göre; aktarılışın plastik anlamını ise bu şeylerin gerçekten ve ne olduğuna bağlı olarak anlarız.

Figüratif resim, aktaracağı şeyin yanılısamasını verir, onu hatırlatır. Bu yanılısama bizim görsel algılamalarımızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir.

Her sanatın, belli tarihsel dönemlerde belli nitelikleri vardır. Toplumların yapısına göre sanatları da değişir. Bu belirleyici gerçek, sanatın yapısını, insana bakışını, insanın bir araç ya da bir amaç olarak kullanılmasını belirler.

Bugün artık değişik bakış açılarıyla irdelenmeye başlayan ancak hiçbir çözüme ulaşamayan toplumsal uygulama ve törelere göre yansımaları bulan, insan ögesi, kadın ve erkek olarak birbirinden oldukça farklı görünümlere sahiptir. Erkeğin varlık özelliği, çağlar boyunca otoriter bir yasak etme ve yaptırma gücünü elinde tutması ile gelişim gösterir. Eğer bu güç ardından gidilebilecek bir konum sergilerse değerlendirilir, önem kazanır, tersi olursa silik ve önemsizleşir. Bu değer özelliği ahlaksal, bedensel ya da cinsel bir umut olabilir. Pek çok biçimde bu umudun yöneldiği nesne her zaman erkeğin kendi dışındadır.

Dolayısıyla bir erkeğin varlığı o erkeğin yapabileceği, çevresindekiler için yapabileceklerini gösterir. Bu güçlü görüntüye karşın pek çok şeyi yapabilecek imaj taşımasına rağmen, temelsiz bir görüntü olarak başkaları üzerinde etkili olmak için kullanılan bir sultaya yönelmiştir.

Bunun aksine bir kadının varlığı, onun kendine olan tutumuna bağlıdır. Bu ise kadının belirleyici konumuna göre neyin yapılabileceğini ifade eder. Kadının kendisine yüklediği merkez olma durumu, hareketlerinde, imajında, giysilerinde, bulunduğu çevrede ve zevklerinde yoğunlaşır. Bu ise kadının kendisine katkıda bulunmayan pek çok şeyden vazgeçmiş görünür. Kadın olma özelliği, kişiliğiyle öylesine girift ilişki içindedir ki erkekler bunu bedeninden çıkan güzel bir koku ve cazibe olarak algırlar.

Toplumsal açıdan kadın olarak yaşamak, mülkiyeti erkeklere ait olan bir ortama uyum sağlamakla geçer. Tüm bu sınırlı, koşullandırılmış biçimselliği ağır basan ortam benliğin iki farklı gerçeğini pekiştirir; kendi imgesiyle varolmak

ve kendi kendini gözlemlemek, böylece kadın içindeki “gözleyen” ve “gözlenen” kişilikleri ayrı ayrı görmeye başlar (Berger, 1986, s.46).

Evrensel koşullar içinde hem kendini, hem de erkeklerin kendilerini gizlemeleri sonucu onlara karşı nasıl davranılması gerektiğini hatırlatır. Eylemlerin herbiri amacı ya da dürtüleri ne olursa olsun o kadının kendisine nasıl davranılmasını istediğini gösteren birer simgedir.

Temelde; erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler.

Olgusal farklılıklar da kadınların içindeki gözlemci olan erkek, gözlenense kadındır, kadının kendini seyretmesi seyirlik bir nesneye dönüşmesi, özellikle görsel bir nesneyi işaret etmesi kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler.

Gelişmemiş ilkel sanat geleneklerinde Afrika, Güney Asya, Amerika yerli sanatlarında giysisiz olmak yaşam biçimleri dışında tutulmaz. Bu geleneklerde, herhangi bir biçimlendirmede konu cinsel cazibe ise, yapıt iki kişi arasında seviyi gösterir. Kadın da erkek gibi, birinci plandadır; her ikisi de diğeri için cinselliğin temel parçasıdır, birbirinden farklı görünüm içinde değildirler.

1.2. Sanatta Çıplak Tanımı ve Tarihçesi

İnsan giyinmezden önce çıplaktı. Ayrıca temelde dış etkenlere karşı bir korunma aracı olan giysi zamanla birlikte değiştiği ve her değişiklikte birlikte de farklı tarihi -toplumsal- kültürel ve seksüel bir anlam ifade ettiği halde, insanın doğal yapısı olan çıplak/lık biçim olarak hep aynı kalmıştır. Ancak çıplaklık her yerde ve her zaman hep aynı şey olarak görülmemiştir. Çıplaklığın çeşitli kültürlerle bu kültürlerin sanatındaki algılanışı ve değerlendirilişi

birbirinden çok farklı ve hatta çoğu kez birbirine bütünüyle ters düşen yargı ve ölçülerin konusu olmuştur.

Yalnızca genel olarak çıplaklığın değil aynı zamanda kadın ve erkek çıplaklığı da aynı ya da değişik kültürlerde, farklı yaklaşımlarla karşılanmıştır.

“Çıplak”, pek çok uygarlıkta gerek dinsel törenlerin, gerekse büyü şölenlerinin en önemli koşullarından biri sayıldı. Bereketin simgesi oldu. Çeşitli çaplarda anlamını değiştirmesine karşın hep kullanıldı. Örneğin, “arkaik dönemde ölümün, Ortaçağ’da sağlığın ve temizliğin. Rönesans’ta insanla doğa ilişkilerinin simgesi sayıldı” (Bkz. Milliyet Sanat Ansiklopedisi, 1984, s.59).

Sanatta çıplak, insan figürünün kullanıldığı ürünler için verilen genel bir tanımlamadır. İkel toplumlarda görülen “Ana Tanrıça” ile Yakın Doğu’daki, Greco, romanie dünyasının “Magna Mater (Büyük Ana)” kültünün, insanlık tarihindeki ilk örnekleri, üst paleolitikte kadın figürleri ile başlamıştır. Paleolitik sonrasında da görülen bu kült örnekleri, neolitik ve kalkolitik dönemlerde de devam eder (Resim 1, 2, 3).

Doğuş ve çoğalma ile ilgili bütün tanımlamalarda bu figürler önemli bir yer tutmaktadır. Bu heykelciklerde ve alçak kabarmalarda bereketi ve insanlığın çoğalma arzusu arasında yakın bir ilişki vardır.

Bu figürinlerin ve kabartmaların en belirgin özellikleri kadının çoğalma ile ilgili ilişkisine bağlı olarak göğüsler son derece iri, geniş ve yuvarlak olup, abartma stilize etme söz konusudur. Duvar resimlerinde yer alan figürlerde kullanılan renkler doğal olarak elde edilebilen demir oksit ve organik katkılarla birleştirilen kırmızı ve kahverengi renklere rastlanır.



Resim 1: Villendorf Venüsü, Paleolitik Dönem, Fransa.



Resim 2: 'Tanrıça Heykelciği', Neolitik Dönem, Hacılar.



Resim 3: 'Oturan Tanrıça Heykelciği', Neolitik Dönem, Çatalhöyük.

Tüm bu özelliklerin yanısıra cinsellik, cinsel organlarda oldukça belirgin biçimde yer alır.

“Ana tanrıça” kültü daha sonraki dönemlerde kendini birçok değişik adla “Kybele”, “Istar”, “Artemis” olarak gösterecektir.

Toplumsal gelişimle birlikte, kültürlere özgü ahlaksal ilkeleri korumaya yönelik yasaklar (tabu) ortaya çıkar.

Freud tabu ve yasaklar için ilkelerin kutsal şeylere karşı konulan bu yasaklar da; ferdin üzerine dışardan gelen bir ceza tehdidi olması şart değildir; çünkü yasak çiğnendiği takdirde arkasından mutlaka dayanılmaz bir felaket geleceğine hasta vicdanından gelen bir kanaatle inanmaktadır, düşüncesini ifade eder (Freud, 1947,s.35).

Animizm olarak adlandırılan ilkel kavimlerde doğaya ve doğa kuvvetlerine can verme inancı ile yıldızlar mitolojisi ortaya çıkar.

Ruhlar ve atalara inanma da tarımla birlikte ortaya çıkar ve bu ruh ve ataların insan bilincinde yer alması ile “politeizm” denilen çok tanrılı inançların toplum yaşamına yön verici etkisi artar. Çiftçi olan toplumlarca en güçlü tanrı, dişi tanrıdır. Hayvan yetiştiren göçebe toplumlarda ise en güçlü erkek tanrıdır.

Ahlakın başlangıcını oluşturan totemizmin tabuları içinde totem hayvanının öldürülmemesi gerekir. Bu düşünce ve yaşam biçiminde egemen olan erkek, topluluğun en kutsal kişisidir. Kadınların elde edilmesine yönelik oğulların babaya karşı çıkmaları tabu olarak değerlendirilir. Babanın ortadan kaldırılması ile ortaya çıkan sonuç cinsel ihtiyaçların giderilmesidir.

Burada gerçi kardeşler babayı yenmek için kuvvetlerini birleştirmişlerse de kadınlar karşısında birbirlerinin rakibidirler. Hepsi de babaları gibi kadınları kendi egemenliklerine almak isterler, birbirleriyle mücadele ederlerken meydana gelen yeni örgüt bozulabilir niteliktedir: çünkü artık babanın rolünü başarıyla oynayacak hepsinden daha güçlü kimse yoktur. Bu nedenle, beraber yaşamak isiyorlarsa (belki de bir çok denemeden sonra bunu görmüş olabilirlerdi) kardeşler için cinsel yasakları koymaktan başka çıkar yol yoktu. O zaman hepsinin arzuladığı hatta uğruna önce babalarını ortadan kaldırdıkları kadından vazgeçiyorlar, böylece oğulun, kendini baba-tanrı'nın yerine koyması gayreti gittikçe daha belirgin görünür.

Ziraat'in meydana gelmesiyle patriyarkal ailede oğulun önemi artar, o zaman oğul-ana toprağı alt üst ederek işlemekte sembolik ifadesini bulan yasak arzularına yeni bir ifade vermek cesareti bulunur, Attis, Adonis, Temmuz gibi tanrı şekilleri meydana çıkar.

Bunlar bereket tanrıları oldukları kadar ana tanrıların iltifatından istifade ederek isyan eden ve analarıyla incest yapan genç tanrılardır. Fakat bu sembollerle dindirilmeyen günah duygusu, efsanelerde ana-tanrıların bu genç aşıklarına kısa ömür vermek, onları kastrasyon cezası ile veya hayvan biçiminde görünen baba-tanrının gazabı ile cezalandırmak şeklinde kendini ifade eder.

Adonis'i Afrodit'in mukaddes hayvanı olan erkek domuz öldürür; Kibele'nin aşığı olan Attis ise kastrasyondan ölür.

Bu tanrıların ölümü karşısında tutulan yas, tekrar dirildikten sonra gösterilen sevinç, tanrılığı ebedi olan bir oğul kültüne de geçmiş görünür.

Hıristiyanlık eski dünyada ortaya çıktığı zaman Mitra dininin rekabeti ile karşılaşır ve uzun zaman hangisinin tanrısının zafer kazanacağı belli olmaz. Mitra'nın öküzleri öldürdüğünü gösteren düşüncelerden yola çıkıldığında, Mitra, babayı yalnız başına kurban ederek kardeşleri olaya karışmak güçlüklerinden kurtaran oğulu temsil etmektedir.

“Günah duygusunun dindirilmesinin başka bir yolu daha vardır, bunu da İsa yapmıştır. Yani İsa kendi hayatını kurban etmiş ve bu suretle kardeşleri ilk günahattan kurtarmıştır. İlk günah nazariyesinin menşei Orpheus itikatlarından; bu nazariye misterlerde yaşamış ve sonraları eski Yunan felsefe mekteplerine geçmiştir” (Freud, 1947, s.250).

Hıristiyan efsanelerinde ilk günah şüphesiz tanrı-babaya karşı baş kaldırmak idi. İnsanda çok derin ve köklü olan karşılığını görme yasasına göre, bir cinayet ancak başka bir canın kurban edilmesiyle ödenebilir; kendi kendini kurban etmek bir kan günahına işaret eder.

Eski Grek uygarlığı ve sanatı çıplaklığı ve çıplak insanı neredeyse eşcinselliğin boyutlarına kadar varan bir hoşgörüyü alabildiğine yüceltir. Ancak resim sanatında vazo süslemelerinden büyük bir çoğunluğu, yarı giyimli ya da çıplak insan figürlerinden oluşur ve mitolojik konular yer alır. Geç Hellenistik çağ ürünleri olarak yer alan Pompei resimleri aslında duvar süslemeleridir. Bunlar, derinliği olmayan, büyük bir çoğunluğu tek rengin tonlarından oluşan günlük yaşamın çeşitli görüntülerini dile getiren resimlerdir. Işıksız, gölgesiz, karşıt renklerin varolmadığı bu yüzey resimlerinde büyük bir yaşama sevinci ve sağlıklı bir erotizm görülür.

Etrüsk sanatıyla, Pompei’de devam eden Yunan sanatı bu kentlerin yok oluşlarıyla etkisini yitirecektir. Hıristiyan geleneğinde VI.yüzyılda başlayıp IX.yüzyıla kadar süren resim yasağında, ancak bazı elyazmaları süslemeleriyle bazı mozaiklerde ancak çıplak olarak Adem ile Havva’yı görebilmekteyiz (Resim 4).

İnsanlığın yaratılış öyküsü Tekvin’de Adem ve Havva ilk çıplaklardır. Ortaçağ resim geleneğinde bu öykü resimli roman gibi sahne sahne işlenmiştir.

Rönesans’ta öyküsel sıralanış ortadan kalkmış, resme geçirilen tek an utanma anı olmuştur. Erkeklerle kadın incir yapraklarıyla ya da elleriyle bir örtünme hareketi yaparlarken gösterilir. Ama artık işlenen suç için birbirlerinden değil, izleyiciden utanmaktadırlar (Res.5).

Resim geleneği dünyasal konulara yönelmeye başlayınca, başka konularda da çıplak kadın yapma olanağı belirdi. Yine de bu resimlerin hepsinde resme konu olan şeyin (kadının) bir seyirci tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren birşey kaldı.

Yine de kadınları görme biçimi, imgelerin kullanılışı temelde değişmemiştir. Kadınlar erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilir -dişinin erkekten başka olmasından gelen birşey değildir bu- ‘ideal’ seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir (Berger, 1995, s.64).

Ortaçağ’ın son ve Rönesans’ın ilk yıllarını temsil eden Uluslararası Gotik, Hıristiyanlığın bu döneminde büründüğü aşırı softalığın etkisiyle, insan vücudunu ve özellikle de birçok dinin de cinsler arasında Günah Keçisi olarak gördüğü kadının çıplaklığını cehennemsilikle bir tutarak sonsuzca aşagılamıştır.



Resim 4: 'Antik Yunan Vazosu', detay.



Resim 5: 'Utanç', Hildesheim Cathedral'inden kapı detayı, M.S.1015.

Sanat yapıtlarından pek çoğunda erkek imgesi eylem içinde gösterilir, ellerinde kılıçlar ve savaş baltalarıyla savaşan figürlerle doludur. Toplumsal görev bölüşümü erkeklere yüklediği farklılık bu anlamda yer alır. Ama her nedense onlar için “çıplak” sözcüğü yeğlenir. “Nü” denilince de bir kadın imgesi çağrışım yapar.

Çıplak ile nü, beden biribirinden çok farklı iki görünümüdür. Çıplakta, elbiselerinden, giysilerinden arınıklıkla birlikte psikolojik bir gerilim, utanma vardır. Ya da teşhir ve pişkinlik.

Oysa nü, eğitimsel ve kültürel bir anlam taşır ve ne seyredeni, ne de seyredilene tedirgin edici, rahatsız edici bir tonlama taşır. Bunun içindir kimi sanat ürününde herhangi bir korunmazlık, yetersizlik, ya da böyle duygular geliştirebilecek herhangi bir nesnellik tanımlaması ya da imlemesi bulunmaz. Yeniden forma sokulmuş, reforme edilmiş bir bedeni vurgular.

Colombe, de Gama ve Vespucci'nin keşfettiği Yeni Dünya'lardaki yerlilerin çıplaklığı en büyük ayıpları ya da ilkeliklerinin temel göstergesi sayılırken, bu keşiflerde başı çeken Avrupa ülkelerinin saraylarında bir Giorgione ya da Titian çıplaklığı güzellik ideallerinin saf bir simgesi olarak, bir anlamda neredeyse tapınmaya kadar varan benzersiz bir saygınlıkla izleniyordu.

Giorgione ya da Titian çıplaklığı bile, cinsel organlarının çevresindeki her türlü kıldan arındırılmış “çıplak” bir görünüm sergilemek zorundaydı, çünkü, kıl ya da cinsel organların çevresindeki kıllar insanlıkla hiçbir şekilde bağdaşmadığı varsayılan bir hayvaniliği ya da cinselliği temsil ediyordu. Buna karşılık gerçek yaşamda kadınların cinsel organlar çevresindeki kılları yok etmeleri ise doğal karşılanan birşey değildi (İskender, 1993, s.71).

Kısacası, çıplak insan figürünün yalnızca soyunuk ya da giysilerinden yoksun olarak betimlendiği resim demek değildir. Keneth Clark'ın İngiliz dilinin zenginliğinden yararlanarak yaptığı "naked/soyunuk" ile "nude/çıplak" arasındaki ünlü ayrımının genel bir değerlendirme planında geçerli olduğu, kuşku götürmez bir gerçektir. Bu ayrıma göre soyunuk olmak, en basit ifadesiyle giysisiz olmak demekken, resimsel çıplak/lık yalnızca kendi geleneği içinde uygulanan ve algılanan bir sanat biçimidir. Bağlı olarak da çıplak, herşeyden önce güzel sanatların kendi geleneği bağlamında geliştirdiği bir görme biçiminin konusudur. Bir diğer deyişle çıplaklığın; gerçekteki ya da fotoğraftaki eksik ve yetersizlikleri tamamlanarak ya da bozuklukları ayıklanarak idealize edilmiş ya da klasist bir anlayışla ölçüselleştirilerek güzelleştirilmiş bir biçimi olduğu söylenebilir.

Bu idealleştirme çoğu kez görülmesine karşın kesinlikle bağlayıcı bir zorunluluk değildir. Ve bunun olmadığı yerde de, modelin konunun amacına uygun olarak deforme edilmesi ya da ekspresif bir ifade ile yüklenmesi söz konusudur, çoğu kez.

Kenneth Clark'ın ayrımından hareket eden John Berger'de soyunuk olmakla çıplak arasındaki farkı şöyle yorumluyor: "Soyunuk olmak bir başına olmaktır. Çıplak olmak ise, başkaları tarafından soyunuk olarak izlendiğinin farkında olmamak demektir. Giysisiz bir vücudun çıplağa dönüşebilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekmektedir. (Onun bir nesne olarak görünüşü, bir nesne olarak kullanılmasını da özendirir.) Soyunukluk kendisini sergiler. Çıplaklık ise sergilenir. Giysisiz olmak (vücudu) saklamamaktır. Sergilenmek ise insanın kendi teninin yüzeyinin, vücudundaki tüylerin bir tür örtüye dönüşmesi anlamına geldiği için, bu durum da asla görmemezlikten gelinecek birşey değildir. Çıplak kesinlikle soyunuk/giysisiz olmamaya mecbur edilmiştir.

Çıplaklık bir tür giysi biçimidir. Avrupa yağlıboya resim geleneğinin ortalama çıplak örneklerinde, olayın asıl figürü hiçbir zaman resmedilmemiştir. Bu figür resmin önünde seyirci olarak yer alan erkek olduğu varsayılan bir kimsedir. Herşey onun orada bulunuşunun bir sonucudur. Figürlerin çıplak oluşu da onun içindir. Ve o -giysileri üzerinde olan- bir yabancısıdır.” (Berger, 1995, s.54).

Böylece Berger bir yandan Clark’ın tanımladığı çıplağın ya da resimsel çıplağın bir anlamda “nötr” bir giysi biçimi olduğuna dikkat çekerken öte yandan da çıplak geleneğinde asıl belirleyicinin, resmin önünde yer aldığı varsayılan yabancı bir erkek ya da bir diğer deyişle, izlediği kimse/ler tarafından suçüstü yakalanması asla mümkün olmayan bir dikizci olduğunu ve herşeyin bu kimseye göre düzenlendiğini özellikle vurgulamaktadır.

Kenneth Clark, çıplak olmak giysisiz olmaktır der; oysa nü bir sanat anlayışıdır. Dolayısıyla nü, bir resmin çıkış noktası değil ulaştığı bir görme biçimidir. Ancak nü’yü görme sanatta olmaz, bu tür fotoğraflar, hareketler ve pozlar vardır. Doğru olan nü’nün ne zaman töreleştirildiğidir ve bu töreleri koyan da belli bir sanat geleneğidir.

Bu soruların anlamı, yönelttiği bakış açılarına göre sanat biçimi açısından yanıtlamak yetmez; çünkü nü’nün yaşanan cinsellikle ilgili olduğu apaçıktır.

1.3. Dönemler Boyunca Resimde Çıplak

1.3.1. XIII.yy.-İtalyan Resmi

Önceleri Rönesans atölyelerinde başlayan daha sonra da akademilerde sürdürülegelen çıplak model çalışmaları, “pratik ya da egzersiz” yapmaya dayanan bir önem taşımaktaydı. Heykeltraş ya da ressam olmanın ilk koşulu desen ve boya aracılığıyla çıplak insan vücudunu tanımaktan ve tanımlamaktan geçiyordu. Ve hâlâ da geçmektedir. Bu bağlamda yapılan çıplak çalışmaları ya sanatçı olma sürecinin hazırlık aşamalarını ya da üretilen bir yapıtın hazırlığı niteliğindeki işleri temsil etmekteydiler (Edgü, 1978, s.20).

Hıristiyanlık öncesi birkaç geç Hellenistik örneğın dışında, resim sanatında “çıplak”ın gelişimi, batı resminde Rönesans’la (yeniden-doğuş) başlıyor denilebilir.

Rönesans yalnız sanat ve kültür değil, bilimi de kapsamına alan bir hümanizma hareketidir. Tarihsel açıdan bakıldığında Rönesansı yaratan, toplumsal ve iktisadi koşulların XIII.yüzyıldan başladığı görülür.

Toplumsal gelişim ve değişim hareketleri, kendi iç dinamikleriyle kültür ve sanat hareketlerini oluşturur. Ama kültür ve sanat alanında değişimin, giderek ilerlemenin toplumsal gelişmeden önde gittiği de sıkça görülür. Rönesans hareketi bu olgunun önemli bir örneğidir. Sanat alanında Ortaçağ karanlığının yok edilmesi Masaicco’lar, Giotto’lar ve Donatello’lar tarafından başlatılmıştı. Rönesans sanatçılarının geliştirilip yetkinliğe ulaştırdıkları yenilikler (resimde derinlik ve istif, ışık, anatomi...) Rönesans’tan önce başlar.

Rönesans sanatçısı insanı tanımak konusunda yalnız sanatla değil, bilimsel araştırmalarla da pekiştirerek sorulara cevap aramıştır.

Leonardo, insan bedeni üstünde incelemeler ve çizimlerini bir tıp adamı düzeyinde sürdürür. Atölyesine aldığı kadavralar üzerinde araştırmalarına yer verir. Leonardo'nun anatomik incelemelerine baktığımızda bunların büyük bir çoğunluğunun resimde ve yontuda kullanılmak amacıyla yapılmadığını görürüz. Dolayısıyla çıplak insan bedenini dıştan yinelemek ise ressamca bir davranıştır.

Bu insanların, dünyayı tüm boyutları içinde kucaklamak, tanımak istemeleri, bu bilim tutkusu, yüzyıllardır süren, insanı içinde bulunduğu dünyadan ve kendi doğal yapısından kopararak dünya-ötesi, doğa ötesi değerleri ön plana çıkaran Hristiyanlık düşüncesine bir tepki olarak yorumlanabilir.

Leonardo ve Michelangelo sanatçıların ilk incelemesi gereken konu olarak çıplak insan bedenini önerirler, her ikisi de Rönesans düşüncesini geliştiren sanatçılar oldukları halde “çıplak” Leonardo düşüncesinde kuramsal yazılarında resim sanatını bilimselleştirmek ister ve Michelangelo'da olduğu gibi insan bedeni, kutsal ruhani bir güzelliğin dayatmasına karşı çıkar. İnsan bedeninin idealize edilmesine hiçbir gerek olmadığı görüşü ağır basar.

Leonardo'nun resimlerinde, çıplaklarında, karşıt renkler görülmez. Renkler biçimler birbirlerinin içinde erir. Bir renk uyumuyla konturları yok eder. O, ressamdan doğayı kopya etmesini ister. “Aynanı yanından eksik etme” diye öğüt verir genç resamlara. Platoncu bir idealizme karşı görünen Leonardo'nun insan figürlerinde Rönesans sanatının gerçekçi yanı izlenir.

Michalengelo'da insan bedenleri herşeyin üstünde bir yere sahiptir. Ve o, insanda Tanrı'nın soluğunu görür. Bu nedenle yüceltir insanı; olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi çizer: Olağanüstü güzellikte, alımlı, soylu (Edgü, 1978, s.31).

Rönesans "çıplak"larının büyük çoğunluğu bu niteliklere sahiptir. Resme, yontuya "çıplak" girmiştir ama kilisenin üzerinde ortaçağın kalıntıları da etkilerini sürdürmektedir.

Toplumdan topluma ve zamandan zamana değişen ahlaki ve moral değerlerin, bilinegelen anlamda çıplaklığın ve çıplak normların belirlenmesinde olumlu ve olumsuz, dolaylı ya da dolaysız olsun, kesin ve etkili bir rol oynadığı yadsınamaz bir gerçektir.

Rönesans sanatının en büyük yapıtlarından biri olan ve Michalengelo tarafından Papa'nın Roma'daki kilisesinde (Vatikan'daki Sistine Şapeli) "Kıyamet Günü"nü canlandıran freski katolikliğin Reformasyonla savaş halindeki en bağnaz dönemlerini yaşadığı bir aşamada, Hıristiyanlığın en kutsal sayılan figürlerini İsa'yı, Annesini, Aziz John'u, Aziz Peter'i, Göksel Mahkemeyi hepsini çırılçıplak resmetmek gibi inanılmaz bir cesaret göstermiştir. Ancak Michalengelo'nun "Papa'nın Kilisesi"ndeki "Son Yargı" adlı freskosundaki bu figürlerin edep yerleri bir zaman sonra tekrar boyanarak örtülecektir.

Michalengelo'nun dinsel değerlere karşı çıkmak, dini aşağılamak gibi bir amacı yoktur. Eğer sanatçının yapıtı şu ya da bu şekilde, (yapılışlarından sonraki) şu ya da bu zamanda dine aykırı bulunmuşsa, bu inanç uğruna; yetenek ve bilgisinin elverdiği ölçüde söz konusu yapıtın işleyişinin doğal bir sonucu ya

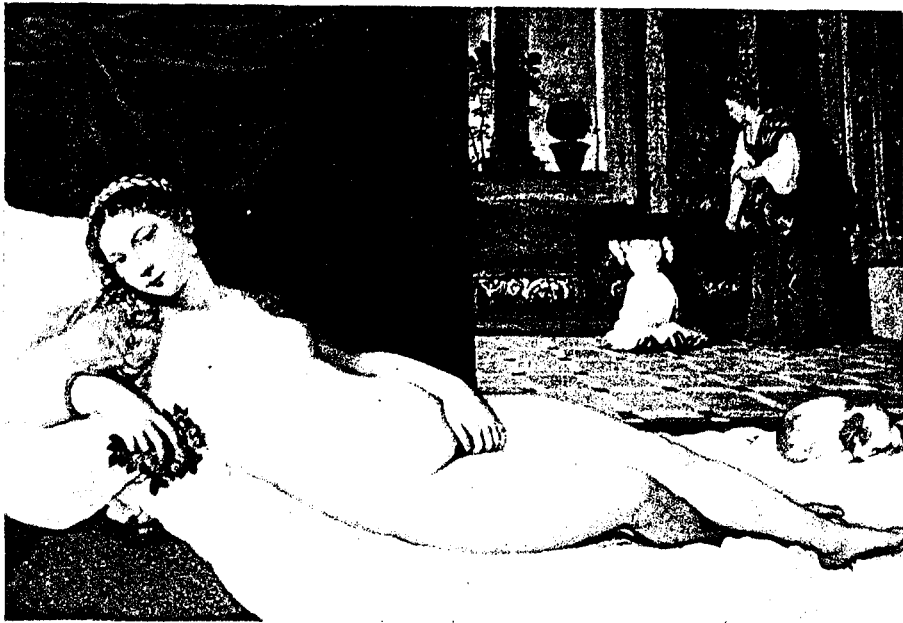
da bir yan ürünüdür sadece. Michalengelo, sanatçının yaratıcı yeteneğiyle, düş gücüyle, doğayı, doğadaki modeli, insanın dış görünüşü aşır, “yetkin” bir güzelliğe sarabileceği düşüncesindeydi. Açıklanan “Son Yargı”ındaki insan figürleri hiç de idealize edilmiş bir güzelliği, alımı, çekiciliği ve yetkinliği yansıtmaz. Aksine, Michalengelo’nun bu yapıtındaki çıplaklar ağır; çekicilikten, alımdan yoksundurlar. Bir uyumdan çok, trajik bir gerilim sözkonusudur.

Rönesans sanatçıları arasında yer alan Raffaello sanatında yansıyan gençlik, tazelik, dirilik, düzenlik ile Raffaello’nun resmi, akıl (bilgi) ile insancıl duygusallığın bileşiminin ürünüdür.

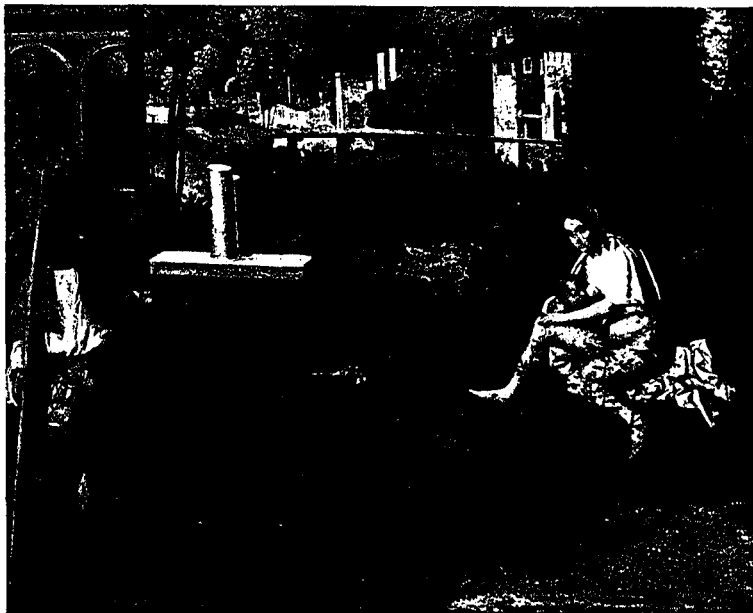
Rönesansın kültürel değerleri plastik sanatlara kazandırdığı yeni boyutlar, ilkin Raffaello’da Akdeniz’in çağlar boyu unutulmuş sıcaklığına kavuşmuştur. Raffaello’nun resimlerinde özellikle çıplaklarında bu özellik büyük bir açıklıkla belirir. Dinsel resimlerindeki (örneğin “Ermis Sebastiano”) çıplaklar bile bu dünyanın insanlarıdır (Edgü, 1978, S.267, s.24).

İlk Rönesans ustalarının kuramlarından ve yapıtlarından yararlanan Tiziano, Palma, Giorgione gibi sanatçılar kuram ve bilimsellik adına bir çeşit tıkanıklığa uğrayan sanatı diğerlerine oranla ihmal etmişlerdir. Bu sanatçıların resimsel anlatımlarında çıplak insan bedeninin duyarlılığı düşsel bir hava içinde gerçekleştirilir (Resim 6, 7). Örneğin Corregio’da yalnızca plastik bir heyecan yaratmak ister gibidir. Uzun bir sürecin değil, bir anın resmiyle karşılaşırız.

Tiziano, çıplaklarında olsun, portrelerinde, görünümünde olsun çağdaşlarından ayrılır. Onun çıplakları Botticelli’nin çıplakları gibi zarif, Leonardo’nunkiler gibi düşünce yüklü değildir. Tiziano’nun çıplaklarında



Resim 6: Tiziano, 'Urbino Venüsü'



Resim 7: Giorgione, 'The Tempest', 79.5x73 (1477).

güçlü kasları, anaç göğüsleri vardır. Yapıtı dolduran, giderek tablodan taşan çıplaklardaki cinselliğe varan çekicilik tüm bu niteliklerle uyum içinde olan resim dili, Rubens, Valasquez, Poussin, Watteau gibi sanatçıların gelişlerini haber verir niteliktedir.

Çıplağın anlam içeriği bakımından üç ayrı konumda varlığı ile çıplağa karşı duyulan ilgi, temelde cinsel bir ilgidir. John Berger Titian'ı örnekletirerek bağı incelemeye çalışır;

“Çıplak ya da yarı çıplak figürü resmetmek ya da çizmek arzusu özünde cinseldir. Tam anlamıyla bitirilmiş çıplak konulu bir yapıta karşı duyulan hayranlıkta. Sözüünü ettiğim bu ilgi dolaysız ve çoğu kez de bilinçlidir. Titian peri kızlarını resmetmekten nice haz duyduğunu çok iyi biliyordu. Tıpkı Rönesans'ın Sebastian konusuna karşı duyduklarını, çok iyi bildikleri gibi, çünkü bu onlara, kendinden geçmiş çıplak bir genç figürü çizmek olmadığını sağlayan bir konuydu” (Berger, 1977, s.68).

Titian (ya da herhangi bir ressam) perileri çizerken neden ve nasıl bir haz duyuyordu acaba. Bu haz çıplak modelin kendisinden mi yoksa çizme eyleminden mi kaynaklanıyordu.

Kaynaklara geçmiş bu konudaki deneyimler, çıplak modelin kendi başına ya da atölye ortamında, belirgin bir cinsel çekiciliğin olmadığını gösteriyor. Genellikle çıplak modelin resmi ya da fotoğrafı kendisinden çok daha çekicidir ya da bir diğer deyişle resimdeki sureti ile kıyaslandığında, bu suretin modeli çoğu kez sıradan bir varlıktır. Keneth Clark bu gerçeği şu şekilde ifade ediyor:

“Çıplak insan vücudunun bir başına gözün izlemekten haz duyduğu ve betimlenmiş halini görmekle de mutlu olduğunuz bir nesne olduğu varsayılır.

Oysa sanat okullarının müdavimleri, öğrencilerin büyük bir gayretle çizdikleri biçimsiz ve acınası modeli gördükleri için bu varsayımın yalnızca bir illüzyon olduğunu çok iyi bilirler. İnsan vücudu, doğrudan tuvale aktarmakla sanata dönüştürülebilen konulardan değildir.” (Clark, 1964, s.3).

Doğrusu bu ama, varsayalım ki model biçimsiz ve acınası biri değil de hayranlık duyulacak kadar güzel biri olsaydı, burada varılacak yargı değişecek miydi acaba?

1.3.2. Kuzey Avrupa Ülkeleri Sanatında Çıplak

Kuzey Avrupa Sanatında, İtalyan Rönesansının izlerini bulmak pek mümkün değildir. Alman sanatı ve düşüncesi genel yapısıyla, trajik, kötümser ve düş kırıklıklarıyla dolu bir dünyadır. Ve hiçbir ulusun düşünce ve sanat dünyası Nietzsche, Goethe, Novalis, Heine, Kleist ve Kafka’larla dolu değildir.

İtalyan Rönesans sanatçısı, dünyaya ve belki insana aşırı bir iyimserlikle yaklaşır. İnsanı idealize etme eğilimi sanatında ağırlıklı bir yer kazanır. Bu sanat, insanoğlunu yüceltir. İnsanı tanıma isteminde dış dünyayı bütünü içinde kucaklamak tutkusunu yaşatır (Edgü, 1978, S.264, s.18).

Bu dönem Güney Rönesans sanatçılarının Venüs’ü, Adem ile Havva’sı yaşama, aşkla doludur. Aksine Kuzeyli sanatçıların düşüncelerinde ve eserlerinde Venüs yok gibidir. Adem ile Havva ya da öbür çıplaklarda ise, ölüm duyguları, günah saplantıları yansır. Güneyli ustalarda görülen, doğa ile insan arasındaki uyum görülmez, özellikle Alman resmi, kendini, insan ile doğanın uyumunda değil, onunla çelişkilerinde bulur ve bu çelişkilerle gelişir nitelikte yapıtlar üretir.

Rönesans öncesi, Rönesans'ı hazırlayan koşullar birden bire kendini bu düşünce ile karşı karşıya bulur, ancak sınırın diğer tarafı bir çizgi ile ayrılmaz; etkiler uzun süre kendi dinamikleri ile etkileyecektir de. Rönesans sanatçısı istese de istemese de bu etkileri yük olarak taşımak zorunda kalacaktır. Ama Hıristiyanlığın, yaratıcı insangücü üzerindeki etkisi değişen toplumsal koşullar sonucu etkisini yitirmiş durumdadır.

Almanya'da yaşanan ve dinsel alandaki Köylüler hareketi, Luther'in Reform hareketlerine gerçek anlamını vermiş ve bu hareketi temellendirmiştir. Ancak reformların gerçekleştiği ülkelerin sanatçıları dünyanın dinsel yorumu ve dinsel tutuculuğun etkisinden kurtulamamışlardır ve Kuzey resminde, İtalya'daki kadar çok "çıplak"larla karşılaşılmasının nedenlerinden biri ve önemlisi budur.

"Çıplak beden" sanatçıların eserlerinde yaşayan bir varlıktır ve onda ölümün izini görebilir. Dinsel etkilerin kuvvetle izlerine rastlamak tüm dönem sanatçılarında mümkündür. Mathis Fothardt (Grünwald) sevgililerin bedenlerinde yılanlar böcekler sarar. Baldung'un "çıplak" kadının en güzel dönemini yansıtmak yerine benzer bir temayı seçer. İletilmek istenen dinsel mesajın içeriği ise, "içinde yaşananın geçici dünyanın zevklerine ulaşmak, aşkı, seviyi yüceltmek" demektir, buna kanmayan, aşkın da, sevinin de sonu ölümdür.

Bu düşüncelerin kaynağı da kuşkusuz Neitzsche'nin deyişiyle "Eros'u zehirleyen Hıristiyanlıktır." Tüm bu resimlerde beden incelenmez, insanın trajik yapısı ele alınır ve ortak yazgı olan ölüm vurgulanır.

İtalyan Rönesans sanatçıları Leonardo, Raphaelo, Botticelli’de bir “çıplak” resmedilirken onda yaşamın kendisi izlenir. Botticelli de Venüs doğar, Mona Lisa’nın gülüşü sonsuza değin sürecektir. Leonardo, doğanın ve insanın gücünü, onların fiziksel yapılarında arar.

Bu sanatçıların çağdaşı Hollandalı Hioronymus Bosch İtalyan Rönesans sanatçıları gibi ne insan anatomisi üstünde incelemeler yapmıştır, ne resimde perspektif sorununu bilimsel açıdan araştırmıştır. Kuram yaratmamıştır. Kurallar ortaya koymuştur. “Zevkler Bahçesi” adlı üçlemesinde Rönesans döneminde benzeri olmayan dünya içinde buluruz kendimizi, Rönesans öncesinde Giotto’da mahşeri resimlerinde işlemiştir ancak bu resimlerde halk inançlarının, büyülerin, tılsımların dünyasıdır. Resimlerinde boş yer yoktur. Bosch bu dünyadaki “Cehhenemi ve Cenneti resmetmiştir” denilebilir. Ya da öbür dünyanın düşlerini gözler önüne sermek istemiştir (Edgü, 1978, S.263, s.19) (Resim 8).

Bir sanatçının düşüncesi, inancı, bağlı olduğu sanatsal kuramlarla, yapıtı arasında karşılaşılan ayırım kimi durumlarda derin bir çelişkiyi oluşturur. Bu çelişki sanat olgusunun önemli sorunlarından biridir.

Ortaçağın dinsel inançlarının Luther reformlarının Dürer’de izlerini görürüz. İtalyan Rönesans ustaları gibi, doğayı eşsiz bir ustalıkla görür. Resim çalışmalarında doğayı değiştirmek istemez. Dürer bir yandan “Sanatçı dünyanın gerçekten doğanın içindedir” der; öte yandan “Sanatçılara çeşitli düşünler gelir, sanatçının kafası çeşitli görüntülerle doludur” der. Sanatçının önce, hiç kimsenin görmediği ve gözünün önüne bile getiremediği yepyeni insan ve diğer canlı figürlerini gerçekleştirebileceğini söyler. Birincisi dış dünyaya yaslanır, ikincisinde sanatçının düş gücüne. Dürer yeni bir gerçekçiliğin öncüsüdür (Edgü, 1978, S.263, s.33).

Kuzey Rönesans sanatçılarının büyük bir çoğunluğu Dürer gibi İtalya'ya yöneldikten sonra, bu ülkenin resim sanatını katkılarından yararlanarak bir bileşimi gerçekleştirmeye çalışırlarken, bir bölümü de Gothart gibi, İtalyan sanatının şekilciliğine sırtlarını dönmüşlerdi. Bu dönemin Hollanda ressamlarının en büyükleri de İtalyan Rönesansına sırtını dönenler arasından çıkmıştır. Dürer'in atölyesinde bir ara çalışan Cranach Kuzey Rönesans ressamı içinde en çok çıplak insan figürü çizendir. Cranach'ın insanları (çıplak ya da giyimli) içinde buldukları doğal ortamda bir bütünü oluştururlar. Bitkisel dünya, bu sanatçıda herhangi bir dekor olmaktan çıkar, resmin öznesini oluşturan insan'ın bir parçası durumuna gelir. Cranach'da karşıt öğelerden bir uyum doğar. Gerilimi, duyarlılık; karamsarlığı, insan figürlerindeki değişkenlik dengeler (Resim 9).

1.3.3. Flaman Resminde Çıplak

Flaman resim geleneğinde, Rönesansın kuzey ve güney etkilerinden farklı bir değişkenlik söz konusudur. Flaman bir sanatçı olma özelliği Rubens'e ve eserlerine ayrı bir yer kazandırmaktadır. İtalya'da gördükleri arasında Tiziano'nun yapıtları yaşamının sonuna kadar sanatçıyı etkiler.

Rubens'in resimlerinde özellikle üstlerindeki giysilerden arınmış figürlerinde insanın hayvansal çekiciliği ön plandadır. Bu etki-canlı kadınlar yaşam ve aşk doludur. Onları bir hareketin içinde, bir tutku anında yakalamıştır. O coşkulu anı, renklerin coşkusuyla resimlerde yaşatır. Renk tonları saydamlaşmıştır ve karşıt renklerden doğal bir coşku doğar. Ne Yunanlılar gibi varolmayan bir güzelliğin anlatımını ne de İtalyan Rönesans sanatçıları gibi dünyayı idealize ederek bir güzelliği yaratmaya çalışır. Dünyayı olduğu gibi ele alır (Edgü, 1978, S.264, s.19) (Resim 10).



Resim 8: Hieronymus Bosch, 'Zevkler Bahçesi', Üçlü Pano, detay
(220x376.6)



Resim 9: Lucas Cranach 'Mısırdan Kaçış', 67.5x51, 1504.



Resim 10: Peter Paul Rubens, 'Leukippos'un kızının kaçırılışı'



Resim 11: Rembrandt, 'Bethsabee', (1606-1669)

Ülkelerin kendilerine has, resim geleneklerini etkileyen öge ise hiç kuşkusuz ışık sorunudur. Yine birçok ressam ışık sorununa Rembrand'ın resimlerindeki kadar kendilerini yakın olarak hissetmez, İtalya'da Venedik, Almanya'da Münih ve dümdüz engebesiz Hollanda'da ise farklı bir ışık söz konusudur.

Sanatçının bunu duymaması ve önemsememesi olasılığı yoktur ve giderek ışığın, resmin ana öğelerinden biri olarak değil resme yerel, ulusal nitelik verebilecek önemde bir öğedir. Rembrant resimde ışığı yaratan, önemini uygulayan sanatçı değildir kuşkusuz, ancak ışığı (dolayısıyla gölgeyi ve karanlığı) resmin ana öğesi durumuna getiren ilk ve tek sanatçıdır. Çıplakları sayıca azdır ama resimlerinde insan figürleri yer alır böylece insanların "ruh hallerini" dile getirir. Işık ise tablolarında aydınlatılması gereken yere düşer.

Rembrant'ın çıplakları olan Danae ve Betshabee'sinde coşkuyla yaratılmış çıplakları karşısında kendimizi hissetmeyiz ve çıplak bedenin hatlarında herhangi bir idealizmin izleri görünmez. Rembrant, İtalyan Rönesans sanatına tüm plastik özellikler açısından karşı çıkan ilk sanatçı olma özelliğini korur. Her resminde yaşamın gizi yansır. Işık ile gölgenin uyumu, sanatçının resimlerinde duygu ve düşünce arasındaki dengeyi kurmasına yardımcı olur. Resimlerin her biri, o resmin kendi öyküsüdür. Ve bilinen öykü değildir (Resim 11).

1.3.4. Barok ve Rokoko'da Çıplak

Fransa'da 16.Louis dönemi görkemli soylu sınıfının doğmasına neden olur. Dünya görüşleri büyük bir Fransa yaratmaktır. Devlet adamı Colbert, sanatlarında bir "ekonomik politik"i olduğu kanısındadır. Bu inançla tüm sanatları, "disiplin ve üretim" ilkesiyle örgütler, ülke dışından, İngiltere'den,

İspanya'dan, Hollanda'dan sanatçılar getirtir. Fransa'nın dört bir yanında, fayans, porselen, cam, ipek atölyeleri kurdurtur. Sanatın soyluların gündelik yaşamlarına yer alacak nesnelere üretilmesine böylece yardımcı olur.

Avrupa'da 17.yüzyıl "Barok", Rönesans'a tepki olarak çıkmıştır ve bu sanat görkemli bir yapıyı temsil eder. Sanat hangi yönden olursa olsun, kurumlaştırılmaya, devletin sanatı olmaya zorlandığında devletle bütünleşmek zorundadır. 16.Louis döneminde "akademizme" dönüşen sanat, kendi dışındaki sanatı önemsenmez olacaktır.

Fransa'nın büyüklüğü, büyük yapılarda, saraylarda ve parklarda görülecektir. Fransa Kralı da, yalnız Fransa'yı değil, dünyayı ısıtacak kadar büyüktür. Bu soylu ve görkemli ışık, nasıl yoksulluğun, çirkinliğin, gündelik yaşamın, acının ve ölümün üstüne düşebilir. Bu ışık olsa olsa, soyluların parlak renkli yaşamlarını ısıtabilir. Resim ve yontuda bu yeni ışık, yeni bir dünyayı yaratır: Soyluların dünyasını.

Resim, gerçeği araştırmaktan uzak kaldığında kendi plastik gerçeğinden de uzağa düşer. "Güzel", süsleyici bir sanattır artık söz konusu olan. Ancak sanat alanında belirleyici etkilerin de dışında sanatçılar vardır kuşkusuz. Nicolas Poussin Saray'da verilen ayrıcalıklara rağmen bir süre sonra İtalya'ya yerleşir.

Rönesans, insanı evrenin merkezi olarak görür. 17.yüzyıl batı sanatçısı ise, insanı doğanın bir parçası olarak değerlendirir. Bu dönemin resimlerinde insan ve doğa bir bütünü oluşturur. Öylesine bir bütündür ki, doğa, fonda bir dekor değil, insanı içine alan, figürle bir bütünü oluşturan resimdeki insanın bir parçasıdır.

Poussin'in "Daphe/Apollon" resminde, aşkı, insancıl kılmak yatar. Onun "çıplak"larına bakarken nedense bir çıplaklık görülmez ve yine çağdaşları gibi süsleyici bir öge durumunda değildir bu çıplak figürler. Kendi yaşamlarını yaşarlar. Ancak Poussin'in "çıplak"ları duyarlılık yüklüdür bu ise akıl ile duygunun dengesinde gerçekleşir. Sanatların da sanatçıyı esin kaynağı olarak alan bir Watteau, bir Corot, bir Delecroix bir dönemlerinde etkilenmişlerdir (Edgü, 1978, S.265, s.18).

Sanatın genel anlamına bakıldığında, tüm sanat akımlarının çıkış noktası kendilerinden önce yapılan sanata karşı duyulan tepkiden kaynaklanır. Fransa'da çıkan ve süsleme öğelerinin aşırılığı ile tanımlanan "Rokoko" tepki olarak adlandırılmaz, ancak Barok sanatın yozlaşmasıdır denilebilir.

Bu dönemin insanları için Rokoko bir yaşam biçimidir ve Rokoko insanı kendisiyle dolar. Barok'un ışık ressamlığı, parlaklığını değilse bile, sıcaklığını yitirmiştir. Bu dönem içinde Watteau, Boucher ve Fragonard isimli sanatçılar ayrı bir yer edinirler (Resim 12, 13, 14, 15).

Watteau'nun resimlerinde ışık önemini yitirmemiştir ama karşıtlıklarından doğan dinamizm de sıcaklık yoktur. Tiyatro sahnelerini ve oyuncularını ele alan konular işlemektedir.

Rokoko sanatı içinde ele alınan güncel uçarılıklar ile insanlar, bahçeler, havuzlar, fıskiyeleler, süslemeler ile yatak odası çıplakları Boucher ve Fragonard resimlerinde ele alınır. Boucher, birçok süsleyici resimler yapmıştır. Ama, bazı "çıplak"ları, belki batı resim tarihinin en "çıplak" resimleridir. Boucher herhangi bir insan bedeninin çıplaklığını resmetmiyor, istek dolu, sevişmeye çağrıda bulunan bir "çıplak"ı resmediyordu. Boucher'nin bize sunduğu bir



Resim 12: François Boucher, 'Bayan O Murphy', 59x13 (1752)



Resim 13: François Boucher, 'Odalık' 53x64, (1745)



Resim 14: Honore Fragonard, 'Salıncak', 81x64.5 (1806)



Resim 15: Honore Fragonard 'Nü'.

“çıplaklık” kavramı, anatomik bir “çıplak” değildir. Her ne kadar cinsel aşkı simgeleyecek konuları resmetmez ayrıntılara gitmezse de çıplaklık sanatçı için insan bedeninin gereksinimi olan eylemdir.

Yine Fragonard için kadın bedeni “çıplak”tır ve onun çıplakları da seviye bir çağrıdır. Sanat dilinde aşığılama anlamında kullanılan Rüküşlük-Rokoko deyimleriyle açıklanabilecek özellik taşır.

Fransız rasyonalizminin duygusallığa dönüşen bu buhranı yeni bir sanat akımını doğuracaktır. Romantizm.

Batı dünyasının tarihinde XIX.yüzyıl önemli bir dönemdir. Tüm geçmişin birikimi toplanmış ve tüm geleceğin tohumları bu dönemde atılmıştır. O güne değin görülmemiş bir değişimler dizisinin yüzyılıdır.

Tüm varolan, değerlere kuşkuyla bakılan, köklü değişimlerin gerçekleştiği, yalnız görsel sanatlarda değil, edebiyatta, felsefede, bilimde ve iktisatta yeniden yapılanmalar yüzyılı olarak adlandırılan XIX.yüzyıl çok kısa dönemde birbirini izleyen düşünce ve sanat akımlarının ortaya çıktığı bir dönemdir. Resim alanında, romantizm, klasizm, sembolizm, naturalizm ve gerçekçilik akımlarının birbirini izlediğini giderek bir çoğunun aynı anda geliştiği görülür.

Tipik bir XIX.yüzyıl insanı olan Nietzsche “Tanrı Öldü” diye haykırırken gerçekte “suçunu itiraf etmekten” çok bir tanıklık görevi üstlenir. Tanrı’nın yokluğu belki özgürlüktür ama, bu boşluğun yerini yeni değerlerle doldurmak gerekir. XIX.yüzyılın romantik sanatçısı Burjuva’ya karşı niteliğiyle, kurulu düzene: yaşamın anlamını aramasıyla da en geniş anlamda dünyaya başkaldırır. Doğaya erinçle bakamaz. Doğa ile özdeşleşmeye de çalışmaz. Aradığı bir

yaşama nedenidir. Her bireysel başkaldırı umutsuzluktan doğar, umutsuzlukla gelişir ve umutsuzlukla sonuçlanır. Çünkü her bireysel başkaldırının temelinde ister istemez doğa-ötesi öğeler yatar. Sanatçılardan birçoğunun yaşamı (Neitzsche dahil) ya çılgınlıkla sona erer, ya da kendi elleriyle gerçekleştirirler ölümlerini (Edgü, 1978, S.267, s.18).

Romantik sanat içinde yer alan edebiyat ve düşün alanında en çarpıcı ve yetkin örneklerini Almanya'da vermiştir, ama Romantik resim Fransa'da ve İngiltere'de gelişir. Fransız resminde özgün kişiliğini Delacroix, Bende en gerçek olan şey, yarattığı yanılsamalardır (illusion) der. Bu, biraz romantizmin tanımıdır. Romantik sanatçı, dış dünyayı resmederken bile, iç dünyasından kopan fırtınaları renklendirir.

Delacroix'nın kadınlarını birçok çağdışı çirkin bulur. Onun "Sardanapal'ın Ölümü" adlı çok figürlü kompozisyonunun konusunu Byron'un bir şiirinden almıştır. "Cezayirli Kadınlar" adlı yapıtında, kafesler arasına giren Cezayir güneşinin kısmen aydınlatığı loş haremde oturan renkli giysili, siyah saçlı, beyaz tenli kadınları gösterir. Ancak sanatçı kendini renge götürecek ve yaratıcı hayalgücünü işletecek konular seçmektedir. Delocroix'in "çıplak"larında, romantik ozan, "çağdaş bedensel güzelliğin" simgelerini görür: "düşsel anlatımlı, ama güçlü boyunlu, küçük göğüslü, geniş karınlı ve çekici kol ve bacakları olan" Havva'lardır bunlar (Resim 16, 17).

Romantizme karşı çıkış XIX. yüzyıl sanatçıları arasında Ingres'den gelmiştir. Ingres'de ve hatta ustası David'de bile romantik duygular görülmüştü. Ancak, onlar klasik çizgiden, çizgi ritminden vazgeçmediler. Ingres, romantizmi resim sanatı için bir "tehlike" olarak görüyordu. Ingres, "çıplak"ı, resimde baş köşeye oturtur. Yeniden doğuş sonrası Avrupa'sında cinsel imgelerin hemen

hepsi önden gösterilmiştir -ya gerçekten önden verilmiştir ya da öne yansıtılmıştır- çünkü asıl cinsel kahraman resme bakan seyircidir. Erkekliğin böylesine şişirilmesinden doğan gariplik, ondokuzuncu yüzyılın akademik sanatında doruğuna ulaşmıştır. 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 “çıplak”larındaki 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 (Resim 18).

Doğa, idealizm, duygusallık, düş gücü, güzellik gibi kavramlara pek itibar etmez. Doğaya açılan pencere Courbet’in resimlerinde temel elemandır. Ingres’in “çıplak”ları ne kadar erotikse, Coubert’in “çıplak”ları da o kadar soğuktur. Eros’un eli değmemiş gibidir sanki bu “çıplak”lara, belki ilginç bir özelliktir ama resimlerinde “çıplak”ın hemen hemen portre kadar önemi vardır. Courbet’in çıplakları, Ingres’in çıplaklarındaki güzelliği romantiklerin “çıplak”larındaki olağanüstülüğü yıkmak için yapılmıştır sanki.

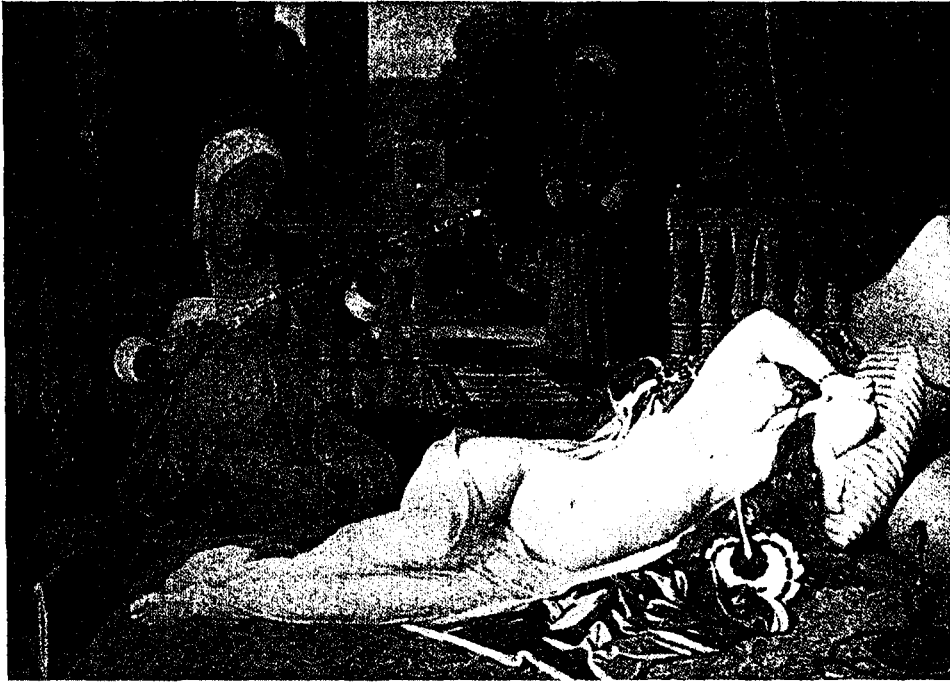
XIX.yüzyıl Avrupa’sında sanat alanında çeşitli eylem biçimlerinin ele alınarak işlendiği resim geleneği Romantizm, Klasizm ve gerçekçilik dışında Fransız Watteau’dan beri kadın bedenine eşsiz bir duygusallıkla eğilen bir Corot’da vardır. Elie Faure, onun resmini “Eğer fotoğraf makinası objektifinin yüreği olsaydı, kuşkusuz dünyayı böyle görürdü” der. Tüm bu akımlar ve sanatçılar, kendilerinden sonra gelenlere yeni bir yol açmışlardır.



Resim 16:Engéne Delecroix
245x32.5 (1827)



Resim 17:Eugéne Delecroix, 'Cezayirli
Kadınlar' (1834).



Resim 18: Dominique Ingres, 'Odalık', 76x106 (1842).

1.3.5. İzlenimcilerde Işık-Renk ve Çıplak

Resme özgü bir sanat akımı “İzlenimcilik”, Fransa’da boy atıp gelişmiştir. Paris’in günümüze değin uzanan “ressamların Kabe’si” özelliği izlenimcilikle başlar. Resim sanatında izlenimcilikle başlayan köklü yenilikler birbirlerinden oldukça değişik bir resim diline sahip bir grup sanatçının, resmi sanata karşı çıkış ve gerçekçiliği anlık izlenimler içinde yakalayıp resmetmek olmuştur.

Resimlerinde konu ister bir “çıplak” olsun, isterse bir görünüm ya da “nature-morte”, resmin kendisinden başka bir şeyi dile getirmez. Resmin konusu “özne” renkten ve ışıktan oluşur. Onun, renk ve ışık olarak sanatçının algısında bıraktığı izler, ya da izlenimlerdir resimde yansımaları gereken olgu.

Her yeni sanat akımı, hem bir kopma, hem bir bağlamdır. Sanat halkaları, gerçekten hiçbir zaman kopmaz. Degas ve Pissarro, Ingres’den kopyalar yaparak resme başlamışlardır. Renoir’ın “çıplak”ları ise yakından Rubens’i anımsatır. İlginçtir ki izlenimcilere ilk tepkiler yine “çıplak”lık dolayısıyla gelmiştir. Bu belki de, sanatın yeniliğine yani özüne karşı olan tepkinin doğal ve kolay bir yolu olsa gerektir (Resim 19, 20).

Yenilik her zaman tedirgin edicidir. Ne var ki, sanatçı, kişiliğini bulma ve yaratma süreci içinde, dünyaya, doğaya, olaylara yeni bir gözle bakmak zorunluluğunu duyar. Sanatçı ne doğadaki görüntüleri, ne de kendinden önce yapılanları yineleyebilir resminde. Ama kendi özgün yapıtını yaratırken, kendinden öncekilerden ders alır. Sanatçı geçmişi bilmeden ne kişiliğini gerçekleştirebilir ne de geleceğe seslenebilir. Neden olağan karşılanması gereken yenilikler sanatçıda tedirginliğe yol açar? Toplum yapısı düzenin bozulmasını istemez, bu yönetici sınıfın da genel olarak tutumunda kendini gösterir.



Resim 19: Aquste Renoir, 'Banyo' 116.8x 170.8 (1887)



Resim 20: Aquste Renoir, 'Çıplak', 65.5x135.5 (1895)

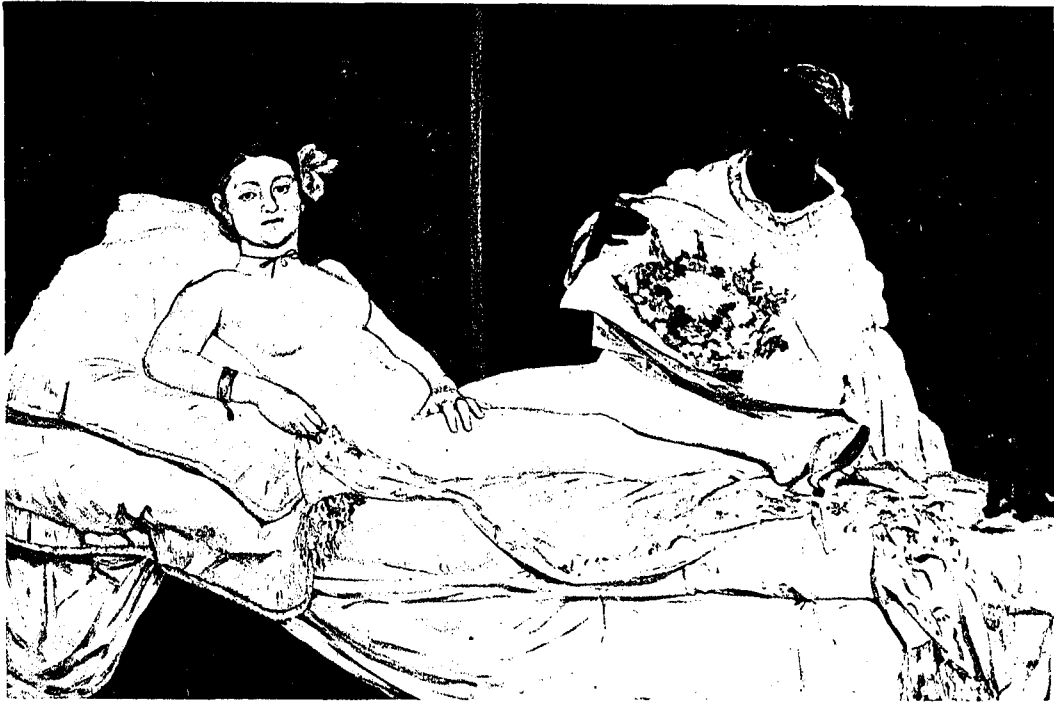
İzlenimci sanat, dolayısıyla Batı resminin kendi geleneği dışına çıkmadan Güney Asya, özellikle Japon resmiyle buluştuğu görülür. İzlenimci sanatçı, Uzakdoğu sanatçısının, doğa önündeki izlenimlerini özümseyip belleğinde oluşturduğu temayı kağıda aktarmaktadır. Batılı sanatçının doğayı renk ve ışık ikiliği içinde “anlama” ve yansıtma istemi vardır. Doğulu sanatçıda ise duygularıyla algılanacak ve bilgisel anlamda yakınlaşma anlama isteği ağırlıktadır.

İzlenimcilere gelen ilk tepkinin “çıplak”lık dolayısıyla geldiği belirtilir ve önemli bir kısmı ise o güne değin alışılmadık bir resme Manet’in Kır Yemeği’ne gelmiştir. Michalengelo ve Veronese’e oranla Manet’in Kır Yemeği ve Olempia’ında sergilediği tutum bir hayli farklıdır. Her iki resim de Rönesans dönemi ustalarından uyarlanmıştır. Kır Yemeği Raphael’in büyük boyutlu bir kompozisyonundaki üçlü figür grubundan Olempia ise Giorgione-Titian çizgisinin geleneksel Venüs figüründen aktarılan bir şema ve biçim anlayışı üzerine kurulmuştur (İskender, 1993, s.84) (Resim 21, 22).

Manet; Michelangelo, Veronese, Giorgione ve Titian’dan çok daha farklı bir toplumsal bilinç ve amaçla hareket eder, herşeyden önce biçimsel kaygılar ön plandadır, ama yalnız bu yeterli olmadığı düşünülebilir. Çünkü bir yatak üzerine uzanan geleneksel Venüs figürü yerine, Parisli ünlü(!) bir kadın konduğu zaman, bu davranışın niteliği ne olursa olsun biçimsel kaygıları bütünüyle aşan bir anlam yüklenir. Manet bu yaklaşımıyla, salt biçimsel kaygıların hayli ötesinde bir yerden ses getirmeyi, bir anlamda toplumun ahlaksal ikiyüzlülüğünü gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Dönem Fransa’ında sonu cinsel birliktelikle noktalanmış bir o kadar da piknik ya da kır yemeği yer almıştır. Diğer bir deyişle bu türden olaylar yaşam gerçeğinin bir



Resim 21: Edouard Manet 'Kırda Öğle Yemeği', 215x270 (1863)



Resim 22: Edouard Manet, 'Olympia' 130x190, (1863)

parçasıdır. Kimse bu gerçeğin gözler önüne serilmesine katlanamamaktadır. Manet bu bağlamda gördüğü ahlaki tepki nedeniyle -tarihe geçmeyi başararak- amacına ulaşmıştır.

Malraux'a göre bu resmin önemi, yanılısamayı yıkmış, sanatın özerkliğini "ilan etmiş" olmasındandır.

Resim sanatının özerkliği. XIX.yüzyıla özgü bir kavramdır. XX.yüzyıl sanatçıları bu özerkliği soyut sanatla son sınırına değin götüreceklerdir.

İzlenimci ressamların tümünde, Cezanne'deki ussal yöntemi buluruz ve resimlerinde söz konusu olan ışıktır. Cezanne, ressamın "karşısındaki işi ya da nesnenin içine girmesini ve elinden geldiğince, bu yapıyı mantıksal yoldan açığa vurmaya çalışması gerektiğini" söyler. Cezanne'ın "çıplak"larına baktığımızda "çıplak"ı değil "çıplak"lığı görürüz. Sanatçı, sanki bir sürü çıplak insana bakıp, kendinde kalan izlenimi bir ya da birkaç çıplakla dile getirmiştir.

Cezanne gibi ışığa farklı açıdan bakan ve resminde güneşin yer aldığı diğer bir sanatçı Van Gogh'tur. Resimlerinde karşısında olduğu görünümün, "nature-morte"un ya da insanın özünü resmetmek ister. Ama bunu ayrıntılara varan bir incelemeyle değil, tüme yaklaşarak ve abartarak yapar (Resim 23). Onun gibi Gauguin de bir güneş hayranıdır. Gauguin, resimde ustalıktan kaçan, ustalığın tehlikelerini görüp bunu resimlerinde dile getiren bir sanatçıdır. Sanat soyutlamadır; doğanın önünde düşleyecek ondan ayrı tutun sanatı ve sonuçtan çok yaratışı düşünün diyerek, bileşim yaratmaya önem verir. Tahiti'ye yerleştiği ve Tahiti'de çizdiği çıplaklar, "öz"e varmak için, rengi ve biçimi feda ettiğini göstermektedir.



Resim 23: Vincent Van Gogh, 'Yatan ıplak'. (1887).

İzlenimci ressamlar arasında kuşkusuz “çıplak” a en büyük ilgi duyan sanatçı Renoir’dir. Onun canlı, sağlıklı çıplakları kendisinin dışında sanatçılarda görülen araştırıcılık ve tedirginlik izlerine rastlanmaz. Kendisi bunu; “Benim kuralım ve yöntemim yoktur. Herhangi bir “çıplak” a baktığımda onda sayısız küçük renkler görürüm, tuvalimin üstüne bu çıplak bedeni yaşatmak ve titreşimleri sağlamak için gereken renkleri bulmam gerekir.” Tensel atmosferin yaratıldığı bu çalışmalar kendi içinde gizemsiz, sırsız bir dünya yaratmaktadır.

Çıplak XIX.yüzyılda bir hazırlık aşaması çalışması olmaktan çıkarak, kendi kendine bir anlamı olan, bağımsız bir resim türü olarak görülmeye başlandı. Geri çıplak, daha önceleri de çeşitli dönem ve üsluplarda gerek resimsel gerek de grafik olarak büyük bir oranda yer almaktaydı. Ancak Rembrandt’inkiler gibi birkaç istisnai örnek dışında çıplak daha çok konu ya da öyküyle ilgili bir bağlamda dolaylı olarak işlenmekteydi. Susannah ve İhtiyarlar, Diana Banyoda, Batsheba, Paris’in Kararı ve diğer bazı kutsal kitap-mitoloji kökenli temalar bu tür çıplak figür işlenişlerinin en ideal biçimlerini oluşturmaktaydılar. Ancak sonucunu evrensel ve uluslararası üslup olan Neoklasisizm’in tükenmesi ve sanatın akademizm ve avant-garde gibi iki farklı boyutta kutuplaşmasıyla birlikte sanatçılar çıplağa konu olan temaları terketmeye başladılar. Çıplak da kendi konusu haline geldi (Edgü, 1978, S.267, s.20).

Bir yandan genellikle apartmanların çatı katındaki atölyelerde çalışan, toplumun en uç ve sivri kesimini temsil eden sanatçı tipi belirmeye başlarken öte yandan sanatçının konularında yalnızca yakın çevresi ve çok ender olarak da patron için yaptığı işlerinde aşırı kişisel bir boyut kazandı. Gerçi geçmiş dönemlerin mitolojik-dinsel kökenli tipleri salonlar ve akademilerdeki sergilerde, bir hayli ticarileştirilmiş ve sulandırılmış biçimlerin esir pazarı ve

klasik antikite dünyası ile ilgili yazılı açıklamalar eşliğinde korunuyor değillerdi ama bu yozlaşmaya karşı çıkan sanatçı da var gücüyle boyama ya da resim yapma eylemini sanat yapıtının konusu haline dönüştürmeye uğraşıyordu.

Bu değişim ortamında gelişmeye başlayan yeni bir romantizm ruhu, bir karşılığını da la vie de Boheme'i yaşayan, burjuvazinin her türlü değer ve ahlak anlayışına karşı çıkan sanatçı tipinde buldu. Çıplaklık da, bu bağlamda en etkili öğelerden biriydi. Çünkü kadın bacağıının bir parçasının bir anlık görüntüsünün bile büyük bir ayıp sayıldığı, dönemin kadın giysisinin kadının doğal biçimini alabildiğine saklamayı öngördüğü toplumda özel bir atölyedeki çıplak modelin varlığı gizli bir haset duygusunun konusu olduğu gibi, çıplak kadın figürünü kendi doğallığı içinde işlemekte başlı başına toplumsal bir önem ve anlam kazandı.

Desen ya da boya olarak olsun, çıplak modelden yapılan çalışmalar 19.yüzyılda güncel atölye etkinliğinin en özgün verimlerinden biri ve sanatsal arayışı birinci dereceden ilgilendiren bir biçimi haline geldi. Ya da Delacroix'ın bir modelle ilgili olarak "sidonia geçen salı günü yataktaki uzanmış pozuyla ne kadar da çekici görünüyordu" diye not düşecek kadar modelini önemsemesi; bazı ressamaların birkaç modeli birden poz vermeye hazır durumda bekletmeleri, Rodin ve Klimpt gibi sanatçıların atölyeler'inde saat başı değişen pozlardan çalışma yaptırılmaları, Degas'ın atölyesine bir banyo leğeni ile küveti yerleştirmesi vb. gibi yaklaşımlar, alışıl gelmiş klasik ve romantik pozlara bütünüyle ters düşen bir çıplak anlayışı gerçekçiliği ve biçimselliği ile sonuçlandı. Bu biçimsellik içindeki erotizm ise ne şekliyle olursa olsun kesinlikle görülmemezlikten gelinemeyecek kadar vurgusal bir yer tutuyordu (İskender, 1993, s.81).

Erotizm doğrutusundaki bu tek yönlü gelişme; daha farklı ve belki de daha bilinçli yeni bir gelişmeyle kesildi. Picasso'nun Avignonlu Bayanlar'ı bir randevu evinin bekleme salonunu konu aldığı için Degas ve Toulouse Leutrech'in benzer konularının bir devamı olma özelliğini koruyordu ama yine de bu benzerlerinden daha ileri bir adımı temsil ediyordu. Kübistler çıplağı yalnızca erotik olmayan bir boyuta taşımakla kalmadılar ayrıca çıplağı kübist anlayışının sıradan planimetrik biçimlerinden biri olarak bir modül durumuna da indirgediler. Bu biçimsel planda bir kazanım sosyal planda ise bir kayıptı (Resim 24,25),.

Kübizm ile yitirilen insaniliğın kazanılması, Alman ve Orta-Avrupa Ekspresyonizmiyle birlikte çıplak konusunda yeni bir yaklaşım elde edilir. Sadece Alman Rönesansı değil aynı zamanda Ekspresyonistlerin yeni programından da kaynaklanan bu yeni yaklaşımın temel özelliğı görme ya da kavrama olgusunun daima güçlü duygularla renklendirilmesine dayanır. Dışavurumculuk izlenimciliğe karşı bir tepkidir. İzlenimciliğın etkilerini taşımakla birlikte anlatımı birinci düzeye çıkarır. Böylece çıplak yalnızca izlenilen bir biçim değil, aynı zamanda sanatçının duygusal konumunu da yansıtan bir araç haline gelmiştir.

İdeolojik Alman sanatında çıplak ve çıplaklığın üzerine yüklenen özelliğın bir işlevi yerine getirmesi gerekti: Kas gücünü ve saldırganlığı sergileyen idealleştirilmiş savaşı ya da günlük zorlu bir çalışmadan sonra sağlıklı bir şekilde terleyen erkek figürü ile yeni kuşakların çoğalmasını temsil eden, dolgun yuvarlak kalçaları ve göğüsleriyle kadın, geleceğın mükemmel insanının aynı oranda temsilcileriydiler. İtalyan ırkçı ideolojisi daha çok kendi geçmişi ile ilgiliydi: Klasik-roman dünyasından türetilmiş pozlarla yetindi. Politik açılışın diğer tarafındaki toplumsal-realizm ise tesadüfi bir halk



Resim 24: Degas, 'Leğen', (1886).



Resim 25: Pablo Picasso, 'Avignon'lu Kadımlar', (1907)

ütopyacılığı, kadın ya da erkekte olsun, daha çok alınteriyle gerçekleştirilen emekçiliğin kaslarını geliştiren yönleri üzerinde durdu.

Yazılı ve görsel medya sayesinde tinsel deneyimin alabildiğine ticarileştirilmesi, pahalı bir meta olan seksüel imgeyi; bozuk para ölçüsünde ucuzlatarak, sonunda çöpe atılan ya da yalnızca görülüp geçilen sıradan bir üretim nesnesine indirgedi. Yazılı ve görsel medya bu alana yalnızca bir yönüyle büyük bir standartlaşma getirmekle kalmadı ayrıca gerçeğin hiçbir zaman yakalayamayacağı ancak her zaman yakalamak için yarışacağı evrensel bir seks sembolü de yarattı. Bu yapay ideal kısa sayılabilecek zaman dönemleri içinde; iri göğüslü ve yuvarlak kalçalarından, en göğüs ve kalça yoksuluna kadar değişen tipler arasında gidip gelir. Ve etkisinden kolayca kaçınılamayan bu biçimler kimi zaman kabul edilen değerler, kimi zaman eleştiri konusu, kimi zaman karikatür (mizah) ve kimi zaman da tahrik unsuru olarak sanata yansılar.

1.3.6. Uzakdoğuda Çıplak

Hint, Buda ve Brahman sanatı, insana batı sanatı gibi bakmaz, odak noktasını insan varlığının oluşturduğu bir inancın resmi olarak dişilik (Yoni) ve erkekliği (Lingam) evreni oluşturan karşıt güçlerin simgeleri olarak kavramlaştırır. Eylemsel ifadeyi anlatan Lingam evreni oluşturan güçlerin karşıtlığıdır (Edgü, 1978, S.265, s.18).

Buda ve Brahman sanatında cinsel aşk günahı değil çok sevaptır. Buda ve Brahman inançları, cinselliği inancın ana öğeleri kılarak sorun olmaktan çıkarmıştır. Bu da cinsel aşkı bir sorun olmaktan kurtarmakla kalmamış, insan

varlığının temel ögesi, anlamı durumuna getirmiştir. Evrenin oluşumunu, karşıt güçleri onunla açıklamıştır.

“Çıplak”lığın ve cinsel aşkın, kendilerini böylesi bir özgürlük içinde bulmalarını da erkeğin ve kadının dinsel/simgesel anlamlarında aramak gerekir. Yani, Lingam ve Karmadaki dinsel, bu üçlüyü doğal yapılarından soyutlamaz.

Tek tanrılı dinlerde, aşk karanlıkta yapılır. Bu nedenle resim sanatına cinsellik pek yansımaz. Ahlak dizgesi içinde kutsallıktan gelen bir dokunulmazlığı değil, günahtan doğan bir yasağı ve korkuyu içerir. Hint sanatında cinsel aşk birçok batı erotiğinde olduğu gibi, doğa-ötesi bir bunalıyla birlikte değil bireyin kendini tanıma/bulma/yaratma yolu olarak, sağlıklı bir düşünceyle gelişmiştir.

Hint sanatında görülen bu özellikler yakın doğulu sanatlarda Çin ve Japon ressamlarında görülen ve her tür konunun yer aldığı, görünüm, insanlar, hayvanlar, düzenlemeler ile erotik resimlerinin dışında çıplak beden ile insan figürüyle pek karşılaşmaz. Yine edebiyat alanında ilginç erotik yapıtların varlığı önemsenecek boyutlardadır.

Resim ve yontuda olduğu gibi klasik Hint şiiri de çıplaklığı ve cinsel aşkı kutsallaştırır. Aşk toplumsal sınıfların, dinsel kastların ötesine geçer. Hint sanatında ve toplum içinde, tüm boyutlarıyla günlük ve dinsel yaşamın bir parçasıdır. Bozulmamış cinsellik insanın günah lekesi sürülmemiş bir özelliğidir. Tanrı'nın bir parçasıdır. İslam'da olduğu gibi karartıcı bir eylem yerine ışık saçan yasaksız bir dünya görüşü içindedir.

Böylesi insancıl bir düşünce ve inancılık, tek tek sanatçılara gereksinmesi yoktur. Bu inancın sanatı da herkesin olacaktır. Sanatçı, kendi öznel dünya

görüşünü değil, içinde yaşadığı toplumun inançlarını dile getirecektir. Dolayısıyla “kişisellik” söz konusu değildir. Bir çok sanat yapıtlarında görülen anonim sanat özelliği Buda ve Brahman sanatı için de geçerlidir. Ele aldıkları konu (ki, her zaman insandır ve hemen hemen çıplak insan) simgesel özelliklere sahiptir. Sanatçının bireysellik peşinde olmayışı “canlandırır” kişiler olması bölgesel üslupların olmasına yol açar.

Doğu gizemciliğinin tüm özelliklerini kapsayan Tantra düşüncesi, insanı ve kosmosu etkileyen güçler ve ana-enerji çevresinde gelişir. Birçok Tantra resminde, simgesel özelliği olan soyut biçimlerle karşılaşılır. Bir çoğu, inancın dünyayı, evreni nasıl yorumladığını resimler. Dolayısıyla, Tantra sanatındaki “çıplak” da bir simgedir. İnsan bedeninin çıplaklığını değil, bu çıplaklığın anlamını resmetmek için çizilmiştir (Edgü, 1978, S.265, s.19).

Boyutları küçük olarak çizilen cinsel aşk sahneleri ilk dönem Buda ve Brahman resimlerinden etkilenmiştir. Tantra “Dünyanın yaratılış safhasında ilkin İSTEK belirdi” der. Şematik özelliklere sahip olan Tantra Asna resimlerindeki çıplaklarda yakın ve uzak planlar yer almazlar.

Tılsımlı bir fizyoloji ile erotik bir simya arasında bölünen “çıplak” insan bedeninin görüntüsü evrenin yansıması gibidir. Tantra Asma resimlerinde.

Tantra sanatında insan bedeni, yıldız kümeleri ve imlerle dolu mekandır. Böyle olunca, karşımızdaki resim, ister bazı işaretlerden, gizemli simge ya da imlerden oluşsun, ister çıplak insan bedeninden, durum değişmez. Çünkü burada sanat bir amaç değil, bir araçtır. Tüm inanç sanatları gibi. Bu resimlerin amacı, renkler, biçimler, istif vb.değildir. Her resim, her yontu, kendi içinde sistemin yapısını oluşturur. Bu resimleri plastik değerler açısından değerlendirmek olanaksızdır. Onlar ancak dile getirdikleri anlamlar açısından araştırılarak açıklanabilir.

1.4. Türk-İslam Resminde Çıplak

İnsan çıplaklığını, erotikliği kutsallaştırılmış, dinselendirilmiş toplumların karşısında İslam'ın değişik bir ahlâk anlayışı görüşü oldukça yaygındır. Türk-İslam resmindeki çıplak bir İran minyatürüne göre çok düşük sayıda örnekler vermiştir. Yalnız çıplak resim değil, erotik ve sapkın erotik konularında İran minyatürü Türk-İslam resmine oranla çok zengindir.

1967'de Robert Surieu tarafından yayınlanan "Saru e Naz" adlı erotik sanat kitabındaki resimler pek çok ülkede rastlanmayacak ölçüde açık saçıktır, cinsel ilişkinin her türüsüne bol örnekler yer verilerek oluşturulmuş ve estetik değerlerin gözetildiği bir görsellikle gerçekleştirilmiştir (And, 1978,s.19).

Kitap resimlemesinde (minyatür) bu resimlerin yer alması, konunun zorlamasından ileri gelmektedir. Konuları bakımından suda yıkanan periler, cinlerin kızları ya da pek çok kutsal kitapta yer alan Adem ile Havva'nın sanatında uygulanan minyatür resimleri gibi. Topkapı Sarayı'ndaki Adem ile Havva'nın cennetten kovuluşunu gösteren minyatürde. Adem de Havva da, önlerindeki ayıplarını örten yapraklardan başka, tümüyle çıplaktırlar. Ancak İslam resminde Adem ile Havva'yı tüm çıplak gösteren minyatürler de vardır. Edinburg Üniversitesi kitaplığında bulunan Bruni'nin bir yazmasındaki Adem ile Havva gibi.

Bir kitabın resimlenmesi yanı sıra, tektek resimlerden oluşan ve "murakka" denilen albümlerde ise, bu konular, bir yazılı metin resimlenmesinden çok sanatçının bunlara ilgi duymuş olması düşünülebilir.

Erotik konulu birçok minyatürü içeren Topkapı Sarayı'ndaki "Hamse-i Atai" ile 1527 tarihli "Camasbname"deki cinlerin kızlarını simgeleyen üç kız

minyatürü az bulunur örneklerden biridir. XVII.yüzyılda çıplak resimlerin sayılarında artış söz konusudur. Murakka'da yer alan iki çıplak kadın figüründen ilki bir Türk güzelini göstermektedir. Çizgi ve oranlar bakımındanda ustaca yapılmış resim tam bir çıplak sayılabilir (Topkapı Sarayı, H.2135) (And, 1978, s.20).

Levni ve Buhari kadın ve genç erkeğin güzelliğine resimlerine sıkça yer verirler. Enderunlu Fazıl'ın minyatürlü "Hutanname" ve "Zenanname" yazmalarındaki kimi kadınların göğüsleri tam açıktır. Bunlardan hamamda yıkanan çıplak kadınları gösteren minyatürde, kadınlardan birinin kadınlık organı gösterilmiştir.

1.4.1. Çıplak Erkek Resimleri

Tam ya da yarı çıplak kadın resimlerinin yanı sıra erkek çıplaklığı da işlenen önemli konulardandır. Topkapı Sarayı'nda bulunan bir murakka'da kaplıcalarda yıkanan çıplak erkekleri gösteren bir minyatür ile "hünername"nin ikinci cildinde çıplak erkekleri hamamda gösteren bir başka minyatür de yer almaktadır.

"Şehname" yazmasındaki devin Rüstem'i havaya kaldırışını gösteren devin erkeklik organı çizilmiştir. Bir tasvir sanatı olan Karagöz'de bunlar gibi pek çok örnek yer almaktadır (And, 1978, s.20).

XVII. ve XVIII. yüzyıl minyatürlerinde, ressamların genç erkekleri kadınsı bir görünümde çizdikleri görülür, öyle ki, dikkatle bakılmazsa bunlar kolaylıkla kadın olarak algılanabilecek türdendir.

1.5. Türk Resim Sanatında Çıplak

Türkiye'ye Batı anlayışına dönük resim sanatının ya da yağlıboya resmin girişi yaklaşık olarak 1850'lerden itibaren başlar. Başlangıçta tercih edilen resim türleri sadece peysaj ve natürmort'tur. (Türk sanatında insan figürünün ve özellikle de çıplak figürün görülmesi başlangıçtan yıllarca sonra görülen bir olaydır) İlk zamanlarda figürün resmedilmesinden özellikle ve belki de titizlikle kaçınılmıştır. Hatta o kadar ki, sergilenmek için değilse bile kendi özel ilgisi nedeniyle figür resmi yapan ressam ya hiç yoktur ya da yok denecek kadar azdır. Dahası bugün Darüşşafakalı ressamlar olarak bilinen ve yakın zamana kadar Türk primitifleri olarak adlandırılan sanatçıların okuldaki öğrencilik yıllarında kendilerine yağlıboyaya dönüştürülmek üzere verilen Abdullah Biraderler'in büyük çoğunluğu Yıldız Sarayı bahçesi ile çevresini görüntüleyen fotoğraflarındaki bazı rastlantısal insan figürleri bile, bu işlem sırasında ayıklanmıştır.

Ancak sadece tüm sanatsal üretimleri okuldayken yaptıkları birkaç ya da çoğu kez tek resimle sınırlı Darüşşafakalılar değil, bir kısmı Avrupa'daki sanat akademilerinde resim öğrenimi görmüş ve bu öğrenimin gereği olarak da çıplak modelden sayısız çalışma yapmak fırsatını bulmuş Türk ressamları da, figüre yönelmişlerdir. Ya da çok sınırlı olarak yönelmişlerdir.

Çağdaş Türk resmi demek, batılı anlamda resim sanatı demek. Batılı anlamda resim ise, Rönesans'tan bu yana gelişen, her dönemde değişerek, yeni uçlar verip zenginleşerek günümüze uzayan bir resim dili demek. Doğu resmiyle karşılaştığımızda, ayırıcı öge olarak, perspektif, insanın ve dış dünyanın incelenmesi, yağlı boya ve tuval resmi demek. Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma döneminde, bu anlamda ilk resimler, 1793'de kurulan

Mühendishane-i Berr-i Hümayun ile Harbiye'de öğrenim görenlerin fırçalarından çıkmıştır.

Figür konusunda gösterilen çekingenlik başlıca iki nedenden kaynaklanmaktadır. Birincisi, figür resmi yapmak peysaj ya da natürmort yapmaya oranla çok daha zor olduğu gibi bu türün ustalıklı işlenmesi de, çok özel yeteneklerin olmadığı yerde genellikle akademik bir öğrenimden geçmiş olmayı gerektirir. Çoğu askeri okullardan yetişen ilk dönem Türk ressamlarının, bu nitelikteki bir akademik eğitimden geçmedikleri için, figür konusuna el atmamış olmaları doğal sayılabilir. Kaldı ki Süleyman Seyyit gibi akademik öğrenim görmüş bir ressamın bile, bazı manzaralarında ender olarak görülen insan figürlerinin, sanki bir aceminin elinden çıkmışçasına, sanatçının peysaj ve natürmortlarındaki genel düzeyinin çok altında bir görünüm sergilemelerinin de kanıtı olduğu gibi, çıplağın izlenebilmesi için, kimi zaman akademik eğitimden geçmiş olmak da yetmemektedir. (Yine akademik bir eğitim görmüş olduğu halde aynı olumsuzluk Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerindeki peysaj ile figüratif öğeler arasında uyumsuzlukla bulmuştur karşılığını.) Burada eksik olan akademik eğitim değil, böyle bir eğitimden geçtiği halde sanatçının figür olgusuna girişmekte duyduğu çekingenliktir, temkinliliğidir. Tereddütle başlanan her girişimin sonuçtaki başarı şansının az olacağı kuşku götürmez bir gerçektir, çünkü. İkincisi ve belki tereddütlere yol açarak azimli bir girişimi başından beri engelleyen asıl önemli neden, dinsel ve toplumsal geleneğin öteden beri öngördüğü "suret yasağı"nın peysaj ya da natürmort'dan figüre geçilmesinden çoğu kez doğrudan ve bazen de dolaylı olarak bir engel teşkil etmiş olmasıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi 1883’de kurulur. Ama “çıplak”lık konusunda kırk yılda aldığı yolu, Turgut Zaim şöyle dile getirir: “O zamanki sosyal yaşantı, dini ve ahlaki baskılar yüzünden Türk kadınları çıplak olarak modellik etmeyi çok ayıp ve yersiz sayarlardı. Güzel Sanatlar Akademisi’ne kadın model bulmak bu devirde zordu. Ancak mütareke sıralarında ihtilalden kaçan Beyaz Ruslardan temin edilirdi. Benden önceki kuşakların sanatçıları çıplak resimleri ancak eşleri sayesinde yapabilmişlerdir. Benim için önemli olan çıplak resim yapmaktan ziyade yeni konuları ele almaktır. Çıplağın üzerinde fazla durmayışım modeli daima anatomik yönden ele alışımından ileri geliyordu” (Tansuğ, 1994, s.13).

19.yüzyılın ikinci yarısını yaşayan Osmanlı Türkiye’si toplumunda doğrudan çıplağa geçiş zor ve hatta bütünüyle olanaksız olabilirdi. Ancak figüre geçiş, niye aynı oranda zor ya da olanaksız olsun? Ayrıca daha önceki dönemlerde minyatür alışlagelmiş bir sanat biçimi olduğu gibi, figürde minyatüre figürün serbestçe işlenmiş olması, suret yaşağının figüre geçişte engel oluşturduğu savını çürütmez. Minyatürde figür vardır ama bu figür yalnızca genelleştirilmiş bir insan tipi ya da şemadan öte birşey değildir. Bu nitelikteki bir figür belli bir kimsenin kendisine benzeyen bir portresi ya da imgesi değil, tıpkı çocuk resimlerinin şematik insan figüründe olduğu gibi insanı kavramsal olarak temsil eden bir biçimdir, sadece. Kaldı ki minyatürde halka açık sergilerde gösterilmek üzere değil, saray ve çevresindeki çok kısıtlı sayıdaki bir kesim için üretilmiş bir sanat biçimidir. Başta İstanbul olmak üzere büyük kentlerdeki halkın minyatür gibi bir sanattan hiçbir haberleri olmaması doğaldır. Kırsal kesimdeki halk çoğunluğu ise, minyatür ya da resim kavramı bir yana insan görünümünün herhangi bir sureti olabileceğini bize düşünemeyecek kadar başka türden bir güncel gerçekler dünyası ile uğraşmaktadır.

Figürü Türk resminde ilk kez ve üstelik de resminin temel ögesi olarak ele alan ressam Osman Hamdi Bey'dir. Buna rağmen Osman Hamdi Bey çıplak konusuna el atmamıştır. Bu da ilginç bir tutum sayılır. Özellikle Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı Sanay-i Nefise'de öğrencilerin çıplak modelden çalışma isteklerine pek de sıcak bakmadığı anımsanırsa.

Çıplağın Türk resmine girişi 1914 kuşağı ya da bu dönem sanatçılarının içinde en tanınmış kimse olduğu için Çallı İbrahim'in adından hareketle Çallı kuşağı olarak anılan ressamlarla birlikte başlamıştır. Çallı kuşağı ressamların ortak özelliği, doğanın belli ışık ve atmosfer etkileri altındaki çeşitli görünümleri karşısında duyularının algıya dönüşen kesinliğini saf renkler ve dinamik bir fırça işçiliği aracılığıyla resme aktarmayı öngören bir tür izlenimciliktir. Çallı kuşağındaki Avni Lifij, Nazmi Ziya, Namık İsmail Avrupa'da buldukları yıllarda, yer yerinden oynamaktadır. Resim sanatı, sürekli devrimler sürecine girmişti. Oysa bu ressamlar, devrimci yönünü pek görmedikleri bir izlenimcilik içindedirler. Ancak izlenimci ilke ve yöntemlere körükörüne ya da programlı bir şekilde uyulmadığı bu anlayışta doğanın resme aktarılışı Paris izlenimciliğine oranla daha içgüdüsel, içten ve gevşek bir tutum sergiler. Bu sıfatlar Fransız izlenimciliğine oranla Çallı kuşağının sanat anlayışının daha yetersiz değil, aksine kendine özgü bir kişiliği olduğunu gösterir. Türk izlenimciliği biçimsel çıkışını Batı'dan almış ya da Batı'dan etkilenmiş ancak Batı'dan daha çok doğayı ve bundan da fazla kendi duygularını esas almıştır. İzlenimciliğin belli bir zaman ve mekan diliminde yer almış özel bir sanat akımı olduğu kadar, insan yapısına temel ifade biçimlerinden biri olarak ayrıca her dönemde çeşitli şekillerde görüldüğü ve de görüleceği de dikkate alınırsa eğer izlenimle başlayan Türk izlenimciliğinin de sonunda nasıl bir dönüşüme uğrayarak lokal,

ulusal, yapısal, tarihsel ve hatta dokusal bir kimlik kazandığı kendiliğinden ortaya çıkar (İskender, 1993, S.10, s.83).

Bu kuşak ressamaları arasında yine Hikmet Onat, Ruhi Arel gibi sanatçılar da konuya yakınlaşmış olmakla birlikte, çıplağa asıl önem verenler Çallı İbrahim ve Namık İsmail'dir. Bunların genellikle rahatça ve rastlantısal bir şekilde (Çallı) ya da akademik olarak (İsmail) pozlandırılmış hareketleri içindeki çıplakları, her iki ressamın da son derece kıvrak, dinamik ve ustaca olan fırça işçiliklerini yansıtmakla birlikte, diğer işlerine oranla izlenimcilikten biraz daha uzak ve daha gerçekçi sayılabilecek bir yaklaşımla gerçekleştirmişlerdir. Yine Çallı'nın çıplaklarında çıplak figürün dışındaki öğeler ve mekan daha kendiliğinden bir anlayışla bir hayli serbest fırça darbeleriyle belli belirsiz bir şekilde biçimlendirilmişken, figürün gerçeğe ve geleneğe yakın bir anlayışla ele alındığı görülür (Resim 26, 27).

Çallı izlenimciliğin, nice kavgalardan sonra kendini kabul ettirdiği, yani "resmileştirdiği" bir dönemde keşfedip benimsemiştir bu akımı. Çallı'nın "çıplak"larına ilişkin ne bir bileşim tasası, ne izlenimciliği aşma kaygısı ya da akıma katkı izlerine rastlanmaz.

İlginç olan ise; çıplakta figür ve çevresinin birbirinden farklı olarak algılanması ya da biçimlendirilmesi şeklindeki davranış yalnızca Çallı kuşağı ile sınırlı kalmamış günümüze kadar da devam etmiştir. Bunun da çok çeşitli nedenleri olabilir.

İzlenimcilik açısından çıplak konusu, bir peysaj ya da düzenlemeye göre atmosfer ve ışık etkilerine daha elverişli ve açık değildir. Bu bakımdan ana yapısı ve biçimi ışık ve atmosfer etkisiyle pek de değişmeyen bir canlı varlık



Resim 26: Namık İsmail, 'Çıplak', 130x90, (1922).



Resim 27: İbrahim Çallı, 'Nü'.

(çıplak) karşısında; hiçbir biçimi birbirine benzemeyen bir doğa görüntüsü karşısında olduğu kadar “izlenimci” olmak ya da biçimin kendisinden daha çok bu biçimi biçimleyen dış etmenleri temel alarak hareket etmek hiç de kolay olmayan bir şeydir. Dolayısıyla Fransız izlenimcileri de sırf bu nedenden ötürü çıplağa diğerlerinden oranla fazlaca ilgi göstermemişlerdir.

Yine çıplak bir peysaja (ya da peysaj öğelerine) göre daha kütleli bir yapıya sahiptir. Yalnızca Türk resminde değil ayrıca Batı resim geleneğinde de figür ve çıplak ile çevresinin işlenişi her ne kadar bir ve aynı olursa olsun arada çok az da olsa bir fark vardır. Bu fark fazla değildir ama varlığı belirlidir. Örneğin bir Tiziano, bir Goya ve Manet’de figür/çıplak çevresinden daha titiz bir tutumla işlenmiştir. (Konu alınan şeyin yapı ve dokusu bu anlamda belirleyici olmaktadır.) Yine, Batı resminde de doğal olan bu farklılık Türk resminde bu doğallığını biraz daha yitirmiştir. Yine de bu; Türk sanatçısı en azından çıplak/lığı ele alırken artı biçimi çevresindeki eksi biçimden çok daha belirgin bir şekilde görmeye eğilimlidir. Bu da figür, zemin ve mekan ilişkilerinde figürün diğerlerinden farklı bir varlıksal boyutta vurgulanmasıyla sonuçlanmıştır.

Ayrıca bütün bunlardan başka bir de gerçek çıplaklığın toplumsal/geleneksel değer yargılarından kaynaklanan algılanışı ile, sanat yapısına aktarılması ilişkisi bağlamında belirleyici olan psikolojik bir boyut vardır. Çıplak/lık herşeyden önce akla tenselliği getirdiği için, bu toplumsal bir pratikte yalnızca bir izlenimle (belki resme aktarabileceği ancak nitel açıdan kolayca) geçiştiremeyeceği kadar önemli olabilmektedir. Çıplak/lık, görsel olarak bu kavrama yakın bir zamana kadar yabancı olan ve yabancı olmadığı zaman da çeşitli standartlara yaklaşan toplumumuz insanı için; Çallı döneminden bu

yana katedilen onca aşamaya ve yine medyadaki bunca erotikliğe rağmen, bazen hâlâ uğrunda suç işlenebilecek kadar ciddiye alınan tabu olma özelliğini korumaktadır. Bağlı olarak da Türk sanatçısı dikkatini güncel olarak görmeye alıştığı sıradan şeylerden çıplağa çevirdiğinde, bu anlamdaki bir önemsemeden ötürü değişen bakış ve algılama açısı, ister gerçek yaşamda isterse sanatta olsun, tutumuna kaçınılmaz olarak yansiyacaktır.

Türk sanatçısının çıplağı ele alışı neredeyse Çallı kuşağından bu yana pek değişmeyen bir tutum sergiler. Bu bakımdan hangi çıplağa bakılırsa bakılsın, sanatçının sanatçı, modelinin de model olduğu hemen hissedilir. Bu ikisi arasında en ufak bir sıcak ilişki bile görülmez. Dolayısıyla böyle bir yakınlık olmadığı, kurulamadığı neredeyse özel olarak vurgulanmış özelliği ağır basar durumdadır. Ya da çıplak sanki mutlaka başkalarının da bulunduğu bir atölyede boyanmışçasına, model ile sanatçı arasındaki ilişki soğuk, mesafeli, durağan ve hatta yalnızca görev için olduğunu belirtmek üzere altı çizilmiş gibidir. Model özellikle pozlandırılmıştır. Neredeyse hiçbir zaman hareket halinde değildir. Ressam gerçek de çıplaklığa verdiği önemin bedelini; modelle arasına mesafe koyarak ilişkisini kişiliksizleştirdiği ya da kendi bakış açısını “nört”leştirdiği oranda sadece modeli tuvale aktaran bir aracı konumundadır.

Bu yüzden Berger’in Batı çıplak geleneğinin en önemli figürü olarak vurguladığı vayorist (gözlemci-röntgenci) izleyici, Türk resminin çıplak örneklerinde ya hiç yoktur ya da çok ender vardır. İyi ya da kötü olsun, bu hiç de hafife alınmayacak kadar farklı bir özelliktir. Türk resminde çıplağa bir “etüd” ya da çalışma tadı kazandıran yapı da yine budur.

Buna bağlı olarak da Türk çıplağı tensel değil, optik özellikleri ön planda tutulan bir olgudur.

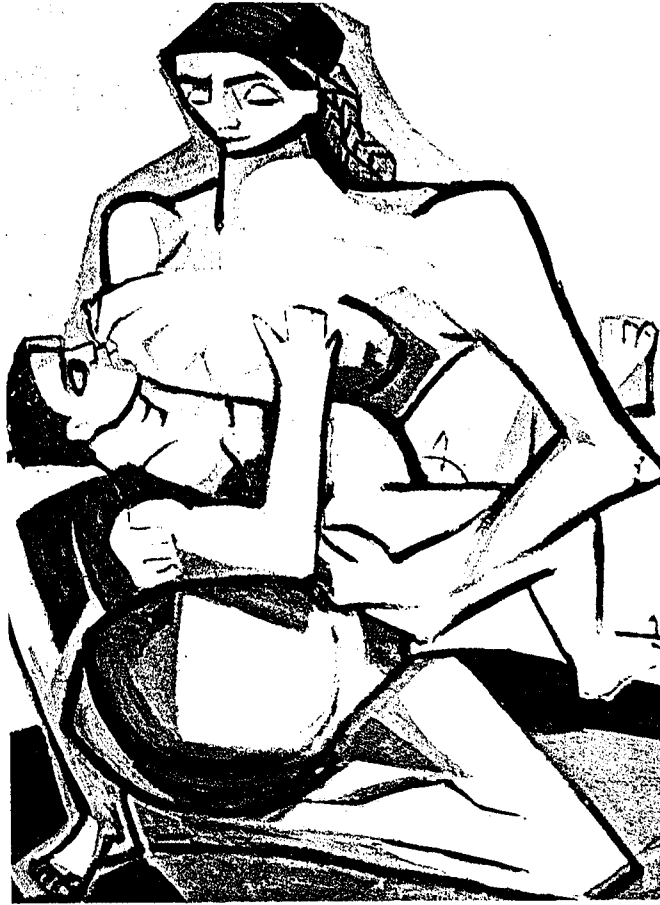
Bu genel özellikleri yansıtmakla birlikte; oturan, ayakta duran, uzanan, yarı giyimli vb. gibi her türlü pozunu deneyen Çallı, bu alanda resimden resme, izlenimcilikten gerçekçiliğe kadar çeşitlenen farklı, ancak hepsinde de kendine özgü anlayışlar sergileyen çıplaklar vermişken, Namık İsmail daha çok ışık ve ritmik hareketli fırça darbelerinin tanımladığı bir biçimselliği yeğlemiştir. Hikmet Onat ve Ruhi Arel'in çıplakları ise özellikle gerçekçi-akademik olarak tanımlanabilecek daha geleneksel üslupları ile dikkati çekerler.

Türk resminde Çallı kuşağından sonra gelen Müstakiller ve D grubu içinde çıplak konusuna en fazla ağırlık veren sanatçı Zeki Kocamemi'dir. Atölyesinden yetiştiği Hans Hoffmann'ın kübizm çıkışlı biçim anlayışını kendine özgü bir yaklaşımla kişiselleştiren Kocamemi'nin üslubu, temelde biçimi çevresinde dönülmüşçesine bir hareketlilikle hacimsel olarak betimlemeye dayanır. Bu amaçla ayrıntıları ayıklayarak biçimin yapısını oluşturan ana öğeleri "planlar" halinde vurgulayan Kocamemi'nin üslubunun bu genel özellikleri çıplaklarında da olduğu gibi korunmuştur. Türk resmindeki çıplak anlayışının tipik örnekleri arasında sayılan Kocamemi'nin çıplakları (bazı portrelerinde olduğu gibi) diğer işlerine oranla daha sıcak ve insani bir boyut sergiler (Resim 28).

Çıplak D grubu sanatçılarının özellikle desenlerinde sık sık ele aldıkları bir konudur. Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun çıplak desenleri gibi. Ancak D Grubu ressamı (Andre Lhote aracılığıyla) sentetik kübizmden türetilmiş ve işlem olarak da yüzeysel planlarına bölünmüş biçimlerin dizgesel olarak düzen ve kompozisyonlara dönüştürülmesi üzerine kurulan şematik bir biçim anlayışını benimsedikleri için, bunların çıplakları da, biçimsel birer egzersiz olarak bilinegelen "çıplak" türünün normları dışında kalır. Çıplağın tensel



Resim 28: Zeki Kocamemi, 'Kanapede Uzanan Çıplak'



Resim 29: Cemal Tollu, 'Ana ve Çocuk'.

özellikleri bir yana, genelde insani ve özellikle de biçimsel özelliklerinden arındırılarak adeta nesne düzeyine indirildiği bu anlayışta çıplak, dış konturları şekil olarak kadını andıran biçimsel bir kuruluştan başka birşey değildir (İskender, 1993, S.10, s.85) (Resim 29)

Çağdaş Türk resminde kişilik sorunu, evrensellik ve ulusallık kavramlarıyla içiçedir, daha yalın tanımı da özgürlüktür, ya da kendinden öncekilerden yararlanırken, yeni bir dil yaratarak gerçekleştirme yolu, bazı sanatçılar tarafından gereksinim biçiminde duyulanır, Bedri Rahmi, Nuri İyem, Avni Arbaş kuşağı bu kapsam içindedir. Onlar da Batı resminin çeşitli akımlarının etkisinde kalmadan yarattıkları kişisel üsluplarda, kendi öz kaynaklarını değerlendirmeyi başarmışlardır.

Kendisi de sonradan D grubuna katılmış olmakla birlikte gerçekte bir sonraki kuşağın temsilcisi sayılması gereken Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Yeniler Grubu'nun başı çeken temsilcisi Nuri İyem'in çıplakları da, figür ile çevresinin işlenişi arasındaki farkı yansıtır. Bedri Rahmi, bu arama döneminde kaynaklara inmeyi, belki biraz abartmıştır. Ancak üslubunda konu değil, renklerin, çizgilerin, biçimlerin dünyasında arayıp gerçekleştiren sanatçının "çıplak"ı da onun kişiliğinin göstergesidir. Eyüboğlu'nda figürün evresi de en az kendisi kadar dikkate alındığı halde, figürün düz bir boyasallıkla çevrenin ise çeşitli motiflerle bezeli olarak biçime dönüştürülmesi kuşkusuz, bu ayırımın devamı niteliğinde bir uygulama sayılır. Aynı ayırım Nuri İyem'de de boyanın sürülüş yoğunluğu açısından iç-dış biçim arasında farklı belirginlikteki bir işlenişle sonuçlanır.

Türk resminde soyutlamacı eğilimin egemen olduğu yaklaşık 1955/70 arasında çıplak konusuna gösterilen ilgi neredeyse yok denecek kadar azdır. Ancak bu

ilgi 1970'lerin başlarından itibaren, figüratif sanatın tekrar gündeme gelmesiyle birlikte yeniden artmaya başlar.

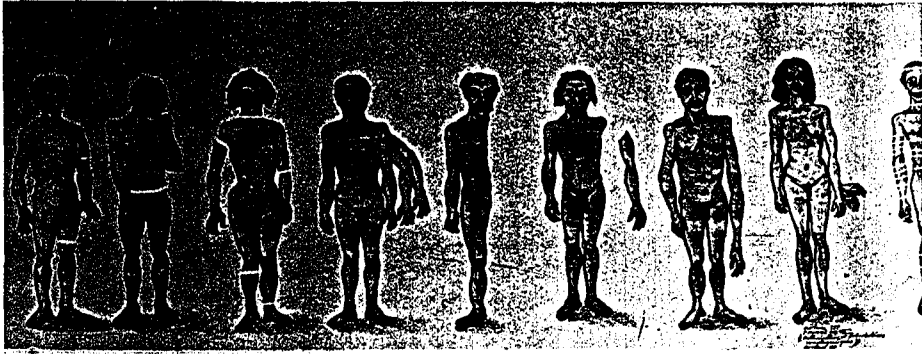
1970'li yıllarda yetişen genç kuşak ressamlarımız arasında Neşe Erdok, Mehmet Güteryüz, Utku Varlık (Resim 30), Gürkan Coşkun (Komet), Burhan Uygur, Ergin İnan, Ali İsmail Türemen, İbrahim Örs, Orhan Taylan gibi sanatçılar yarı çıplak ya da çıplak figürü çeşitli şekillerde kullanmışlardır. Bunlar içinde Erdok, doğrudan doğruya modelden çalışmış çıplaklarıyla bu türün gerçek anlamda karşılığı olan çağdaş ürünler vermiştir. Son dönem sanatçılarımız içinde insanın sorgulandığı “çıplak” en çok Yüksek Arslan'ın ilgisini çeker. Onun resimlerinde tek bir konu vardır; insan. İnsanoğlunun yalnızlığı, bozgununu, başkaldırısını, cinselliğini dile getiren 1955-65 dönemi resimlerinde, uzuvların belirtildiği, çiftleşen, konuşan, nesneleşen kök salan garip yaratıklar çizmiştir Yüksel Arslan.,(Resim 31, 32). Yüksel Arslan, varsayılan bir dünyanın kişilikleri, çizgi ve özel bir gravür etkisi hissedilen başkaldırılarına benzemeyen bir resim tekniğiyle yepyeni bir dille karşımıza çıkarlar. Yüksel Arslan, kendi içinde bir amaç değil, düşünceleri, kavramları irdeleyen bir araç olarak gördüğü için onu insanları genelde çıplak, sanki resmin değil, yaşamın sorgulanması sorunlarını dile getirmesi şeklinde oluşturur insanları. Öte yandan çıplakların resminde giderek artan oranda görüldüğü Kayıhan Keskinok'a karşılık Ömer Uluç'da 1980'lerde gerçekleştirdiği bir dizi resminde güncel basında yer alan çıplak manken/artist fotolarından hareketle, bu pozların bayalığını resimsel plana taşımıştır. Yine son yıllarda Fatma Tülin Öztürk çıplak kadın figürünün bazı parçalarını resim çerçevesi dışında bırakarak, değişik kadrajlama biçimlerini denerken Seyyit Bozdağan yoğun bir şekilde ele aldığı bu türde çıplağı alışılmamış pozlarda ve değişik açılardan



Resim 30: Utku Varlık, 'Gece Kaçışları', 146x114, (1993)



Resim 31: Yüksel Arslan, 'İnsanlar Dizisi-Arture 400', 26.7x75, (1988)



Resim 32: Yüksel Arslan 'İnsanlar Dizisi-Arture 387', 26.7x75, (1988).

ele almakta, çıplak konturları içinde fırça darbesinin belirgin bir biçimde vurgulandığı dinamizmiyle dikkati çekmektedir.

1960'lı yıllardan itibaren Pop-Art ile birlikte kadın imgesi daha da popüleştirilir, bir kola, bir yarış arabası veya seks yıldızı gibi düşünülmemektedir. Nedeni çağdaş dünyada alınıp satılan bir mal durumuna dönüştürülmesindedir.

Türk resminde 1975'lerden bu yana gelişen ve resimlerinde yalnız insanı konu alan sanatçılar içinde Burhan Uygur, Utku Varlık, Ergin İnan ve Komet bu yepyeni kişilikler, insana, "çıplak"a kendi düşsel dünyalarından bakmaktadırlar. Utku Varlık'ta fantastik öğeler buğulu bir transparanlıkla görünür kılmaktan çok hissettirmek biçiminde ve usta bir teknikle gerçekleştirir. Günümüz sanatçılarının "çıplak"ları geleneksel nü anlayışının hemen hemen dışında dışavurumcu anlatımı ve kurgusal yapıyı tamamlayıcı özellikler taşır. Birçoğunda yüz ve beden şematiktir ve eylem içinde gösterilir. Ya da belirsizleşen görüntüler ile izleyiciler figürlerde özdeşmezler bunun yanısıra kişilikler yerine kişiliksizleştirilmiş anlatımlar yer alır. Alaettin Aksoy'un resimleri kendi ifadesiyle "Düş Yolcusu" gibi, gerçek bir yolculuk serüveninin içerisinde aranır. Resimlerinde "insan" çoğu zaman hep kaçışır yaşar. Burada figürlerin hareket ve davranışlarında, mimiklerinde, tiplmelerde "insanlık durumu" nun bir durumu saptama isteği sözkonusu olmaktadır.

Türk edebiyatında çıplaklık ve ahlaksal açıdan değişik zamanlarda konuya yaklaşımlarıyla dikkat çeken yazarlar arasında; "Ahmet Haşim ve düzyazıları", günümüz öncesi kadınlarını açık-saçık mı, yoksa kapalı mı görmeyi yeğlediği sorusunu şöyle yanıtlıyor: "Salt aktöresel bir düşünceye uyarak, kadınları olabildiğince açık görmeyi yeğlediğimi açıkça söyleyebilirim. Çıplak kadın,

tümüyle zararsızdır. Kadın, ancak örtünüp saklandığı andan sonradır ki kargaşa ve arabuluculuk ögesi oluyor. Eski sanat, çıplak kadın yontularında aktöreye aykırı hiçbir nitelik görmezdi. Bunda derin bir tutarlılık var. Çıplak Afrodite yontusu, örtülü Meryem simgesi yanında baştan başa arılık ve namustur. Çünkü çıplak bir kadın karşısında, düşgücümüz etkinlik için hiçbir besin bulamaz. Oysa “düşlem” örtülü bir kadınla karşı karşıya gelince hemen gizli örtülerin altına girer ve orada coşku verici bir dünya yaratmaya başlar. Düşgücünü kımıldatan herşey gibi, “örtülü kadın”da aktöreye aykırıdır (Ünlü, 1992, s.49).

Bugün, birçok açıdan ilginç bir özelliği de dile getirmektedir Haşim: “Kadın açık saçık göründükçe, etinin bizim etin türünden olduğunu anlar ve onu sevmek ve ona saygı göstermek için cinsel çekicilik dışındaki erdemleri bulmaya çalışırız.

Haşim, bunu çıplak bir kadın için söylemektedir. Çıplak bir kadın (ya da erkek) bedenini konu alan heykel ise, kimi durumlarda “cinsel çekicilik”i de gözardı etmeyebilir, ama sanata yansıyan cinsel çekicilik, bunu kötüye kullanan “porno”ya özgü bir cinsellikten hareket etmez, onu estetik bir beğeni kılıfına sokar, böylece de Haşim’in çıplak kadın bedeni için söylediği şey, orada sanatsal bir kimliğe bürünür, bize cinsel çekiciliği, kadın yapısının doğal bir görüntüsü olarak sunar.

Haşim’in “doğal öğelerine indirgenmiş kadın” olarak tanımladığı çıplaklık, en belirgin anlatımını orada bulur.

Daha açık anlatımıyla ise; bir sanat yapıtında -bu yapıt, çıplaklık konusunu işleyen bir heykel olabilir- neyi bulmak istiyorsanız, onu görürsünüz. Eğer çıplaklık ögesini dolayısıyla kadını bir cinsellik nesnesi olarak düşünüyor ve öyle algılamak istiyorsanız, sanat yapıtında bulacağınız şey de odur. Eğitilmiş bir göz, bu çelişkiyi kurmakta başarılı olur, sanatta eğitilmemiş bir göz ise, sanat yapıtına bağımsız bir estetik nesne olarak yaklaşamaz, belleğini, baskıcı ve kuşatıcı önyargılardan arıtarak yönelemez bir sanat yapıtına.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE CİNSELLİK

2.1. Toplumsal Yaşamda Sanat ve Cinsellik

Çağdaş yaşam kültürü içinde en önemli kavram, kültürün değerli nesnelerin durağan bir topluluğu değil, daha çok gereç olduğudur. O, insanın yapıp eskiyinceye değin kullandığı bir şeydir. Bir kültürün toplamı elbet onun bireysel parçalarından daha büyüktür, ama o ancak insanların eylemlerinde ve imgelerinde canlandığında gerçekleşir ve varolur.

Kültür belli yer ve zamanda varolan tümel bir şeydir; bir soyutlama değildir. Ya da bir topluluğun ürünleri için “Bu bilimler kültür, şu bilim değil”, denilemez. Bu yolla reddedilen bilim, seçilen bölümle organik olarak ilgilidir; varoluşçu deyişle, seçilen bölüm öteki olmadan orada olamaz.

Antropolojinin insan etkinliğinin geniş alanlarının önemini kültürce belirlediği bilinen bir şeydir. Amerikalı Antropolog Ruth Benedict “patterns of Culture-Kültür Örnekleri” adlı kitabında bu kavramın pratikte üç ilkel toplulukta

yaşayan bireylerin yaşam ve düşüncelerini etkileme yönünden nasıl işlediğini gösterir. Herbirini ayrı ayrı ele alarak eğitim, sanat ve törenlerin toplumların dünya görüşünün içinde yaşayan kişilerin yaşantısından nasıl etkilendiğini ve biçimlendiğini gösterir. Her çeşit sanat toplumun bireyi, onun eylemlerindeki anlamı ve yorumlamasına katılır (Baynes, 1981, s.13).

Kızların erginlik davranışı bile, adet görmenin bedensel nitelikleriyle değil, daha çok bununla toplumsal yönden bağıntılı evlenme ve sihirsel isteklerle yönlendirilir. Bu inançlar erginleri bile kabiledede rahatça dindar ve yararlı yaparken bir başka kabiledede öylesine tehlikeli sayılır ki, ormanda başkaları ondan uzak kalsınlar diye kızın bağırıp çağırması gereklidir.

Karşıtlık çarpıcıdır. Birbirine eş bedensel durumlar kültür yoluyla öylesine aktarmalara uğrar ki, onların etkisindeki kişiler kökten değişik duyguları ve coşkuları yaşarlar. Sonuçlar güç erişilir niteliktedir, iyi anlaşılmaz. En azından bedensel duyarlılıklarımızın elbette “gerçek” olduğunu ve öğrenme sonucu olmadığını düşünmek eğilimindeyizdir.

Çağdaş sanayi toplumunda, eskiden çeşitli dinsel etkinlikler yüklenen görevlerin çoğunu artık kitle iletişim araçları yapmaktadır.

Televizyonla sinema davranış örneklerini sağlar; bunlar doğrudan düşüncelerimizi ve duygularımızı beğenmemizi denetler. Genç Alman Marksist Reimut Reiche “Sexuality and Class Struggle- Cinsiyet ve Sınıf Çatışması” adlı eserinde kişilerin cinsellik tasarımları yönünden oynadığı toplumsal rolünü gösterir. Reiche’nin burada gösterdiği, bir kadının kendi bedenini kavramasındaki gerçek değişiklik ve onun cinselliğini tanımada yatan olgu olduğunu belirtir (Baynes, 1981, s.13).

Bir sanat incelemesine ya sanatçılarla ya da onların yaptıkları şeylerin ele alınarak tartışılmasıyla mümkün olabileceği gibi sanatla, toplum arasındaki ilişkide sanatsal yaratımın en az gözönüne alınan seyirci ile olaya bakılabilmesi farklı bir boyutu sergilemesi açısından ilginç özellikler sunar. Bir toplulukta her birey, sonunda toplum kültürüyle etkilenir. Dolayısıyla sanatın arka yönüne bakmak, sanatın içerik ve üslubunun yetke ilişkileri, kaynakları ve takındığı topluluğun tutumlarıyla nasıl yönetildiğini açıkça anlamak anlamı taşır.

Ortaçağ Avrupa'sında sanatın üslup ve biçimindeki değişikliklerin çok yavaş olduğu gözlenir. Çalışmanın tüm biçimi ustalığa daha yakın olup günümüzdeki şekilde olduğu gibi bizim heykel ve resimdeki birliktelik gibi olmadığı düşünülmektedir. O dönemlerde görsel iletişim dinsel ya da laik iktidarların isteklerinden ayrı düşünülmediği gibi; işi yapan ustalarda bugünün sanatçısından daha çok zanaatçı gibidir.

Daha ileri giderek sanat etkinliğinin dinle ya da büyü ile bütünüyle içiçe olduğu toplumsal düşünceyle sanatsal görevin herbirinden ayrılmadığı toplum örnekleri bulmak olanaklıdır.

Sanat “dışı” bir sanat kavramının varlığı ve bunun toplum yaşamında kurumsallaşması sanatın niteliği ve sanatçıların yaptıklarına değgin düşüncelerini derinden etkilemiştir.

“Before Philosophy-Felsefeden Önce” adlı yapıtında H.A.Frank Port, ilk toplumları incelerken bunu şöyle ifade eder:

“Mısır'da güneş-tanrının yaratıcılığı en yaygın görüştür (Ama) ülkedeki her Kutsallar Kutsalı, bu ilk tepeyle özdeşleştirilir. Her tapınak ilk kutsallığın temel

niteliğine sahiptir; çünkü yeni bir tapınak kurulduğunda oranın gizil kutsallığının ortaya çıktığı kabul edilir.

Ama tapınakların ilk tepeyle bu birlikleri, kutsal yere eski Mısırlılarca verilen önemin tam ölçüsünü vermez. Kral, sonra burada dirilecektir. Böylece kral mezarına ilk tepenin Heliopolis üslubunda olan pramit biçimi verilmiştir” (Baynes, 1981, s.17).

Sözcüğe bizim verdiğimiz ya da Ortaçağ Avrupa’sında Hristiyanlıkça verilen anlamda simgecilik değildir bu. Niceliksel ve soyut olmayan, zaman ve mekan kavramını kapsayan niteliksel ve somut bir simgeciliktir.

Sanat toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkiler ve toplum sanatın olası içeriğini ve işlevini belirler. Bu ağın birleştiği noktadadır. “Sanatçı” ve onun yaptığı şeyler. Dayanak noktası olur.

Önce sanatın kendi başvuru terimleri olduğunu bilmek önem taşır. O, yaşamı yansıtan bir ayna değildir. Duyular dünyasından işlevde, biçimde ve içerikte kökten ayrıdır; ama yine de bu dünyanın bir parçasıdır. Sanat sadece gerçeğin bir betimlenmesi değildir; kendi gerçeğinin koşutudur; başka çeşit etkinlikler ve yaşantılarla organik ilişkisinde vardır.

Sanatın kendine özgü coşkulu bir yaşamı vardır. Onun varoluşunun koşulu budur. Ama bu, sanatın örneğin doğruyla, ahlakla, aşkınlıkta, sevgiyle ilgilenmeyeceği anlamına gelmez. İşle ve cinsiyetle olduğu gibi böyle şeylerle de çok ilgilidir. Ayrılığın görünen konusuyla bir ilgisi yoktur; ama bu konunun üstüne kurulabileceği, yorumlanabileceği, anlaşılabilen terimlerle ilgilidir. Temel yüzeyinde sanat, Alain Robbe-Grillet’in sözleriyle uyuşur: “Sanatın görevi önceden bilinen bir doğruyu ya da bir soruyu betimlemek değil, ama

henüz kendilerince bölünmeyen belli soruları (ve belki zamanla belli yanıtları da) dünyaya getirmektedir” (Baynes, 1981, s.18).

Kısaca gerçeğin bir parçasının yaratılması olduğu kadar gerçeğin yeniden kuruluşu değildir. Sanatla toplum arasındaki ilişki konusunda Sanat ve Toplum eserinde İngiliz Herbert Read şöyle yazar:

“Sanat (...) tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alınyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak ayrıdır ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır (Read, 1981, s.37).

Read sanatın iletişim terimlerini tanımlamaktadır. “Bilgi biçimleri”nin öğelerinin bir yere kadar içine işlemesi ve kompozisyon, renk, doku, ustalık tekniklerine anlamlar vermesi olanaklıdır. Bu girişimin amacı “yüzey” ya da “yazınsal” simgelerin yüzeysel yorumunun ötesine geçmektir. Yine anlaşılması ve sayılması gereken kendine özgü “tepki biçimi”nin ifadesi biçimidir.

İlkel sanat üzerine bir konferansında Antropolog Gregory Bateson yerel özellik taşıyan bir sanatçının resminin uzun bir çözümlemesini gerçekleştirir. Burada sanatçının “bildiri”sinin sözcüklere dökülerek “şifre çözme” girişimi görüşüne karşı çıkar: “Benim amacım araçlarla açıklamak değildir. Bir sanat nesnesini (yazınsal) bir mitolojiye çevirip sonra bu mitolojiyi incelemek açıkça hileye kaçmak ve “sanat nedir” sorununu olumsuzlamaktır... Bu noktayı vurgulamak için Isadora Duncan’ın şu sözünü alıyor: “Bunun ne anlama

geldiğini size söyleyebilseydim onu dansla anlatma gereği kalmazdı” (Baynes, 1981, s.20)

Bateson, onun sözlerini genişleterek bilincin kimi sözle anlatılmayan düzeylerine işaret eder. Bu, görsel sanatın açıklanmadığı anlamına gelmez; ancak burada görme-dışı, terimlere çevrilmesi olanaksız güçlü bir öge vardır. Başka bir deyişle, sanatçının bilinçaltı yapma ve yanıtlama hünerlerinin bildiri aracı değil, bunların kendilerinin bildiri olduğu üstünde duruyor.

Sanatın insanların yaşamlarını zenginleştirdiği ve ufuklarını genişlettiği yolundaki görüşü benimsemişizdir. Büyümeye ve erginleşmeye yardımcı sayılan bir kültür kavramını biliriz. Bugün, “insanları kendi kişiliklerini geliştirmeye” yönelmiş bir eğitimde sanatın başlıca rolü oynadığını görmekteyiz. Ama, gerçekte kültürün her aşaması daha örtülü ve iki uçludur. Belli bir takım davranış biçimlerini överek elbette ötekileri yasa dışı bırakır.

Ondokuzuncu yüzyıl cinsiyetinin bir incelemesi olan “The Other Victorians- Öteki Viktoryalılar”da Steven Marcus bugünün Avrupa kültürü ile cinsel doygunluğunu doğrudan çatıştığı görüşünü savunur.

Bugünün insanı ile ilgili olarak Freud bizi kültür paradokununun derinlerine götürür:

“Çok acıip görünse de, cinsel içgüdünün kendi niteliğinde tam doygunluğa ulaşmaya zarar vermesi olasılığı gözönünde tutmak gerektiğini sanıyorum. Erotik içgüdüleri biçimlendirmek güçtür, bunları eğitip alıştırmada kimi zaman çok fazla, kimi zaman çok az başarıya varılır. Kültürün bunları getirmeye çalıştığı durum ancak bir haz yitirme pahasına elde edilebilir gibi görünüyor; ergin cinsel etkinliğe katılmamış itkililerin ısrarı, kendini doyumsuzlukta gösteriyor” (Freud, 1962, s.27).

Kültürle birey arasındaki ilişkileri bu nitelikte çağdaş eleştirileri, özellikle cinsiyet ve sınıf söz konusu olduğunda, değerli bir görüştür. Yine de, belli bir kültürün değil de böyle tüm kültürün reddi olarak alınırsa bunların etkisi tehlikeli biçimde romantik ve felsefi olarak da anlaşılmaz olur. Toplumca “hasta” ya da “az gelişmiş” denenlerin insanlığını saptama bu onarıcılar kimi zaman toplum olmasaydı erkeklerin ve kadınların “doğal” bir suçsuzluk durumuna döneceklerini söyler gibidirler. Sanayi kültürüne özel saldırıların karmaşık varoluşla ilkel duygular arasındaki aşırı uzaklıktan geldiği söylenebilir.

Freud’un düşüncesi ondokuzuncu yüzyıl Avrupa cinselliğinin özüne yöneltilmiş ve onun insan kafasının geçmişine ve geleceğine değgin görüşü bu durumla denetlenmiştir. Bu onun yaklaşımının değersiz olduğunu söylemek değildir. Ancak o da bir insandır ve bunun için bir bakıma kültürün sağladığı belli tutumların, yaşantıların sınırlı dünyasına kaçınılmaz olarak bağımlıdır.

Olumsuz olduğu kadar olumlu bir yolda, kültür, olanakların bir tanımıdır. Örneğin, daha önce değinilen kabile cinsiyetinin ve çağdaş cinsiyetin ayrı ayrı yorumları bir basitlemedir. Herbiri yaşamının şaşırtıcı karmaşıklığından seçilmiş sürecin sonucudur. Onlar “doğal” kaostan “insan” anlamının yaratıldığını öne sürerler. Dille koşutlukları çok güçlüdür.

2.2. Sanatta Cinsel Eğilim

Sanat, cinsin anlamının tanımında ve kadınla erkek arasındaki ilişkinin düzenlenmesinde büyük bir rol oynar. Bu bağlamda, yaşamın en gizli ve özel aşamalarını etkiler. Sevişme ile evlilik göreneklerini ekonomi, toplumsal yer ve

din ile bağlayan tutumlar zincirinin özünü sağlar. Görevi açıkça toplumsal denetimdir.

Sanat, cinsellik ve toplum arasındaki ilişki özellikle güçlü ve ince bir şeydir. İlişkilerin çözümlenmesi belli bir toplumla geliştirilmiş ahlakın tanımı ve iletişimiyle sanatın arasındaki yolun ilişkiyle ilgili olduğunu açıkça gösterir. Erkek ve kadınların uymaya çalıştığı ülküsel “erkek” ve “kadın” imgelerini gerçek yapmakta, sanatın nasıl yardımcı olduğunu gösterir. Sanatın nasıl kullanıldığının incelenebilmesi de yeryüzü içindeki toplulukların ve ailenin daha geniş görünümünde cinselliğin yerini belirlemek ve betimlemekle olabilecektir.

Bu bakış açısında amaç, erkeklerin ve kadınların yaşamlarının içeriğini belirlemekte sanatın işlevi üstünde durmaktır. Bu bakımdan cinselliğin özel bir önemi vardır; hem çok mahremdir, hem de toplumsal görenek ve ahlakça yakından denetlenir.

Sanat yapıtlarının pek çoğunda doğrudan erotik etki sağlayabilmek için oluşturulmalarına karşın, bu elbette sanatın cinsellikle ilişkisinde en önemli rolü değildir. Yaşantılarının varlık nedeni olan çoğalma güdüsü ve cinsellik daha geniş yorumu ve kültürel bir inceleme sisteminde erişkinlik, adet görme ve doğum olguları daha çok dikkat çekmiştir. Cinsellik eyleminin çeşitli yorumlarına baktığımızda böyle bir yaşantının kültürce nasıl kesinlikle biçimlendirildiği görülebilir.

Cinsel ilişkinin karşılaştırıldığı en dramatik özellik, çiftleşmeyi içine alan bir inançla, bu inancı temel alan insanlık dışı ve ahlaksız bularak reddeden inanç arasındadır. Ahlaksal baskı ergen için cinselliğin anlamı bütünüyle değiştirilmiştir.

Hindu inançlarına göre, Tantrik kutsal kişinin dinsel gelişiminde Philip Rawson orgazmın rolünü şöyle açıklamaktadır.

“Hindu Tantra, kafanın sadece fantezi ile igilenmediğini kanıtlayan, özellikle libidoyu yükseltmeye yönelik ve ona etkinlikler geliştirir. Tüm somut eğlencelerin ve imgelerin uyuşuk enerjileri, özellikle cinsel çiftleşmede doğal bir çıkış bulan enerjiyi uyandırdıkları kabul edilir. Bir kez uyandırılan bu enerji ayinlere, temaşaya ve yogaya yöneltilir; insan, enerji mekanizmasında geri dönüp bilinci mutlu aydınlatmaya doğru iter. Bir anlamda orgazm bir kopuştur; içinde insanın ve dünyanın enerjilerinin birlikte duyulduğu sinirsel titreşimin iç koşulunda artırılmış, süregiden bir yitiş; bunların sonsuz olanakları zamanla mekanın astronomik ölçüsünde gerçekleşir” (Baynes, 1981, s.95).

Cinselliğin bu denetlenmiş işlevinin görüntüsü, Hıristiyan inanışında iffetin olumlu işlevine yansımaları gibi, ne kadar çok benzediğini görmek ilginçtir. İki olguda da bedensel durum, aydınlatmaya yönelik bir politikanın parçasıdır ve zeka adındaki araştırmacının yaşantısıdır. Trans hali ve aşkınlık iki inançta da vardır, ama ikisi de günlük yaşamın içindeki insanlara biraz erişilmez ve esrarlı bir görünüm sunar.

Hint sanatında saygı ile bakılan bütün yontular, Hıristiyan ikonlarında büyük bir günah kaynağıdır. Birindeki duygusal enerji çoğu Hıristiyan resimlerinin cinselsizliğiyle karşıttır. St.Teresa'nın “Yaşam”ını ilk bölümlerindeki duyusallığın dehşetini anlattığı ve dünya evliliği düşüncesi kimi yerde reddedilir. Hıristiyan çerçevesinde cinsellik Tanrı'ya ulaşmanın bir yolu, olanağı değildir; bekaret bir yol, bir olanaktır. Hindu Tantra inanışında ise cinsel kendinden geçişte kurtuluş, bir yolda önemli bir adımdır.

İngiltere’de Viktoria dönemi ergenliğe karşı tutumuyla bizim cinsel duygular uyandırma görüşümüzün karşılaştırılmasında ilişki kurulabilir. Çağımızda Freud düşüncesinin gelişiminin izleri, kendini tatmin gibi bir olaya dehşetle bakılmaması gerektiğini açıklama fırsatı verir ve büyümenin doğal bir bölümü olarak görülür. Açıkçası, bireyin eyleminin niteliği ve bunun sonucundaki yaşantısının değgin kavramı kültürü etkilemektedir.

Viktorya çağı ile ilgili “öteki Viktorialılar” kitabında Steven Marcus ondokuzuncu yüzyıl ahlakı ile ilgili yaygın görüşün incelemesini yapar.

Kendini tatmin konusunda ergenlerin yönelimlerinin gerçeği, ancak yarı kavranabilir ya da kendi çocukluğumuzun kaba folkloru arasında sönük bir pırıltıdır. Marcus’un başka kültürü ile suçlu tahmin kültürü bağıntısıyla ilgili görüşü inandırıcıdır. Bu bizi Victoria dönemi ahlakçılarından çok o dönem pornograflarına kadar daha bir sempati duymaya yöneltir; oysa önemli olan, bu yüzyıl kültürünün ikisini de ürettiği ve bireysel imgelemi biçimlendirdiğidir. Marcus bu ikisini (kısıtlayıcı ahlakçı ile pornografi) bütünüyle birbirine bağımlı görür. Bir suç kültüründe, bir ötekinin kaçınılmaz sonucudur (Bayner, 1981, s.87).

Farklı kültür özelliklerini içeren cinsellik görüntülerinde her biri içinden çıktığı kültürün görsel üsluplarıyla birlikte bunun görsellikle düşünselliğe ve dolayısıyla çiftleşmeye olan değişik tutumlarını da yansıtır. Avrupa gereçlerinin kendinden geçirici etkinliği Japon baskı ve grafiklerinin titizce düzenli biçimselliği ve Hint örneklerinin pratik açıklığıyla karşıtır.

Cinselliği etkileyen yalnız açıkça cinsel temler değildir. Ekonomik değişimler ve genel felsefi değişmeler de önemlidir. Görüleceği gibi bu değişim ve

gelişimler bizim cinsellik konusundaki tutumumuza ve onları etkinleştirip desteklemekte kullandığımız sözcük ve imgelere de yansır.

Yine cinselliğin bizim özel tutumumuzu gözönüne koymak ve bunu öteki tutumların ve zamanların bütünselliği ile “Tanrılar ve Tanrıçalar”, “Erkekler ve Kadınlar”, “Düşler”, geniş kategorileri yorumlarını ve olası insansal yanıtlarını çok geniş alanını karşılar. Erkek ve kadın imgesinin tanımındaki amaç, kültürün kullanılışı böylece geçmişte ve çağdaş dünyada onun bireysel yaşamlara etkisini gösterebilmektir.

2.3. Sanatta Tanrılar ve Tanrıçalar

İnsanla doğa arasında bir güç uyumu vardır. Cinsellik bakımından çok daha eski bir ilişki söz konusudur. İnsan düşüncesinin oluşmasında avcılarının ve çiftçilerin insanın verimliliği ile dünyanın verimliliğinin ayrılmazcasına aynı olduğu yolundaki görüşün mantıksal ve doğallık duygusunu da geliştirmiş olması mümkün görünmektedir.

Ciddi sihirselsel ve toplumsal amaçlı cinsel ilişkiler Avrupa düşüncesinden ve teknik uygarlığın tümünden uzak bir şeydir.

Kişiliksiz, karışık cinsellik görüşü bize küçültücü, insansal özgürlük ve bireysellik görüşlerine aykırı gelir. Cinsel eğlenceyi zina dışı bir olumlu davranış olarak tasvip etmek bizim için güçtür. Kültürümüzde, ancak pornografide, kişiliksiz bir sonuç olarak cinsel eylemin fantastik bir yüceltilmesini buluruz ki, işte burada toplumsal ve kişisel tepkinin tersine dönüşü mümkündür.

Pornografi kişiye özeldir; oysa eski cinsel eğlence ve inançları genel ve toplumsaldır. Çağdaş pornografi yumuşatıcı bir kaçış sanatıdır. Romantik bunalım, bireyin yasaların üstünde ve ötesinde herşeyi tadacağı görüşüyle ilişkilidir. Bu yüzden gerçekleşme yeri Avrupa'dır ve onun şişkin cinselliği Avrupa dışavurumculuğunun görünülerinden biridir.

Hindistan'da Şubat ve Martta kutlanan 'Holi' denen dinsel halk törenleri için, bir zamanların gerçekten cinsel cümbüşlü festivallerinin bugünlere kalanına bakılarak, bunların anlamını açıklamaya çalışmak özellikle ilginçtir.

Leannine Anboyer, "Daily Life in Ancient India-Eski Hindistan'da Günlük Yaşam" adlı kitabında "Holi"yi betimler.

"Bu, erotik oyunların, 'güldürü operetlerinin' ve halk danslarının birleşimi olup, ilkel bir bereket ayininin bugüne kalıntısıdır. Bu festivaller arasında her sınıftan erkek ve kadın, ellerinde kırmızı ya da turuncuya boyanmış suyla dolu şırıngalarla birbirlerini kovalar ve birbirlerine rastgele fişkırtırlar. Boyalı suyla dolu büyük küpler çeşitli yerlere konur ve silahları boşalanlar bunlardan doldururlar (Baynes, 1981, s.97).

Cinsel eğlencelerin kişiselsizliğinin bunalımı ya da kendinden geçişle bir ilgisi yoktur, ama doğal güçlerin temsilinin katılan bireylerden çok daha büyük oluşuyla ilgilidir.

Bakhus şenliklerinde Yunanlı ozan Euripides'te anlatılmaya çalışılan benzer bir temadır. Birbirini izleyen mutluluk ve barış, sadistlik ve yıkıcılık dönemlerinden sonra maenadların (şarap perileri) taşkınlıkları bir tinsel doğruluk gösterisi; fırtınanın, yağmurun, güneşin ve gökyüzünün gözlemlenen gerçeğine özümsemesidir.

Anlatılan olaylar içinde uyandırılan imge aşırı olabilir. Ama bunlar gerçekten çağdaş pornografinin azgın şiddetini anımsatmaz. Euripides cinsel bir fantezi değil bir evrensel simge kurma durumundadır.

Çağdaş yazın sanatında cinsellik ve cinselliğin yönelimleri konusunda De Sade'nin çağdaş pornografinin işlenişinde şiddet ve düşlerin kullanılışı ile bireysel tatminin ince bir felsefesi arasındaki ilişkiyi kurması. De Sade'nin yapıtlarına insanın davranışlarını ve karmaşıklığını açıklama fırsatı tanır. İnsan kendisi için en aşırı yaşantıları izlerken başkalarına karşı tüm ödev ve ilgisini reddeder. Görüşün romantikliği, sonsuz kuruluşu ve yaşamı reddedişi hemen görülür.

Dolayısıyla pornografinin görüş açısı kişilikler değildir, onlara olanlara tepkiler de değildir; kesinlikle dünyayla ilişkileri değildir. Uç anlamıyla pornografinin hedefi, okuyucu ve onun yaratılan bu düş dünyasıyla tatminidir. Çoğu pornografik yazılarda ve resimlerde konunun basitliği ve kişiliklerdeki bireysellik yokluğunu açıklayan budur. Onların kişisel verileri olması düşünülemez, bu bakımdan tüm kendini tatmin fantezisinin oluşmaması gerekirdi (Erinç, 1995, s.126).

Olumlu kültürel biçimlere girildiğinde bereket dinlerinin cinselliği elbette tam bir ufuk ve gökyüzüdür. Cinsellik, acı ve ölüm birlikte geldiğinde mevsimlerin geniş dönüşümlü niteliğinin bir parçasıdır bu. Pornografide cinsellik bütünlüğün bir parçası değildir, doğal dünyanın bir parçası olarak görüldüğünde buna en yüksek bir düzeyde katılır; birey insanın cinsel edimini evrenin genel ve tinsel cinselliğine bağlar. İnsanın cinselliği sadece pagan kültürlerde tanrılar ve tanrıçalarla paylaştığı bir armağan değildir; bu

büyük gücün yalnız evlilikte değil, genel suçun ve özel doyumun aşındırıcı içeriğinde biçimlenmesine yardımcı niteliktedir.

2.4. Sanatta Erkek ve Kadın İlişkisi

İnsan cinselliğinin en alışılmış yorumu karşıt cinslerin arasındaki ilişkiye bağlıdır ve bu ilişki olmaksızın, kadın ve erkek ayırımı olmayacaktır. Bu bağlamda cinselliğin kadın ve erkek arasındaki ilişkinin en yüksek noktası kabul edilecektir. Burada sanat yalnız bu ilişkinin gelişimini ve üslubunu canlandırmaya değil, kişilerin kendi özdeşliklerini gördükleri “erkek” ve “dişi” imgelerini geliştirmeye de katılır. Kültür ve eğlenceler erkeklerden ve kadınlardan beklenen töresel davranış ve tutum ayrılıklarını göstermekte birleşir.

Bu oluşum ile erkeklerin ve kadınların gerçek davranışlarını, kendilerinin ve birbirlerinin cinselliğinin gerçeğini nasıl yaşadıklarını belirlemeye yardımcı olurlar.

İnsanın toplumsal yaşantısı içindeki evlenme törenlerinde cinselliğin bu yorumu sanat ve sanatın toplumsal işlevinde açıkça ortaya çıkar. Düğün, erkek ve kadın ile topluluk arasındaki törensel bir toplantıdır ve çoğu toplumlarda erkek ve dişi için tam ergen rollerin verildiği ve kabul edildiği bir üst konumu belirler. Cinsellik ve cins bu konumda tam anlamıyla yorumlanır. Bunlar bir gelişme ve olgunlaşma evresi, ciddi ve sorumlu bir yaşamın parçası olarak görülürler.

İçinde bulunulan yüzyıl evlilik bakımından, bir aile oluşturma doğrultusunda iki cins arasındaki ilişkiyi sevgi-aşk bağlamında ele alan ve böyle gören bir cinsellik yorumuyla doludur. Bu, davranışlarımızın çoğunu yönlendiren,

ilişkileri kurmamıza neden olan geniş bir toplumsal kültürün gelişimi içindeki görüştür. Yine de bunun, olası her evliliğin tek yorumu olmadığını da gözönünde tutmak gerekir. Başka yerlerde, başka zamanlarda sanat başka görüşler ve başka ahlaksal değerler getirmekte etkin olmuştur.

Erkek ve kadının birlikte oluşturduğu kurumsal yapı, içinde yer aldığı toplumun rengini ve düşüncelerini alır. Geçerli pratik ve tinsel isteklerin niteliğine uyar. Toplumsal yapı içinde tek ya da çok eşli evliliğin içeriğini, onun çevresindeki folkloru ve görenekleri büyük ölçüde etkiler.

Bir kültürün sunduğu evlilik resmi, buna katılanların bir erkek ve kadın olmanın anlamını anladıkları başlıca yolların bir resmidir. Tören (resmi an) donuktur; ama biraz düşünüldüğünde her kültürün kabul edilmiş toplumsal çerçeve içinde cinsin niteliğini aydınlatan gereçlerle dolu olduğu görülebilir. Resim ve anlatının büyük klasikleri, erkekle kadının nişanlılıktan evliliğe, balayına, doğuma, aile yaşamına, yaşlılığa, büyükanne-büyükbaba olarak yeni roller kabullenmelerine değin yaşam boyu yolculuklarını kuşatır. Bu temel cinsel rolleri ifade eden sanat yalnız halkın ne yaptığını yansıtmaz; onlara kendi yaşamlarını oturtacakları temellerin örneklerini ve bu yolla karşılıklı paylaştıkları yaşantılarını anlamalarını ve dinlemelerini sağlar.

2.5. Cinsel Yaşantıda Düşlerin Yeri

Cinsel fantezinin işlenişi, kitle basınının, sinemanın ve televizyonun gelişmesinin en önemli kültürel etkenlerinden biri olmuştur. Çağdaş eğlendirmenin ve reklamın cinsel imgelerinin yalnız ticari bir fantezi değil, bir açıdan bağımlılık yöntemi olduğunu gösterme çabaları vardır. Burada cinsel öğeler erişilebilir bir yaşantıyla doğrudan ilişkilerinden sık sık uzaklaştırılmıştır:

bunun yerine eğlendirme, reklam ve imaj yaratma amacıyla kullanılmışlardır. Bütününde imgenin kendisi, düş'ün özü ve cinselliğin kaynağıdır. Gelişen Sanayi toplumunda böyle gereçler toplumun en geniş bölümüne seslenen, erotik görkemiyle üreten ve gündelik yaşam içinde devinen bir imgelem dünyası yaratmıştır.

Reklamda ve eğlendirmede ana öge olarak ekzotik bir cinselliğin bulunduğunu görmek yanında Batı'da gelişen kendine özgü "zorlayıcı" bir biçime yöneltilmesi söz konusudur.

"Sexuality and Class Struggle-Cinsellik ve Sınıf Savaşımı"nda Reiche bu durumu şöyle açıklar:

"...gereksinimlerle ve mal pazarında sahte tatminler yaratan durumlarla, iletişimle ve cinsellikle nasıl oynandığını gözleyince şu açıkça ortaya çıkıyor: Sömürü artık doğrudan maddesel biçimi içinde kalmayıp halka anlamsız toplumsal erekleri kabul ettiren, sürekli kışkırtmalarla sahte gereksinimler yaratan dev bir aygıtta dayanmaktadır..." (Baynes, 1981, s.22).

Bugün "baskı" kavramı artık özellikle kişisel bir durumu değil, kişisel olmayan bir durumu gösterir. İmgelemin ekonomik egemenliği 20.yüzyıla özgü değildir. Ayrıca Reiche'in, erotik temleri şimdiki dalgasına karmaşık kültürel atalarını gözönüne almadığı görülüyor. Üstelik halkın cinselliğe karşı tutumundaki devrimin estetik ve tinsel değerini de göremiyor.

Bu düşünce, daha geniş anlamda, "düşlerin kaynakları nerededir?" sorusunu çağırır. Bu nedenle gelişmenin üçlemesi ve aralarındaki bağın kurulması gerekir. Birinci görüş bilimseldir ve kökleri aydınlanmadadır. İkinci romantik

olup kökleri halk sanatındadır. Diğeri teknolojidir ve kökleri 18. ve 19.yy.'lar mühendisliğinin bulucu dehasındadır.

Bilimin giderek halk düşüncesine yaptığı önemli katkılardan biri hiç şüphesiz, cinselliği saran korkuların ve baskıların birçoğunun temizlenmesidir. Freud düşüncesi ve sonrası artık böyle basitleştirilmiş bir ahlakı düşünmeden kabul etmek ya da duyusallığın (sensualitenin) görünümünden korkmak olanaksızdır.

Düşlerin (imgelem) kendi öz yasaları ve gerçeklik değerleri ile bir düşünce süreci olarak tanınması ruhbilim ve felsefeden yeni değildir. Freud'un özgün katkısı bu düşünce kipinin yaratılışı ve onun haz ilkesi ile özsel bağlantısını gösterme girişiminde yatmaktadır.

Düşlem bütün ansal yapıda en belirleyici işlevlerden birini görmektedir: bilinçaltının en derin tabakalarını en yüksek bilinç ürünleri (sanat) ile, düşü olgusallık ile bağlar, soyun ilk örneklerini ortaklaşa ve bireysel belleğin sürekli ama baskılanmış düşüncelerini, tabulaştırılmış özgürlük imgelerini saklar. Freud bir yanda "cinsel içgüdüler ve düşlem arasında" ve öte yanda "ben içgüdüleri ve bilinç etkinlikleri arasında" ikili bir bağ kurmaktadır. Tutumlarda tümüyle yararlı değişikliklere, temel cinsel konuların kitle iletişim araçlarında açıkça gösterilmesine ve tartışılmasına yol açan bilimin yol açan buluşlarıdır.

Bilimsel bilginin özgürlüğü dönemler boyunca duygusallığın ve eşitliğin üstü örtülü olduğu düşünülen halk sanatının içinde kendine ayrıca bir yer bulur. Burada coşkusallığa yönelik heyecanla birlikte kalabalık ve sağlıklı bir başkaldırı öğeleri vardır.

19.yüzyıl toplumsal yaşamında romantik sanatçıların ele aldığı konular arasında yoksulların eğlencesi (sirkler, yan gösteriler, gezici tiyatrolar) etkinlikler bir esin kaynağıdır. Bu düşlerin özgün yetişme alanı, cinslerin özellikle toplumsal birliğinde iyice gelişmişti. Dış görünümündeki romantik olmayan anlam, cinsel gerçekçiliğindeki bu denetlenebilir arka plana karşı, düş dünyası kendini ifade edebilmekteydi. Ve orta sınıf evliliğinde kadın sıkıcı cinsel iklimine duyusalılık ve özgürlük ortamı geliştirdi.

Erotik imgelerin genişleyip yaygınlaşmasında rol oynayanlar, basit bir tüketim anlayışından çok daha karmaşık şeyler içerir. Medyanın kullandığı romantik temleri kendi yaratmamıştır. Bunlar toplumun kendi içinden çıkan kaynaklar olduğu kadar, değişik yaşam yelpazesi ile ilgili, çok eski, yerleşik fantazilerdir. Daha çok bilinçaltının keşfimizden sonraki güçlü etkileri sözkonusudur.

Yine düşlerin sanatı olarak değerlendirilen Gerçeküstücülük sistemlere karşıdır, ama sistem yaratma peşindedir. Geçmişte öncülerini bulur, onları ortaya çıkıp değerlendirir; Rimbaud'yu, Lautreamont'u, Jarry'i ve birçoklarını. Büyük Alman romantiklerini, sembolist ressamı, Freud'u ve Eros'u, Hegel'i. Ve anarşist filozof Stirner'i. Leonardo'nun resimlerine yüz vermez. Ama onun yapıtlarında cinsel eğilimlerinin izlerini arar (Edgü, 1985, s.20).

Gerçek üstü deneyimler olağanüstünün peşindedir. Bilinçaltını bilinçten fazla önemser. Büyük ustaları Marguis de Sade'ın dediği gibi insana değgin hiçbir şey, Gerçeküstücülere yabancı değildir. Cinsellik ya da düşsellik, sayıklama ya da esriklik gizem ya da açıklık. Tek sözcükler gerçek, üstüyle altıyla, görülen ve görülmeyen, algılanan ve algılanmayan yönleriyle yaratış alanı içindedir.

Burada sanatçı biimsel kaygı ile “deforme” etmez, kendi yarattığı dünyanın varlıkların bozarak gerçekleştirme yoluna gittiği gibi, yeni varlıklar yaratır. Varolan nesnelere biçim değiştirir. Çünkü bu anlayış, bir “şeyi” resmetmez, birşeyi “anlatır.” Olağanüstü bir dünya yaratmak ister. Cinselliği dış dünyanın bilinçaltına yansımalarını, nesnelere, kavramlar, varlıklar arasındaki çelişkiyi ve düşleri resimler. Şaşırtıcı olan bunları, çoğu kez, gerçekçi, kimi kez akademik bir resim diliyle gerçekleştirmesindedir.

Çağdaş yaşamda sanatın genel alanı içinde sanatçının ve sanat ortamının varoluşçuluğun, yalnızlaşmanın etkisiyle giderek bireyin sığındığı alan olarak düşler anlamlı bir alan olarak yer alır.

Resim sadece somut-gerçek durumları canlandırmaz, düşlerimizi de anlatır. Erotik gerçekliği idealize edebilme yeteneğine sahip olduğu gibi, içinde erotik düşlerin, hatta kabusların ortaya çıkabileceği yepyeni fantastik resimler dünyası yaratabilir. Bilgi ve duygu mitosun etki alanından çıkıp psikolojiye doğru kaydıkça, başka deyişle bilgi ve duygu anlayışı mitosun hegemonyasından çıkıp insan psikolojisi ile bağlantılandıkça, plastik sanatların erotik düşlerin yarattığı özgür alanlar da o ölçüde belirginleşip bireyselleşir. Cehennem tasvirleri görünümü altında kendini gizleyen Brueghel’in görüntüleri sürrealistlerin sembol dünyaları, öykünün bu görüntülerin nedeni mi yoksa amacı mı olduğu sorusunun yanıtı bu gerçekleşmeyi etkilemez.

Sürrealist resim, Eluard’dan çok Sade’a yakın görünmektedir. Max Ernst’in kadınları genellikle ‘güzel’dir ve onların çıplaklığı kolajların karabasanlarına uygun düşmektedir. Magritte kadını, dokunulmazlığı olan yüce bir çıplak haline getirir; onun gözünde erkek, gülünç melon şapkalı bir küçük

burjuvadır (Resim 33). Strysky bize bir kadının bacaklarının bir bıçağa kılıf ödevi gördüğünü göstermektedir.

Sürrealist erotizmin tek konusu kadın değildir. Sevinin birçok çeşitleri, özellikle farklı biçimde olanaklarının ele alındığı birçok yapıt vardır. Bellmer'in ve erotizmi vahşet derecesinde işleyen Molinier'in yapıtları, bu konuda örnek oluşturabilir. Erotik bir konuyu işleyen bir ressam (kendi resimleri konusunda) bir vuayör'dür. Lolita'ları yaratan Balthus'tan, "Kendi İffetiyile Kendini Kirleten Genç Bakire"siyle Dali'den örnekler sunabilir. (Resim 34) Sürrealist resimlerde sadece göze hitap eden resim gibi, duygusallık sanatçılara yeterli görülmez. Cinsellikle ilgili olan önemli gerçek, onun insanları nereye götürdüğüdür. Erotik açıdan en serbest resimlerinde bile sürrealistler, gerçek aşkı yeğ tutarak vurgularlar ve bu aşkı deha kadar yüceleştirirler. Ancak görünen ve bilinen şekliyle aşk ve deha idealistçe kavramlardır.



Resim 33: Rene Magritte, 'Saldırı Tehdidi' (1926).



Resim 34: Salvador Dali, 'Kendi İffetiyle Kendini Kirleten Genç Bakire',
(1954)

III. BÖLÜM

EROTİZM

3.1. Erotizm ve Tanımı

Erotik, önad; Yunanca eros, sevi= Latince eroticus, Fr. ertotique: seviyle ilgili, seviyi anlatan. Erotizm: sevisellik, cinsel seviye ilişkin. Kösnüllük. Sevisellik (erotizm), özdeksel sevi anlamında kullanılır. Sevisellik, güzel duyusal coşkuyu da dile getirir (Ergüven, 1982, s.47).

Erotizm için, ölüme kadar yaşamın olumlanması şeklindeki tanımlamalar olduğu gibi üreme amaçlı cinsel yaşamlı hayvanlarda ve insanlarda görülmektedir ve sadece insanlar cinsel yaşamlarını erotik bir etkinliğe çevirmişlerdir.

Erotizm, ruhla yaşamı cinsel edinle ilişki haline getirmesi bakımından, hayvansal cinsellikten ayrılır. Ama, insanların cinsellik etkinliğinin kesin biçimde erotik olduğunu sanmak yanlıştır. Cinsel etkinlik gelişmiş ve karmaşıklaşmış, hayvansallıktan kurtulmuş olduğu zaman erotikdir (bkz. Gelişim Hachette, Cilt IV, s.1258).

En temel ve katıksız biçimde estetik heyecanın yönelmesine karşılık erotizm, içeriğindeki genel anlam farklılığı nedeniyle sık sık müstehcenlik ve pornografi ile karıştırılır. Erotizmde, ilkel benlik “Ben” kavramında birincil güdülerin egemenlik alanı olarak kabul edilir ve bedensel eylemleri ve doyumları içerir. Ruhumuz, hatta aklımız bu bedensel hazların gerisinde kalır. Erotizm hayvansal güdülerin sona erdiği yerde başlar. Ama, temeli yine de hayvansallıktır. Hayvansallık, erotizmde genel bir baskınlık alanıdır, çoğunlukla bu terim ile erotizm arasında, sürekli bağlantı kurulur. Bu bağlantıda yer alan fiziksel cinsellik ve erotizm arasındaki bağıntı, beyin ile düşünce arasındaki bağıntı gibidir. Aynı biçimde fizyolojide, her zaman düşüncenin nesnel bir temelidir.

Mitolojide Eros, en eski anlatılarda, ilkçağın en eski metinlerinden beri evrende birleşmeyi ve üremeyi sağlayan doğal bir güç olarak karşımıza çıkar. Platon’un “Şölen” adlı diyalogunda herkes kendine göre sevginin tanımlamasını yaptıktan sonra, Sokrates bir kadın bilici, Mantinea’lı Diotima’nın görüşlerini anlatır. Diotima’ya göre Eros Yunanlıların “daimon”, bizim “cin” diyebileceğimiz bir yaratıktır. Giderek Eros yalnızca arzu aşkına karşılık düşünülmüştür. İnsani aşkın bir yanını Agape oluştururken, diğer yanını Eros oluşturur. Agape aşkın, iyilikçi özverili, sevecen yanını, Eros’ta kaba saba yanını simgeler (Erhat, 1984, s.115).

Freudcu dilde erotizm terimi, enerjisi libido (arzu) olan cinsel eylemi açıklar. Böylece bir anlamda cinsel içgüdüyle özdeşleşmiş olur, arzunun simgesi anlamına gelen hatta bedensel aruları aramaya yönelik itkileri karşılar.

İlkçağ düşünürleri, “güzel idea’sının kavranmasında, sevgi anlamına gelen Eros üzerinde dururlar. Onlara göre Eros: güzele ulaşmanın bir aracıdır.

Güzelde yaratıcı isteği ne ise, ölümsüzlüğe duyulan istek de aynı şeydir. Bir başka deyişle; insanı ölümsüz kılan şey, sevgidir, yani Eros'tur. Ölümsüzlüğe ise iki yoldan varılır. Beden ve Ruh. Güzel bedenlere, güzel kadınlara yönelenler aynı zamanda da ölümsüzlüğe de kavuşmuş sayılırlar.

Yine Erotizmde beliren en önemli olgu, cinsel arzu ile ölüm arasındaki bağlantıdır. Çoğu zaman varlığın insanda tutku dışında oluştuğu izlenimi vardır. Özünde üreme erotizme karşıdır, erotizmin erotik hazzın amaç olarak üremeden bağımsız olması; olarak tanımlanması doğru ise de üremenin temel anlamı erotizmin anahtarını verir.

Erotizm öncelikle kişiye, zamana, düşünce yapısına ve beğenilere göre cinselliğin algılanması olarak değerlendirilmelidir. İnsan bedeninden yansıyan görünümünün yaşamın ayrı bir tat vermesi olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı modelinden yansıttığı görünümle erotizm anlayışını ortaya koyar (Emre, 1991, s.76).

Burada en belirgin olan davranış, çıplak olmaktır. Çıplaklık varlığın kendisine dönmenin ötesinde olabilir bir süreklilik arayışını ortaya çıkaran bir iletişimdir. Bedenler, bizde edepsizlik duygusunu uyandıran gizemli davranışlarla sürekliliğe ve bedensel bir düzensizliği bozan bir durumu ifade eder. Çıplaklığın tam anlamı olduğu uygarlıklarda ele alındığı şekliyle bir heykel olmasa bile ölümle arasında eşanlamlılık sözkonusudur. İlkçağda erotizmin kaynağı olan yoketme, aşk yapma ile kurban etmeyi birbirine yaklaştıran bir özelliktir.

Sanatta genelde iki tür erotizmden söz edilir. Bir yandan ilkel dinlerin, sihirsel inanışların, bu inanışa ilişkin eylemlerin simgesi ve ifade aracı olarak erotizm,

diğer yandan, insan bedeninin tensel büyüsunü, aşkın çekiciliğini konu alan, sanatsal yüceltimin empoze ettiğı, inanç-dışı bir imge olarak erotizm. Bu ikinci türde, pornografik yorumun sınırlarına kadar dayanan ya da bu yorumun kapsamı içine giren örneklere de rastlanabilmektedir.

Freud'a göre "cinsel nesne" ile "cinsel amaç" arasında birbirine dönüşen ve birbirine örtüşen ilişkiler vardır. Bu tanım cinselliğın doğada ve yaşadığımız çevrede cinsel nesne kapsamına girebilecek objelerle dolu olduğu gerçeğine ulaştırır bizi.

Yaşamındaki süreklilik özlemi insanlarda erotizme bakışı üç şekilde toplanabilir. Bedensel, kalpsel ve kutsal erotizm. Bedensel ve kalpsel erotizmin ifade ettiğı anlamı yakalamak kolay olmasına rağmen, kutsal erotizm fikri daha az bilinmekte ve gizem ifade etmektedir. Yaşanan dünyanın ötesinde sistematik olarak aranan varlığın sürekliliğinin araştırılması, batıda alışılmış şekliyle dinsel bir girişimi göstermesine rağmen, kutsal erotizm Tanrı aşkı ile karışmaktadır. Batıya rağmen doğu benzer araştırmayı Tanrı imgesini sözkonusu etmeden yapmaktadır. Budizm bu fikirden hareket etmektedir.

Doğu hiçbir zaman cinsiyeti günah, ayıp ve gizlenecek bir eylem saymamıştır. Tersine, doğu uygarlıkları, batıdan çok daha önce, cinsel konular üzerine ilgiyle eğilmiş, kadın-erkek ilişkilerini, özellikle aşk yapmayı bir sanat olarak kabul ederek, gerçek bir olgunluk ve ciddiyetle incelemiştir.

Yine erotizm, hayvanların cinselliğinden, insansal cinselliğın yasaklarla sınırlanması ve erotizm alanının yasaklara karşı gelme alanı olmasıyla ayrılır. Erotizm isteğı, yasağı yenen bir istektir. İnsanın kendisiyle zıtlaşmasını varsayar. Ve erotizm yalnızlık ile yakın ilişkilidir, sadece uzlaşmacı olmayan nedenlerden dolayı erotizm gizlilikle tanımlanır. Aleni olamaz.

Deneyimlerimizin genelinde erotizm temelde heyecanların normal iletişimin dışında kalmaktadır. Yasaklanmış yönü ağır basar. Ancak hiçbir şey mutlak yasaklanmamıştır, yasağa karşı gelmeler vardır. Erotizmin belki de en şiddetli heyecan olmasına rağmen, varlığımızın söylem şeklinde kendimize görüldüğü ölçüde erotizm bizim için sanki görünmez bir perdedir. Bu durum yasağın yeteri kadar etkisi olduğu şeklinde kendini hissettirir (Bataille, 1993, s.64).

Ekime bağlı yasalar gibi bu yasaklara karşı gelme çok eskiye dayanan izlere sahiptir, cinsel yasaklar ve onlara karşı gelme olgusu ancak tarihsel çağlardan itibaren varlığını göstermektedir. Eğer yasaklar önemli ise, erotizm bir bütün olarak yasakların kuralına karşı gelme olarak tepkisel bir oluşum durumundadır ve insansal bir etkinliktir. Ancak hayvansallık erotizme taban oluştururken erotizm hayvanın bittiği yerde başlar. İnsanlık büyük bir endişeyle bu hayvansal kökten kaçır. Erotizmde hayvansallık o kadar iyi gizlenmiştir ki hayvan terimi erotizme sıkı sıkıya bağlanmıştır. Yanlılıkla yasağa karşı gelme hayvanla ifadesini bulan doğaya geri dönüş anlamını kazanır. Çoğu zaman yasağa karşı gelme eylemi hayvanların eylemine benzer.

Eğer nesnel göreceliğin içine erotizmden edinilen içsel deneyimin yerleştirilmesi düşünülürse diğer verilere hayvan cinselliğinin de eklenmesi gerekli olabilecektir.

İnanç düzeyinde kurban etmede, kurban için ölümün acımasızlığını hissettirecek mükemmellikte biri seçilir. Bedenlerin birleşmesindeki güzellik, organların hayvansallığı ile insanlığın çelişkisini ortaya çıkarır. Erotizmdeki güzellik ile çirkinliğin çelişkisi için Leonardo da Vinci'nin "Defter"indeki etkileyici sözleri anlamlıdır: "Birleşme eylemi ve bu eylem için yararlanılan organlar o kadar çirkindir ki yüzlerin güzelliği ve bu işe karışanların

süslemeleri olmasaydı doğa insanlık neslini kaybederdi” (Bataille, 1993, s.160).

Leonardo iyi bir giysinin veya güzel bir yüzün çekiminin, yüzün giysinin gizlediği açığa çıkardığı ölçüde gerçekleştiğini görmeyi reddeder. Burada sözkonusu olan bu yüzü ve güzelliği dindışlaştırma eylemidir. Cinsel ilişkinin çirkinliğinden kimse şüphe etmemektedir. Kurban etmedeki ölüm gibi, dinsel ilişkinin çirkinliği bunalıma yol açmaktadır. Durumlar ve alışkanlıklar değişse bile kadın güzelliğinin diğer yüzü olan bedenin sergilenmesi temizliği ve saflığı ifade etmesi bakımından sanatsal etkinliğini erotizmden yana kullanmakta oluşudur.

Güzelliğin önemi, çirkinliğin kirletilmemesinden ve erotizmin kirlilik olmasından kaynaklanmaktadır. Yasağın habercisi insanlık erotizmde yasağa karşı gelmiştir.

Sanatta erotizm, insancıl bir sevgiyle yaşamla bütünleştiği oranda “pornografik” olmaktan kurtulur. Marx “Hegel Felsefesi’nde “Beden’in en yüksek işlevi cinsel edimdir...” derken, “Ekonomik Politik Felsefe”de bu yargısını biraz serbest bir çeviriyle, şu sözlerle açıklar: “Bir insan varlığı ile başka bir insan varlığı arasındaki dolaysız, doğal ve gerekli ilişki, erkekle kadın arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Erkekle kadın arasındaki ilişki, bir insan varlığı ile öbür insan varlığı arasındaki en doğal ilişkidir. Bu ilişkiden, insanın doğal davranışının ne ölçüde insancıl olduğu, ya da onun insancıl doğasının onu nasıl gerçek doğasını oluşturduğu anlaşılır. Yine bu ilişkiden, insanın gereksiniminin nasıl insancıl bir gereksinme olduğu, bir insan varlığı olarak başka bir insan varlığına gereksinme duyduğu anlaşılır. Böylece insan için varoluş, en bireysel noktaya kadar, bir birlikte varoluş, bir toplum için varoluştur. Ve erkekle kadın

arasındaki bu insancıl ve doğal ilişki, özel mülkiyetin olumlu anlamda ortadan kaldırılışının ilk örneğidir...” (Bataille, 1993, s.79). Rahatça anlaşılacağı gibi cinsellik ve erotizm, insancıl, dolayısıyla toplumsal bir bağlam içinde ele alındığında değer taşır. İnsanı salt içgüdülerine, hayvansallığa yönelten ve bunun dışında bir amaç taşımayan cinsellik, erotizm’in reddi kadar değilse bile, ona yakın bir sapmadır.

3.2. Nü

Resim sanatında bedeni doğrudan ele alarak oluşturulan çalışmalara verilen tanım Nü’yü işaret eder. Beden tüm niteliğiyle, tüm özellikleriyle irdelenerek çıplaktan farklılaşır. Bu sanat alanında beden öylesine bir amaç niteliğine bürünür ki onu göz ardına itebilecek, aklı çeldirebilecek her türlü örtüden, süsten arınık olması gerekliliği ortaya çıkar.

Nü adlı kitabında Kenneth Clark, çıplak olmak giysisiz olmaktır der; oysa nü bir sanat biçimidir. Ona göre nü, resmin çıkış noktası değil resmin ulaştığı bir görme biçimidir (Kenneth, 1985, s.53).

Yine çıplak ile nü, bedenin birbirinden farklı iki görünümüdür. Bu, bir ölçüde sanata bir gönderme niteliği taşır. Ama “bir nü’yü görme biçimi sanatta doğrudan doğruya olmayabilir. Nü fotoğraflar, pozlar, hareketler de vardır. Dolayısıyla nü’nün her zaman töreleştirildiği şeklindedir. Bu töreleri koyan da belli bir sanat geleneğidir.

Çıplak figürlerde elbiselerden, giysilerden arınıklıkla birlikte psikolojik bir tansiyon, bir sıkıntı ve bir utanma durumu sözkonusudur. 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 (Erinç, 1995, s.129).

Böylece nü, eğitimsel ve kültürel anlam yüklenir ve izleyen izlenileni rahatsız edici bir tonlama taşımaz. Bu özellikler nedeniyle nü sanatı ürününde herhangi bir korunmazlık, yetersizlik ya da böyle duygular geliştirebilecek nesnellik özellikleri yer almaz.

Nü nedir? sorusuna farklı dönemlerde değişik cevaplar alınabilir. Antik Yunan'da görüntülenen mitolojik nü'ler, Avrupa Rönesans sanatında yerini düşsel nü'lere bırakır, çağımızda ise gerçeklik egemendir nü'lere. Ancak Antik Yunan'da Ege kıyılarında, bir sanat formu olarak nü ne ise, 16.yüzyıl İtalya'sında da aynıdır. Bu da her iki örnekte de görüleceği gibi nü, sanat yapmada bir konu olmaktan çok bir biçimdir, yani sanat yapma biçimini, formudur. Bunun içindir ki nü çalışmasında konu, modelin bedeninden farklı olarak ondan yani modelden hareketle artistik bir ifade, bir uyarılama yorum yapmadır. Yani sanatçı modeline, alıcı nü'ye estetik eğitimin yarattığı bilgiyle, duygularıyla yaklaşır. Çünkü nü, önce belleğimizde, aklımızda bir mükemmellik düşüncesiyle gerçekleştirilebilir.

Resim tarihinin aynı zamanda bir nü'ler tarihi de olduğu söylenebilir. Avrupa resminde kadın model dinsel olayın içinde bile o andaki toplumsal yapısına uygun olarak betimlenmiştir. Kilise, çoğu kez bakire Meryem'ini bol örtüler içinde gizlemek için sanatçılara baskı yapmışsa bile müzelerin duvarları nü'lerle dolup taşmıştır. Nü sanatçılar için vazgeçilmez özellikler taşır. Michalengelo'nun ünlü "Kıyamet Günü" çalışması düşünüldüğü takdirde, dönemin anlayışı belirleyici konumdadır. İdealleştirilmiş Madonna resimlerini,

freskleri ve heykelleri anımsandığında, mistik dünyanın kadınları cinselliklerini Tanrı'ya adanmış huşu içindeki yüz ifadeleriyle görsel belleğimizde yer alırlar. Bu özelliğe sahip nü'ler merhamet ve şefkati simgelerken, bedensel tanımlama da esrime, kendinden geçme (vecd) olarak gösterilebilir.

3.2.1. Nü ve Çıplaklık İlişkisi

Çıplaklık, anlamı gereği giysisiz olmaktır dolayısıyla nü demek değildir. Çıplaklık, seyircinin zihninde oluşan bir şeydir. Yani kendi başına hiçbir kadın çıplak ya da müstehcen değildir. İzleyicinin onu gördüğü biçim ve derecede çıplaktır. Çıplak olmak, giysisiz olmakla eş anlamlıdır. Oysa nü sadece bu değildir. O bir sanat biçimi, resmin çıkış noktası değil, resmin ulaştığı bir görme biçimidir. Bu tür görme biçimi sadece resimde değil başka disiplinlerde de olabilir. Çıplaklıkla yaşanan cinsellik arasında bir ilişkiden bahsedilebilir. Ancak çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Resimde ya da o türde kendini bulmasıyla ilişkileri vardır. Kişisel taraflarına ait olan şeylerin ortaya çıkarılmasıyla ilişkileri sözkonusudur. Oysaki nü'de durum değişiktir. İnsan resimde sunulanı kendisi ya da kendine ait olan kişisel gizlilikleri algılanmamasıdır. Bir başka deyişle, başkalarının çıplak yani nesne olarak algılanması gerekir.

Çıplak veya giysisiz gösterilen beden için bir nesne olarak algılanması gerekir. Çıplaklık seyirciyi aksiyona davet eder ve kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü ise seyredilmek için yapılmıştır. Seyredilmek için yapılmış insan teni, tene ait olanlar bu durumdan çıkarılıp atılamayacak bir örtüye dönüşür. Gerçekte nü hiç bir zaman çıplak değil, o bir tür giydirilmişliktir. Yine nü resminde asıl gösterilmek istenen kişi resimde

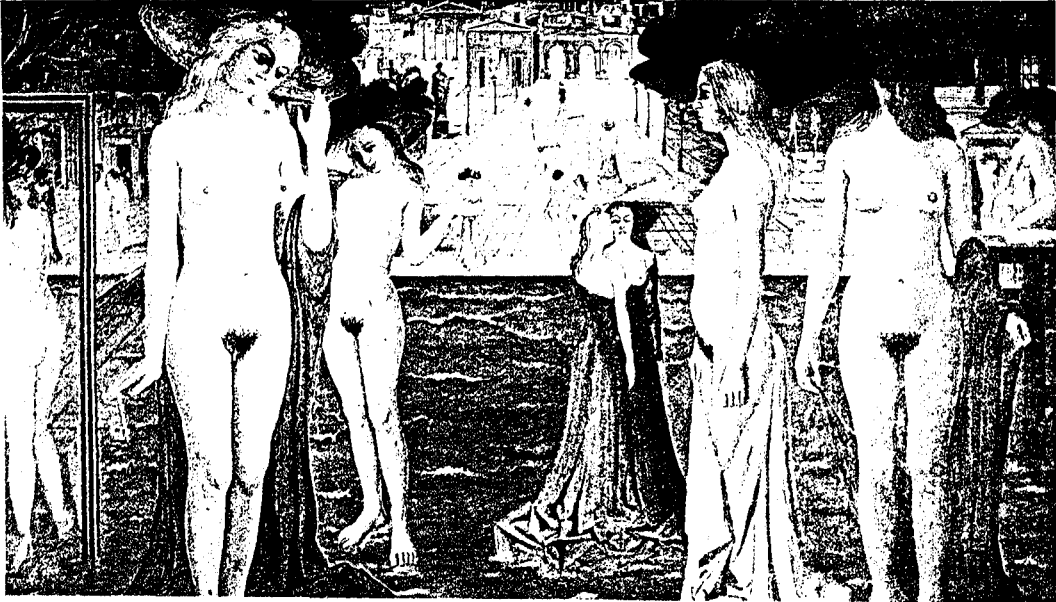
gözükmeyen. O resmin önünde yer alan seyreden kişidir. Ve nü'leşme onun içindir.

Sanatın gelişimi insanlarla yaşıt sayılır. Sanat insana özgü bir davranış biçimidir. Avrupa sanat geleneğinin bu türünde kadın ya da kadın çıplaklığı yinelenip duran çok önemli bir konudur. İlk çıplaklar Adem ve Havva'dır. İnsana ait olduğu bilinen en eski sanat yapıtı Willendorf Venüsü'dür, bu ilk heykelde göze çarpan giysisiz ve abartılmış kadınlık özelliklerine sahip sembol oluşudur. Lausel Dordogne rölyefi (M.Ö. 15.000) yine bir nü'dür. Menheir, Germainsur Ronce (M.Ö. 9000), Terrakotta Torsosu (M.Ö. 5000), Kleobis veya Biton (M.Ö.700), Kassler Apollo (M.Ö.450), Wettkeampferin (M.Ö.400), bir nü olarak ele alınmıştır. Ön Rönesans'ta Leonardo, Raphael, Michelangelo; Barok'ta Rubens; Klasisizm'de Ingres; Romantizm'de Delacroix; Jugendstill'de Klimt; Sembolizm'de Magritte, bu konuyla ilgilenmişlerdir. İhanet ile nü resmi bir dönüm noktası yaşar. Modern sanatta nü önemini büyük ölçüde yitirir. Manet'in Olympia'sı başkaldıran bir kadındır. İdeal kadın imgesini bozar. Kaldırılan bu imgenin yerine 20.yy. yaşamının kendisini koyarlar. Sürrealist resimde daha da anlam ve önemini yitirir. Artık kadın kötüdür, hatta ona kin duyulur. Günümüze doğru nü ile Lautrec, H.Matisse, A.Modigliani, O.Müller, M.Duschamp, M.Ernst, M.Bense, S.Dali, R.Magritte, H.Bathus, E.Fuchs, R.B.Kitaj, T.Wesselmann, M.Rayyse, Y.Klein, S.Chia, G.Richter, F.Clemente, W.Dahn, R.Fetting, Salome, D.Salle, E.Fischel özellikle ilgilenen çağdaş sanatçılardır (Özgültekin, 1992, s.14) (Resim 35, 36, 37, 38, 39, 40).

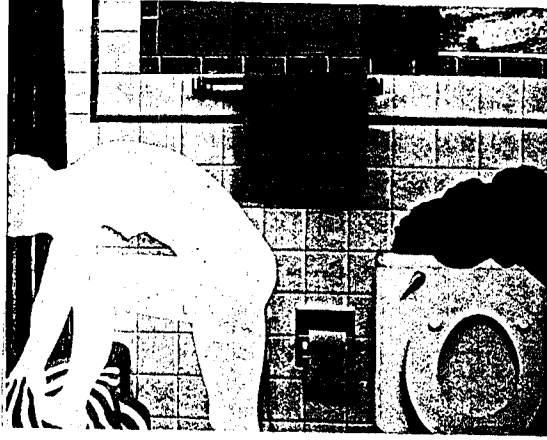
Avrupa dışındaki geleneklerde Hint, İran, Afrika, Amerika sanatlarında çıplaklık edilgen değildir. Harekete sürükleyen tarafı ile daha erotik ele alınmışlardır.



Resim 35: Henri Matisse, 'Hindu Pozu', (1923).



Resim 36: Paul Delvaux, 'Orman Perileri', (1966).



Resim 37: Tom Wesselman, 124x154x11, (1963).



Resim 38: Max Ernst, 'Çok Yaşa Aşk, ya da Mükemmel Ülke', (1923).



Resim 39: Balthus, 'Sokak', 180x210, (1963).



Resim 40: Balthus, 'Türk Odası', 180x210, (1963).

Osmanlı sanatında ne edilgen ne de etkindir. Zira o yasaklanmıştır. Türklerin üzerinde yaşadığı topraklarda yaşamış kültürler bu açıdan çeşitlilik sergilerler. Erotizmi ön planda tutan kültürler olduğu gibi Bizans'ta yok denecek kadar azdır.

Doğu Ortodoks Hıristiyan resim sanatı geleneklerinde çıplak figürden özenle kaçınılmış olduğu görülür. Tesettüre ilişkin bulunan bu dinsel ruh hali erotik çıplaklığın pervasız bir biçimde algılanmadığı anlamına gelmez. Daha doğrusu o anlama gelirken, ancak ikonografik programlar çıplak figüre doğal olarak fırsat vermemiştir. İstanbul'un Bizans döneminden günümüze gelen bütün dinsel resimler arasında sadece bir tek yapıda İsa'nın vaftiz sahnesinde çıplak gösterilmiş olmasından başka bir yerde herhangi bir çıplak figüre rastlanmaz (Tansuğ, 1995, s.5).

Post-Binazten dönemin, eski nakış gelenekleriyle bazı İslami formlar arasında uzlaşma yolları aramasının dışında, Latin dünyasıyla da yoğun bir ilişki içinde olduğu kesindir. Tuval resimlerinin Türkiye'de yaygınlaşmaya başladığı bir aşamada, geleneksel bir duyuş özünün çıplak figüre yansıtılmış olmasından daha doğal birşey düşünülemez. Bu alanda Rum ressamlarının öncü bir işlev üstlenmiş oldukları düşünülebilir.

Cumhuriyet döneminde batı anlayışına yönelimler başlar. Batıya gönderilen askeri öğrenciler resimle de ilgilenmişler. Bu ilgi giderek bu alanda eğitim için öğrenci göndermeye itmişti. İlk gidenler askeri kökenlidirler. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyit, Halil Paşa'dan sonra Sami Yetik, Ruhi Bey, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, İbrahim Çallı batıda eğitim görmüş ve nü çalışmışlardır. İlk gidenler natürmort ve manzarada yoğunlaşırken, gençler portre, figür, figürlü kompozisyonlar gibi konularla da hocalarından

ayrılmışlardır. Gençler arasında özellikle İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran nü ile ilgilenmişlerdir. Akademik karakterli nü çalışmaları birçok sanatçıda görülür. Bunlar arasından sıyrılanlar kuru akademik çalışmayı aşmışlardır. Namık İsmail, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Avni Lifij, Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel gibi.

Günümüze doğru bu alanda çalışanlar azalmasına rağmen hep varola gelmişlerdir. Hakkı Anlı, Kayıhan Keskinok, Fikri Cantürk, Kerim İncedayı, Gül Derman, Oya Kınıklı, Ömer uluç, Komet, Leyla Gamsız, Utku Varlık, Mustafa Ata, Hayati Misman, Neşe Erdok, Mustafa Ayaz, Mehmet Güteryüz, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Hale Arpacıoğlu, Yüksel Arslan, Bedri Baykam olarak gösterilebilir (Resim 41, 42).

3.3. Müstehcen

Gündelik yaşantımızda kimi kavramlar vardır, çok iyi bildiğimizi düşünürüz; biraz kurcalayınca, bilgilerimizin pek yalınkat olduğu görülür. Müstehcen kavramı da bunlardan biridir. Nedir müstehcen?.. Ceza Yasası'na göre, "halkın ar ve haya duygularını inciten veya cinsi arzuları tahrik ve istismar eden, genel ahlaka aykırı" söz ve yazı vs. anlamına gelmektedir. Türkçe Sözlük'de, bunu, "Açıksaçık, edebe aykırı" diye tanımlamaktadır.

Müstehcenlik konusunu incelerken "porno" ve "erotik" kavramlarını birlikte düşünmek gerekebilir. Pornografi aşırı, çok şiddetli, makul olmayan bir biçimde, şehvet duygularının tahrik edilmesi anlamına gelirken, müstehcen, sakıncalı olarak nitelendirilir.



Resim 41: Kayıhan Keskinok, 'Nereye Gidiyoruz', 120x143, (1982).



Resim 42: Fikri Cantürk, 'İlkbahar', 110x120, (1995).

Yunan yaşayışında “pallos” üretme organı olduğu için kutsal olarak sayılırdı; mitolojide erkeklik organını temsil eden “pales” adlı bir de tanrı vardı. Tanrı Dionysos adına düzenlenen şenliklerdeki Kosmos alaylarında, Tanrı Phales’i simgeleyen deriden ya da tahtadan yapma phalloslar taşınır, Phales’e ve Dionysos’a övgüler okunurdu. Filozof Aristoteles, Poetika adlı yapıtında komedyanın doğuşunu anlatırken:

“Komedyaya, phallos türkülerinden doğmuştur; bu phallos türküleri, bugün bile birçok şehirlerde okunur” (Tunalı, 1983, s.20).

Bizim müstehcen saydığımız cinsiyet, o dönem insanları için utanılacak bir konu değildi; bu bereket tanrısı Dionysos kültü ile ilgiliydi. Bu açıklamaya göre müstehcen kavramı topluma, kişiye, çevreye göre normatif sayılmalıdır. Bunun bir sınırı bulunduğu kuşkusuzdur.

Batıda, Ortaçağda, Hıristiyanlığın baskısıyla, paganlığın her alandaki izleri silinmiş, phallos pantolon içine gizlenmiş, hiç değilse incir yaprağıyla örtülmüştür.

Aslında cinsellik canlıların yemek içmek gereksinmesi gibi doğal içgüdüsüdür. Paganlık döneminde insanların ayıp sayılmayan yaşama ve üreme içgüdüleri, derebeylik döneminden bu yana birtakım kurullarla sınırlama yoluna gidilmiştir. Toplumlarda özgürlük savaşımı hızlandıkça, en çok bastırılmış bir içgüdü olan cinsellik de yeniden eski özgürlüğüne kavuşma çabası göstermektedir.

Kültürel gelişim ve teknolojinin toplumsal yaşam ve kurumlar üzerinde yarattığı değişiklikler, zamanla “müstehcen” kavramının kapsamını da değiştirmiştir. Nitekim, tarih boyunca Platon, Shakspeare, B.Shaw, A.Gide, Freud, Rubens, Manet gibi sanatçılar ve düşünürler, “açık-saçıklık”

istisnadından kurtulamamışlardır. Ancak zaman zaman açık-saçık olma suçlamasına uğrayan bu düşünür ve sanatçıların eserleri, sonunda müstehcen suçlamasından giderek daha az etkilenirler. Bunun nedeni de ana niteliklerinin, sanat ve düşünce karakterinde oluşundandır. Burada kavramın ilk ölçüsü kendini göstermektedir. Bir sanat ve düşünce eserinde amacın tesbiti, bu ölçüyü vermektedir. Sanatçının ve yazarın amacı, izleyiciye ve okuyucuya sadece cinsel duygularını kışkırtmak, uyarmak, bu yoldan sürüm sağlamak olmayıp “güzel”i yaratmak, “gerçek”i aramak olduğunda, bunun için kullandığı araçları ve malzemeyi, açık-saçık (müstehcen) olarak ele alarak sonuca ulaşmak yolunda kullanabilecektir.

Çağımızdaki sanat ve ahlak ilişkileri geçmiştekinden çok daha farklı bir boyut içermektedir. Manet’le birlikte sanatta 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren gündeme getirilmeye başlanan toplumsal eleştiri. Modernizmin bazı akımları bağlamında toplumsal ve ahlaki değerlere karşı yöneltilmiş bir eleştiri ve saldırıya dönüşmüştür.

Modernizmin en büyük özelliklerinden biri de “gelecekçi”liktir. Modernizm, dünyanın, insanın mutlu geleceği için değiştirilmesi gerektiğine ve bu değişimi sağlamada da yerleşik değerleri, sistemi ve ahlaki karşısına alan bir sanat anlayışının önemli bir rolü olduğuna inanan bir harekettir. Örneğin Dadaizm bu amaçla toplumsal ahlak ve değer ölçülerini yıkmak için her türlü yol, yöntem ve eylemi denemiş ve hatta bu uğurda tabu sayılan, müstehcen özellikler taşıyan konulara bile saldırmaktan çekinmemiştir.

Dadaistlerle doruk noktasına çıkan toplumsal ve ahlaki değerleri yıkmaya tutkusu, modernizmin toplumu değiştiremeyeceği ya da böyle bir eğilime çok önemli bir katkıda bulunamayacağı iyice anlaşıldıktan sonra bile, kolay kolay

ortadan kalkmamış ve bir alışkanlık olarak günümüze kadar da devam etmiştir. Bugün ahlaki değerlere karşı çıkmak vb. gibi görünen sanat eylem ve hareketleri, başlangıçtakilerin aksine inanırlılığını ve inandırıcılığını yitirmiş, çoğu kez uygulayıcısının bile inanmadığı ve sırf adını duyurmak amacıyla başvurduğu, içi boş bazı girişimlerden öte birşey değildir.

Uygarlaşma yolunda sağlanan ve üstelik de çoğu kez sayısız insanın hayatına malolan çok çetin mücadelelerle sağlanan bunca hak kazanımından sonra, sansürün hiçbir şekline ama özellikle de (ahlak ya da başka birşey tarafından olsun) sanatın sansür edilmesine hiçbir şekilde izin verilemez. Çünkü sanatın sansür edilmesi içi boşaltılmış ya da yaşamdan bütünüyle koparılmış ölü bir sanattan başka birşey doğurmaz. Bu nitelikteki bir sanatın hiçbir anlamı ya da etki/leme gücü yoktur. Yaşamın kendisi gibi gerçekte insan ruhu ve yaratıcılıkta sürekli bir arayışı ve risk almayı gerektirir. Özgür ve açık toplumda sanatçılar aykırı, çelişkisel, alışılmadık ve aşırı nitelikteki anlam, konu ve biçimlerle ilgilenmekte başı çeken kimselerdir. Sadece sanatçının yapıtlarını müstehcenlikle bağdaştırmak ya da herhangi bir şeyle sınırlanması bile açık toplumun sonu demektir.

Müstehcenlik konusunda toplumsal adalet ilkeleri sırasıyla şöyle sıralanabilir;

a-Ortalama bir vatandaşın, çağdaş toplum/un standartlarında hareketle yapıt/lar/ın bir bütün olarak “şehvet uyandırıcı” olduğu kanaatine varması,

b-Yapıt/lar/ın kanunlarda tanımlandığı şekilde “açıkça iğrenç/inciltici” olmaması,

c-Yapıt/lar/ın ciddi bir sanatsal değer”den yoksun olması.

Kısaca bu ilkelerin herhangi bir değer ve anlamı gerçekte yoktur. Ancak kanun koyan ya da kanunu yorumlayan bir kimsenin de bu türden ilkeleri belirlemekten öte bir seçeneği yoktur. (Asıl belirleyici olan müstehcenliği değerlendirme durumunda olan kimse/nin tutumudur. Eylem sonunda gerçekteleşen oluşum kişi ya da kişilerin tutumunda düğümleince; birşeyin müstehcen olup olmadığını, ciddi bir sanatsal değer içerip içermediğini belirleyecek verilerin nereye kadar da değerlendirme konumundaki kişinin kendi kafasından kaynaklandığı olgu tartışma götürür bir konudur.) Özetle ifade etmek gerekirse müstehcenliğin -çok özel durumlar dışında- yapıtan mı kaynaklandığı belli değildir. Öte yandan bu belirsizliğin gerçeğe indirgenmesi gerçek karşısında sınanması ya da gerçekte yüzleştirilmesi ise çok daha başka birşeydir. Çünkü müstehcenliğin kaynağının öznde mi yoksa nesnde mi olduğunun bilinmemesi gerçek yaşamda neyin müstehcen olup olmadığını üç aşığı beş yukarı saptanmasına engel değildir.

3.3.1. Müstehcenlik İlkesi

Yalnızca erotik eğlencenin yanısıra benzeri başka ürünlerinde bize sundukları canlılığı yok edilmiş güzellik idealleri ve erotik davranışlarımızı yönlendiren stratejiler; genellikle “zevksizlik” olarak nitelendirilen bir kalitenin ürünleri olmalarının yanısıra müstehcenlikleriyle bir muhaliflik kimliği kazanabilirler. Müstehcenliğin genel özelliği, hala insanı tahrik etmesi, ona adeta meydan okuması ve hangi nedenlerle ve biçimlerle beslenmiş olursa olsun- “zevksizlik denilen şeylere saldırmasıdır.

Erotik anlayışın içinde müstehcen olan, erosun evcilleştirilmesine karşı isyan eden bölümdür; karşı tarafta aşılması gereken engeller olduğu sürece varolabilen bir cinsel mutluluk talebidir. Sansür ile mücadele, erotizmin

tamamlayıcı bir öğesidir. Çünkü, müstehcenin içinde kendine yer bulmuş olan bir anlamdaki “cinsel özgürlük”, kültürümüzün yasalarına boyun eğdirilmiştir; müstehcende yer alan özgürlük, anlayışımızın meşru biçimlerinin -onların içinde yer almayan zorunlu bir tamamlayıcısı- olup çıkmıştır. Bu anlamda De Sade, ancak yasaların çiğnenebildiği ölçüde mutluluğun mümkün olduğunu söyler. Müstehcenin bu anlamda tepkisi ahlak, iffet, töre ve “güzelliğe” karşı, sembolik başkaldırısı ilerici bir tepkidir; ancak yine de son tahlilde erkeksi siyasal bir mesaj olma özelliği taşır; müstehcenin mesajı ütopyik olmayıp, cinselliğin özgürlüğünü hedeflemesi ve büyük olasılıkla bedene ya da kadına düşman bir amaca hizmet etmesi için cinsel özgürlüğü isteyen bir mesajdır (Roloff, Bernhard-Seeblen, Georg, 1996, s.71).

Müstehcen sanat yapıtlarının ve müstehcen eğlence ürünlerinin hemen tümü erkeklerce yaratılmış olması gibi “çirkinin” aranması gibi “güzelin” aranması da doğayı biçime dönüştürmek isteyen leitmotifin bir parçasıdır.

Müstehcen fantezi, cinselliğin yaşamla olan bağlamından koparır ve ona “sanat” karakteri yükler. Her sanatta olduğu gibi müstehcenin içinde de çoğalma, sıralama, çeşitleme, abartı, çelişkili olanla karşı karşıya gelme, modülasyon ve kurallılık vardır. Ayna, bütün müstehcen fantezilerin başlangıcıdır. Cinsel münasebet edimleri ve müstehcen biçimleri hiçbir engel ve sınır tanımayan sistem içinde ortaya çıktıklarında, insanın doğaya tinsel yönden zorla tecavüz etme taleplerinin bir ifadesine dönüşürler. “Edepsiz” olandan duyulan meşru, ama o ölçüde özgürleştirici hazdan başka şey olan müstehcenlik, felsefi ve mistik boyutlarda ortaya çıkış biçimiyle, cinselliğin eşler arasındaki ilişkinin yatak odasından kurtarılmasına yönelik harekettir. İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni cinsel “aydınlanma” hareketiyle birlikte, felsefe ve mistik içindeki bu müstehcen, aynı zamanda, cinselliği sadece

tamamiyle nesneleştirme, bütünüyle şeyleştirme adına özgürleştiren aristokrat harekettir. Ve mantıksal bir erotik mistizm, müstehcen fanteziye eşlik etmeden edemez. Öyle ki Georges Bataille gibi bir yazar, kendi ölümünü, cinselliğin en son, düzlemdeki biçimiyle gerçekleşmesi olarak tanımlayabilmiştir. Gerçek müstehcenliğin mitlerinin, mitosun içinde, eros ile Thantos'u (ölüm içgüdü) birleştirdiği söylenebilir.

Cinselliğin sanatsal bir ritüeller toplamı olarak yeniden kurgulanması, sosyal yapıyı alttan alta yıkıcı bir eylem olarak yaygınlaştırması ve sanatsal anlamda estetize edilmesi, bütün bunlar bizi geçmiş dönemlerden giderek bir aydınlanmadan ziyade, bizim cinsellik ile ilgili sorunlarımızın göstergeleridir.

3.3.2. Müstehcen Resim

Müstehcenlik, erotiğin kültürel mesajıyla ilintili erotik provakasyondur; bir meydan okuma bir tahriktir. Dolayısıyla da cinselliğin bütün biçim ve yollarını kapsayan antik çağ resimlerinin ve canlandırmalarının müstehcen olarak nitelendirilebilmeleri olanaksızdır; çünkü bunların meydan okuyacağı, karşı çıkabilecekleri öteki taraf diye birşey, kendilerini dayatacakları bir taraf yoktur. Müstehcen sanat yapıtı, ahlaksal yasakların gelmesi ve artmasıyla birlikte ortaya çıkar; izlenme yasaklanma, önlenme tehlikesiyle beslenir. Müstehcen resim (görüntü) bir tahrik, bir meydan okuma ve hatta etkileme aracı olarak, doğalcı anlayışın -mimessis'in- anlatım ve üslup araçlarına başvurmak zorundadır. Dolayısıyla müstehcenin mitsel olana karşı bir yanı vardır; belli anlamda erotik mitosu yıkıcıdır.

Müstehcen sanatın günümüz için önem ve anlam taşıyan iki temel önermesini öne çıkarmak, erotik anlatımın Tanrıyı (kutsal ruhu) zedeleyicilik ile inanmayan

ile bağlantılanmak istenmesi, resim sanatını yeniçağın başından bu yana meşgul edegelmiş bir konudur. Hıristiyan ibadetinin temelinde yer alan erotik semboller naturalist bir anlatımın içinde yaygınlaşmıştır. Bu sembolizmin en çok kullanılan sujelerinden biri Phallus'u simgeleyen haçtır.

Bu türden sembolizm izlerini taşıyan müstehcen sahnelerin güzel sanatlarda yer almasına ikinci örneklerin odağı, cinsel rollerin travestistlik, iki cinslilik ya da başka türde tanımlanan cinsel tavırlara göre belirlendiği, daha doğrusu sabit kadın-erkek rolünün bu roller aracılığıyla parçalandığı yerde karşımıza çıkar. Eski Yunan hermaphroditus imajında ifadesini bulan iki cinsli, amorf cinsellik mitosu, ikide birde el atılan bir alandır, ama bu mitos özellikle cinsel serbestliğin kendini iyice hissettirdiği dönemlerde ne gariptir büyük ahlaksal muhalefetle karşılaşmadan edememiştir. Çağdaş yapıtlardan öncelikle Pierre Molinier'den fotomontajları, Paul Wunderlich'in grafikleri ve Hans Bellmer'in çizgilerini bu bağlamda anabiliriz. Bu sanatçılar erkek ve dişi özelliklerini birbirine karıştırarak cinselliği sınırsız ve geniş kapsamlı bir güç olarak tasarlayıp canlandırmaya çalışırlar. Sınırları iyice belirli erkek dişi rollerini parçalayıp dağıtmak, muhakkak ki erotik sanatın cinsel kalıplara yönelttiği temaların başında gelmektedir.

3.3.3. Arzunun Baskılanması

Günümüzün çağdaş ve nispeten geniş erotik özgürlüğünü borçlu olduğumuz popüler cinsel aydınlanma hareketi, cinselliğin içinde doğal yoldan yerleştirilmiş, kapalı, bitmiş ve duruma göre durdurulabilecek ve körüklenebilen birşey olduğu düşüncesini temel alır.

Avrupa tarihindeki burjuva çağı, cinselliğin uzun süreli baskı tarihi olarak kabul edilirken, cinselliğin değiştiği çağ olarak anlaşılmaz. Cinsellik insanın doğal bir yanı olarak tıpkı, kötü ve iyi gibi, doğuştan getirdiği birşey olarak görüldüğü için, “ebediyen” varolacak, insan varlığının başı ve sonuyla özdeş, cennetle cehennem gibi birşey olup çıkmıştır. Çünkü cinsellik herşeyin 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 (Foucault, 1977, s.78).

Cinsellik insanın doğasından kaynaklanan toplumsal bir sonuçtur; kendini durmadan yeniden doğurur; bu nedenle “baskı” ve “kurtuluş” görece büyüklük olarak algılanmaktadır. Erotik resim içindeki sosyal serüven, psişik cüret, bize kendi içinde sıradan, “bayağı” somut cinsellikten daha anlamlı ve önemli gelmektedir ve tutkularımız pek çok parçaya bölünmüştür. Cinsellik konusunda ortaya çıkmış her toplum biçiminin şu ya da bu biçimiyle tanıdığı asi tepkiler, aslında erotik yasaklanmaların ve kuralların öteki yüzünden başka birşey değildir.

Cinsellik, tıpkı ölüm gibi aşk, acı, mutluluk gibi, gerek bilginin alanı içinde gerekse de gerçek hayatımızda tarihsel olana bağlanmak istenmeyen ve bu girişime inatla direnen varlıksal alanlardandır. Ama bütün bunlar cinselliğin bastırılmasının sözkonusu olmadığı ve özellikle son iki yüzyılda cinselliğin tarihinin cinsel dürtülerin zorla -psikolojinin anladığı anlamda- bastırılıp itilmesinin tarihi olmadığı anlamına gelmemektedir. Ama öte yandan erotiğin herhangi bir şekilde gösterimesi girişiminin muhakkak ideolojik bir meşruiyete

dayandırılmak istenmesinin yanısıra ahlaken de gerekçelendirilmesi zorunluluğu -hatta hazları hedef alan ticari kaygıların ön plana çıktığı yerde de geçerlidir bu zorunluluk- cinsellik ile şöyle keyifli keyifli, iç ferahlığı ve vicdan rahatlığıyla oynamanın bizimki gibi kültürlerde olanaksız olduğunu göstermektedir.

3.3.4. Erotikliğin Düşünsel Anlatımı

Sanatın yararlandığı, kendine ifade yolu olarak seçtiği erotik biçimler, erotik edebiyat, plastik sanatlar, erotik oyun ve strip-tease gibi çok sınırlı sayıda türün ve tematik alanın çevresinde dolandığı gibi, sanat da bu alanlara kendince yepyeni bir boyut eklemiştir.

Erotik hakkında birşeyler yazma alışkanlığı neredeyse yazının tarihi kadar gerilere gider. Sözelimi İncil’de fahişelerle, akraba ilişkileriyle, gayri meşru aşklarla ilgili öyküler yer aldığı gibi, dört İncil’den en az ikisinin içinde kusursuz pornografik bölümler yer almaktadır. Bu bölümler, öyle herhangi bir ahlaki kaygıyla yazılmış olmaktan ya da belli bir tarihsel önem taşımaktan çok, doğrudan cinselliğin heyecan verici atmosferini yansıtırlar.

“Eski Ahid”in sayfalarında erkekler ve kadınlar, kendilerini cinsel arzunun nesnelere olarak betimleyen ve katıksız pornografik ifadelerle anlatırlar. Antik çağ, zengin bir erotik edebiyat oluşturmuş ve sanat ile felsefe “namuslu”, iffetine düşkün, eşine sadık kadından çok, saray entrikalarını yönlendiren, derebeyinin, kralın perde arkasındaki asıl “aşkına”, kibar fahişelere büyük ilgi göstermiştir. Bu tür kadınlar, bir bakıma antik Yunan toplumunun dengesini oluşturan vazgeçilmez unsurlardır sanki. Özel kişisel alan ile genel kamusal alan arasında nasıl herhangi bir kopukluk, herhangi ayırıcı bir çizgi yoksa da,

bu toplumda, baskıcı bir ahlak anlayışının da yeri yoktur. Cinsellik olağan, gündelik hayatla içiçe gerçekleştirilen bir olgudur. Yunanlıların en büyük tanrısı Zeus'un tek bir zaafı vardır: Aşkın ve erotizmin sözkonusu olduğu yerde kendini tutamamak

Tanrıçaları olduğu kadar insanları da baştan çıkartıp hamile bırakmakta Zeus'un üstüne yoktur; dolayısıyla ortaya çıkan tanrı ve tanrıçaların yarı tanrı ve yarı tanrıçalarla birlikte Olimpos'u olduğu kadar yeryüzünü de ortak olarak aralarında bölüşmeleri olağandır. Bu anlayış doğrultusunda, her cinsel birleşme kendi mitosunu yaratmaktaydı. Yarı tanrı ve tanrıçaların, tanrı ve tanrıçalarla birlikte oluşturdukları bu mistik dünya doğal olarak gerçek Yunan insanının da asıl, somut hayatına yansımadan edemeyecekti. Mitos, Yunan insanının cinsel pratiğine uygun olacaktı. "Yunanlılar kendi dizginlenemez yaşama ve cinsel zevklerini meşru kılmak adına, Olimpos tanrılarına ve yarı tanrılarına kendi yaşamak istedikleri her türlü yaşama hazzını ve cinsel zevki hakgördüler: Yunanlıların tanrıları Yunan dünyasının, onların yaşama ve sevme tarzının aynasıydılar .

Yunanlılar, kadınlara erotoloji el kitapları atfetmişlerdir. Toplumsal gerçeklik ile sanatın yansıttığı ideal dünya birbirlerinden ayrılmaya başlamakla kalmamışlar; erotik serbestlik, cinsel özgürlük talepleri, resmi ahlak anlayışı ile bir çekişme ve mücadele içine girmeye başlamıştır. Bu yönüyle, resmi ahlakın, toplumsal iktidar ve tahakkümü, yoğunluğu değişen ölçülerde, ahlak üzerinden giderek topluma dayatmaya çalıştığı belirtilerini de sunmaktadır.

Hıristiyanlık bir devlet dinine dönüşüp toplumsal hayata iyice yerleştiğinde cinselliğin bastırılması, dinsel-etik önyargılarla hor görülüp aşağılanması kaçınılmazdır. Erotik itki, genel bir eğilim olarak, gittikçe artan fanatik bir

kaçınılmazdır. Erotik itki, genel bir eğilim olarak, gittikçe artan fanatik bir bekaret (mahremiyet) saplantısının etkisiyle sadomazoşist, dinsel ya da siyasal motiflerle süslenmiş bir şiddet ve insafsızlığın hedefi, ya da kaynağı olmaya doğru yönelmiştir.

3.4. Pornografi

Eski Yunanca'da (Porno-Fahişe) sözcüğünden türeyen porno ile yazmak anlamına gelen grafeinden türemiş olup "fahişeler üzerine yazılar" anlamına gelmektedir. Porno ve bu konuda yapılan yayınları belirleyen pornografi aşırı çok şiddetli, makul olmayan bir biçimde, şehvet (kösnüllük) duygularının tahrik edilmesi anlamına gelirken, müstehcenlikle ilgili farklı tanımlar yapılmış olmakla birlikte, halkın ar ve haya duygularını incitecek (söz ve yazı vs.) anlamına gelmektedir.

Püritan görüş sanatla cinsellik arasında bir yakınlık olduğunu, her zaman kuşkuyla karşılaşmıştır. Dinin egemen olduğu dönemlerde bu tutum saldırgan bir durum alır. Sanatçının aşka taptığı düşünülür. Dolayısıyla böyle bir sanat sözkonusudur, bu pornografi denen ikinci sınıf bir sanattır, ancak bu sanat ahlaka ters düşmektedir. İlkel benliği tanımlayan İD kavramının asıl libida (arzu) güçleriyle doğrudan bağlantılı değildir.

Bu bakımdan sanattaki kalıcı ve her zaman kendini açık olarak ifade eden cinsellik faktörünün ayrı tutulması gerekir. Bu kalıcı öz tıpkı rüyalandaki gibi hiç değişmeden süregelir ve bu psiko analizin yöntemleriyle ortaya çıkarılabilir. Rüya ya da onu sanatsal (artistik) yaratıcılığın gerçek süreciyle esin kaynağının cinsel özü birbirinden ayrılır. Açıktan seksüel sanat pek yapılmaz. Pornografi her zaman daha uygar toplumlarda görülür, ancak bu

konuda Mısır, Çin, İran, Bizans, Gotik gibi ileri sanat dönemleri düşünülecek olursa, sanat eserlerinde apaçık bir cinselliğin yer aldığı hiç görülmez. Belki bir tek Hint sanatı bu genellemelerin dışında tutulabilir. En ilkel toplumlarda bile doğal eğilim sanılan cinsel kaynağını saklamayı tercih eder nitelik taşır (Freud, 1947, s.96).

Bedenin giz ögesini ortadan kaldırarak, tensel konumunu ön plana çıkaracak şekilde düşünüldüğü ve çıplak beden amaç olarak ele alındığında erotik ve nü sanatını araç olarak alındığında da pornografiyi ortaya çıkardığı düşünülür. Pornografi, bedeni “id”imiz (ilkel benlik) için araç olarak kullanan bir etkinlik alanı şeklinde tanımlanabilir. Kimi insanlarda cinsellik güdüsü öndedir ve bu tipler “kösnük”tür. Erotikten çok porno eğilimlidirler. Baktıkları, gördükleri herşeyde, cinsel bir yön ararlar (Erinç, 1995, s.63).

Pornografinin işlevi ilkel benliği (id) kışkırtmak, onun yalnızca tensel ve bedensel gereksinimlerini en ilkel düzeyde doyuma ulaştırmak olarak düşünülebilir. Pornografi yine yalnız kişiye özel olması ile farklılaşır. Sanatsal özellikleri taşımasına rağmen çağdaş pornografi bir kaçış sanatıdır.

Marguis De Sade’ın çağdaş pornografinin bir çeşit öncüsü olması bir rastlantı değildir. Şiddet böyle düşlerin anahtarı da değildir; ama Sade’nin şiddeti kullanışı ile bireysel tatmini felsefi bir incelikle ilişkilendirir. İnsan kendisi için en aşırı yaşantıları izlerken başkalarına karşı tüm ödev ve ilgisini reddeder. Çoğu pornografik yazılarda ve resimlerde olayın önemsizliği ve kişiliklerdeki bireysellik yokluğu pornografinin kişisel tanımlamaların dışında yer aldığını gösterir. Ancak bu, pornografinin ille de estetik olarak kötü, ya da kültürel olarak önemsiz olduğu anlamını göstermez.

Pornografide cinsellik bütünlüğün bir parçası değildir; doğal dünyanın bir parçası olarak görüldüğünde de olaya en yüksek bir düzeyde katılır; bireyin insanın cinsel yaşantısını evrenin genel ve ruhsal cinselliğine bağlar. Dolayısıyla insan cinselliği sadece çok tanrılı kültürlerde tanrılar ve tanrıçalarla paylaştığı bir özellik değil, genel suçun ve özel doyumun aşındırıcı içeriğinde biçimlenmesine yol açıktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. Çağdaş Sanatta Erotik Olgu

Erotik sanatın tarihi (erotik resimler ve pornografi de birer alt tür olarak içerdiği ölçüde) en başta bir erkekler tarihidir. Erkeğin o en eski korkusu, kaynağı oidipus kompleksinde bulan, ama doğurgan ve üretken doğayı (anneyi) altetme zorunluluğuyla ilintilendiği ölçüde, üretim ile, ekonomi ile de bağları bulunan dişi korkusu, kadının imgeleştirilmesinin (ve mitleştirilmesinin) asıl nedenidir.

Popüler kültürün (ve hatta kültürün) dişi imgesi, (mitleştirilmiş kadın da dahi) erkeğin uzağına bir yerlere sürüp attığı ve ancak o uzaklıkta kendisiyle endişesiz gönül rahatlığıyla ilişkiler kurabileceği bir cinsel nesneyi ikame eder.

Yine de, popüler kültürün öteki alanlarında sorulabilecek soruları erotik sanatın özelinde son derece işlevsel bir boyut kazanmaktadır. Erotik sanat (erotik görüntüler, seks ve pornografik ürünler), toptan reddedilmesi, siyasal, ideolojik mücadelenin demokratik bir toplum taleplerinin hedefi olması gereken bir alanı oluşturabilirler. Bu anlamda cinselliğin metalaştırılması, kadının (erotizminin) pazarlaması gibi “klişelerini”de (özellikle kültür ve

siyasete yansıyan) sonuçlarını anlamak isteyen bir modelde, erotiğe bakışımız boyutlanmaktadır.

Erotik sanat, mesajını iletebilmek için mizahtan tutup, gerilime kadar akla gelebilecek her değişik anlatım biçimini kullanır; ifade yolları “apaçık gösterilen erotizmden”, örtük, ima edici sembolizme kadar geniş yelpazeden yararlanır. Erotik sanat, erotik bir ilk fantezinin çocukluk ve yetişkinlik döneminin perspektiflerinin birbirine sarmaştıkları bir ilk fantezinin -şu ya da bu labirentlerinde cinsel göstergelerin yaptığı bir yolculuktur.

Batı toplumlarının kültür dünyasında ideolojik ve ahlaksal buyruklarını doğrudan ya da dolaylı zorbalıkla -kişiye herhangi bir seçme hakkı tanımadan- hemen hemen bütün dünyaya dayatmaya, küresel ölçekte yaygınlaştırmaya çalışan bir kültüre baskıda erotik; gelenek kamusal alanda tabuların örttüğü şey ile özdeşleşmiş, daha doğrusu tabuya indirgenmiştir. Erotik, tabulaştırılmış olan ile özdeşleştirilmek istendiğinden ya da zaten kamusal alanda böyle varolabildiğinden, erotik ile ilintili hayal gücümüz de erotiği üç düzlemde tasarlayabilmektedir ancak. Erotik deyince aklımıza ilk gelen çıplaklıktır. (Bu çıplaklaşmanın hazırlandığı ön aşamalar; yavaş yavaş soyunma ve çıplaklığa geçişin ara biçimleri, fantezimizin de hareket ettiği alanlardır.) Erotik fantezimizin erotiği tasarlarken gezindiği ikinci alan, cinsel ilişki alanıdır. Üçüncü alan ise; “erotik serüvenden”, “sapkınlıklara” kadar akla gelebilecek her biçim fantezimizin dolandığı alandır.

Erotik sanat, çıplaklığın, cinsel ilişkinin, erotik serüven ve sapkınlıkların oluşturduğu kompozisyon olduğu gibi, erotiği gerçekten özgürleştirecek bir tasarım, erotik ütopya ya da kurtuluş projeleri üretmez; cinsel fantezinin erotik

tavırlar oluşturmaya yöneltmediği, aksine bunu sadece gösterdiği gerçeğine götürür. Tabulaştırılmış bir cinselliğin fantezimizi sıkıştırdığı yerde fantastik tasarımlarımız nerede dolaşıyorsa, onu gösterir. Güzel, içtenlikli, dostça olduğu yerde bile, hazzın yaratıcısı değil göstericisidir erotik sanat; gösterilmiş haz ya da hatta yetersizlikler ve acıların da gösterilmesidir.

Erotik sanat, konusuna karşı fetişist bir tutum içindedir. (Modelden, gösterdiği cinsel ilişkiye ve çıplak vücutlara kadar herşey bir fetiş karakteri kazanır onda. “Abartır ve büyütür” erotiği, ama aynı zamanda da indirger, eksiltir. Erotik yapıtlar, korkunun yönünü değiştirirler; endişelerimizi ortadan kaldırmaya çalışırlar. Erotiğin olağan, net bir ilişki anlamına geldiğine inandırmaya çalışırlar bizi; iki tarafın “evet” demesiyle olup biten ya da taraflardan birinin “hayır” demesi durumunda da, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan, iki ihtimalli sıradan bir ilişki olduğuna.

Erotizmde, erotiğin somut, açık-seçik gösterilmesine karşı çeşitli toplumsal kesimlerden gelen -itirazları birkaç farklı başlıkta toplamak mümkündür. Batı toplumlarında kilisenin ve devlet kurumunun tepkisini oluşturan tutucu görüş; Cinselliğin gösterilmesini tıpkı sosyal hayatta olduğu gibi önlemek, onu tabuların örttüğü bir alan olarak korumak ister ve aksi durumda kendini bir “ahlaki çöküntünün” tehdidi altında hisseder. Tutucu kanadın tezine göre erotik resimler insanın cinsel pratiğini doğal olmayan biçimde zorlar, çarpıtırlar. Dinsel söylemin, daha doğrusu din kurumlarının içinde oluşan ahlaki boyutun, erotik görselliğe karşı çıkışı ise kurumlaşmanın tarihine bakıp anlamak olasıdır; ne var ki, dinsel-ahlaki şeyler, akla dayalı bir eleştiriye kapalı olduklarından, onlarla tartışmanın, onları çürütmeye çalışmanın bir anlamı bulunmamaktadır.

Mantiken, erotik görselliğin her türlüünün erotiği göstermeyi bırakıp ütopyik bir tasarıma, cinsel özgürlüğe giden yolun açılmasına hizmet etmesi hedefini önüne koyması, yepyeni bir erotik bildirim kavramına götürmesi gereken modernist analizin arkasında, eski bir korku gizlidir sanki. Cinselliğin gösterimine yönelik korkudur bu, ya da başka deyişle bu korkunun, hatta saldırganlığın, kendine çağdaş bir ifade biçimi edinme kaygısı, modernizmin tezlerinde yansımaları bulmaktadır.

Üçüncü tez ise, modern Batı kültürünün izin verdiği gösterme yollarının sadece psikanalitik anlamda kaydırma ve bastırmayı daha da sağlam, daha da dirençli hale gelmektedir. Bu tezde modern kültürün izin verdiği gösterme biçimleri cinselliği gerçekleştiremeyişimizden kaynaklanan kayıplarımızı örtmekte, ondan vazgeçmemizi kolaylaştırmakta, asıl erotik hazzın yerine vayoristliğin geçmesine yol açmaktadır.

Bu alanda her eleştiri, her inceleme, her makale ve değinme, bu tezlerden birine ağırlık vermek durumundadır. Bütün inceleme ve eleştirilerin ortak noktası, erotik ve cinsellik konusunda kesin tanımlanmış, sabit değişmez bir anlayış ve kavrayışı alttan alta hissettirmeleridir. Bu tezlerin, cinselliğe yaklaşım tarzlarında merak unsuru yer almaz, böyle olunca da erotiğin incelenmesine yönelik her düşünce, ahlaksal ya da akademik bir yargı özelliğine bürünür.

Görme deneyimi öne çıkınca seyirci, bütün yapıtlarda izleyicidir; ama erotik yapıt izleyicisi, ister istemez "röntgenci" pozisyonuna itilmiştir. İzleyici olarak bu rolü benimsemediğimiz yerde, erotik resmi izlerken, yaşantımız içindeki her erotik olay, içinden çıkılması güç duygusal bir çelişkiye doğru açık hale gelebilir.

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. Kültürün yaptırım olarak dikte ettiği, baskıcı zorlayıcı ahlak anlayışını önüne koymuş ve onların, bakma, seyretme hazzını en büyük “arıza” gibi algılamaları düşündürücüdür. Popüler batı kültürünün röntgencilikliğini kıyasıya eleştirmeyen, bu kültür ürünlerinin karşısına, doğal özgür, demokratik cinsellik söylemini polemikçi bir tavırla koymayan tek bir ilerici söylemi bulmak mümkün görünmemektedir.

4.1.1. Erotiğin Kültürel İletisi

Hayatımızın temeli olarak kavrayabileceğimiz cinsel enerjiyi sürekli ve istikrarlı bir şekilde dönüştürmek, istenilen keyfi doğrultuda etkilemek mümkün değildir.

Rahatı, huzuru kaçırmış modern Batı toplumu, mal ve insan üreten bir makinedir. Gerçek yaşamları bu işleyen mekanizmanın enerjisini oluşturan insanların, birçok kusurun yanısıra, cinsel tutum ve davranışlarının önceden hesaplanabilir olmaması ve sistemlerce kesin denetlenememesi gibi bir özelliği sözkonusudur. Bu yüzden de, toplumsal hegemonya insanlara hakim olmak isterken, bir dizi baskı, meşrulaştırma ve telafi araç ve mekanizmasını devreye sokmadan, böylelikle sistem içinde tehlike oluşturan “yaşama sevinci ve zevkinin” cinselliğin patlak vermesini önlemeye çalışmadan yapamaz.

Kadının “erkek” için ne anlama geldiği ya da “erkeğin” “kadın” için ne anlama geldiği ekonomik organizasyon biçimiyle sınıksız halde bir ilişkiler bağlamı içinde belirlilik kazanır.

Cinsellik ve toplum, birbirlerini istedikleri kadar karşılıklı olarak belirlesin ve koşullansınlar, bu anlamda, birbirleriyle çelişen güçler ve yanlar olarak kalırlar hep; çünkü cinsellik, ilk ağızda amacı kendinde olan birşeydir; onda motivasyon ile amaç, araç ile hedef örtüşmüş, tek birşey olup çıkmıştır. Onun kendi dışında bir motivasyonu ve hedefi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, çılgınlaşmaktan, delirmekten, öteki deyişle, iç, doğal, biyolojik ve dürtüsel dünyamız üzerindeki denetimimizi yitirmekten ne kadar korkuyorsak, cinsel enerjimizin “patlamasından”, bu enerjilerin akılcı bir denetimin baskısından kurtulmasından da o kadar korkarız.

Cinselliğin sosyal düzlemdeki bağları ve ilintileri karmakarışık, içinden güç çıkılır bir yapı oluşturduklarından, bir tabu ile, bir cinsel yasak ile ya da mitos ile sosyal-ekonomik çıkarlar arasındaki bağlantıyı, somut, gerçek bir deneyim olarak yaşantılaştırmamız, daha doğrusu algılamamız güçleşmektedir.

Geçmişin ahlaksal baskısı, din ve töre aracılığıyla bireyin tepesine ne kadar binmiş olursa olsun, bugünkü sosyal koşulların etkilediği kadar olumsuz etkileyememişti cinselliği. Günümüz modern sanayi toplumlarının çalışma, iş ve yaşama koşulları, kendiliklerinden, cinselliğin yaşanmasının bir yaşama zevinci olarak algılanmasını önlemektedirler.

Porno magazin dergilerden tanıdığımız profesyonel cinsellik, iki ayrı cins arasında “usta” işi “birleşmeleri” canlandıran büyük gösteriler; Pin-Up magazinlerin hayatiyetini yitirmiş, iyice sterilleşmiş güzellik idealleri kaba saba

cinsellik saptırmaları ve bastırmalar ya da reklam dünyasında sık sık karşılaştığımız cinsellik çağrışımlarıyla yüklü yapımlar; parfüm, krem, traş losyonları çevresinde gerçekleşen yakınlıklar, liberal bir toplumdaki cinsel özgürlüğün bu ürünleri, gerçek bir cinsel yaşamın sağlıklı olmayan, canlılığını koruyan gerçek cinselliğe duyduğumuz özlemin çok cılız bir yansıması olarak ulaşabilirler.

Cinsellik yaşama sevinci demektir. Bu yüzden de, sosyal tarihte cinselliğin bastırılması, hemen her zaman yaşama sevincinin bastırılması anlamına gelmiştir; cinselliğe karşı mücadele, hayata, yaşama zevkine karşı bir mücadele olmaktan hemen hiç kurtulamamıştır. Cinselliğin özgürleşmesi, serbestleşmesi, diğer bir deyişle “kurtarılması” adına gerçekleştirilen çağdaş tek boyutlu hareket, insanlara varoluş sevincini iade etme, onlara yaşama zevkini yeniden kazandırma amacına dönük olmaktan çok, Batı toplumlarında erotiğe bağlı sorunların tüm belirtilerini yansıtmak bakımından anlamlıdır.

İçinde yaşadığımız toplumda bize ulaşan şey, ister “haber” biçiminde olsun, ister efsane, ister eğlence biçiminde olsun, isterse görüntü ya da imaj bizi, şu ya da bu yoldan kendi mutsuzluğumuzu bastırmayı, onunla birlikte yaşamamızı kolaylaştırmayı amaçlamaktadır. Ve elbette yitirdiğimiz cinselliğimizi, daha doğrusu cinsellikteki yitimlerimizi unutarak, bu haliyle geriye cinsellikten ne kalmışsa, onunla barışık yaşamamızı mümkün kılmayı hedeflemektedir. Bize iletilen ve erotik mutluluk başlığı altında toplanmış ıvır zıvırın içinde, tek bir mutlu yüz, gerçek yaşama deneyimimiz ile örtüşen, hayatın gerçekliğiyle bağdaşan tek bir uğrak bulmak mümkün değildir.

Bireyin, tek olarak gerçekleştirdiği cinsel deneyim ile kamusal alana yansıtılan medyatik cinsellik imajının birbirleriyle şöyle ucundan olsun örtüşmeleri olanaksızdır. Ve olup bitene biraz dikkatli bakıldığında, medyanın kamusal

alana sunduğu bu cinselliğin bir gösterge olarak beraberinde getirdiği çarpıtmaların, cinselliğin abartılmasından, idealize edilmesinden, yakınlaştırıp tekdüzeleştirilmesinden ve dünyeviliğini yitirip mistikleştirilmesinden ibaret olmadığını, cinselliğin cinsellikten arındırılmasının sözkonusu olduğunu kolayca görebiliriz.

Cinselliğimiz, bu erotik ortamda aynı zamanda cinselliğin özü olarak anlaşılan genital cinsellik (asıl cinsellik sayılan ergenlik cinselliği) ve erotik eğlence olmak üzere ikiye bölünmüş durumdadır. Erotik eğlence biçimlerinde genital cinselliğin tüm açıklamaları değişik olarak sürekli sunulma halindedir. (Freud'un genital cinselliğin, aslında biricik gerçek "yetişkin" cinselliği olduğu tezi bugün artık fazlaca ilgi görmemektedir.)

Bizim uygarlığımız, cinselliğin düzenleyicisi olarak işleyen bir uygarlıktır; ancak böyle bir işlevle kendini vareden bir uygarlık. Bütün cinselliği hiçbir zaman kapsamamakla birlikte, oldukça değişkenlik gösteren, birbirinin yerine geçebilen müsamaha edilmiş, toplumca göz yumulmuş biçimlerin dışında kalan erotik de şu ya da bu biçimde, para, yoluyla elde edilen bir erotikdir.

4.1.2. Erotik Haz Kaynakları

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.

Geçmişte olduğu gibi bugün de hâlâ, hem toplumsal iktidarın hem de özellikle burjuva iktidar ve hegemonyasının vazgeçilmez koşullarından biri olma özelliğini koruyan cinselliğin “yine de” bastırılması olgusu, hem cinsel pratiğimize hem de erotik eğlencenin biçimlerine damgasını basmaktadır.

Burada denetim altına alınmış, uysallaştırılmış cinsellik ister istemez kendi alternatifini de birlikte getirmiş durumdadır. Cinselliğin toplumsal erk’in öngördüğü çerçeveye içinde kurtulmaya razı olmayan, cinsel mutluluğa “ulaşma” taleplerini halletmeye yanaşmayan kişi, cinselliği ya kaydırılmışlığın en uç biçimiyle yaşamak ya da onun yıkıcı bir enerjiye dönüştürülmüş şeklini tercih etmek durumunu yaşar.

Cinsellik istendiği kadar olağan, sıradan, doğal bir fenomen olarak kabul edilsin, kişi için -onu tam olarak gerçekleştirme istendiği anda- yine bir risk, bir tehlike anlamına gelebilmektedir. Çünkü cinsellik bizim için bir amaç olmaktan çıkıp, ille de ulaşılması gereken bir hedef olduğu anda sosyal yükümlülüklerin dışına çıkar. Kişi, cinselliği ulaşılması gereken, korunması gereken bir hedefe dönüştürdüğü anda, toplumsal kimliğini yitirme tehlikesi de yakındır demektir.

Toplum tanrı ve tanrıçaları niteliğine gelmiş kimi pop yıldızları vb. kişilerin, farklı eğilimleri ya da toplumca müsamaha görmesi kuşkulu eğilimlerini dışavururken, sosyal statülerini yitirmemeleri; onların gücünün bir belirtisi olarak yorumlanabilir.

Erotik eğlence rayından çıkmış cinsel pratiğimizin, hem tamamlayıcısı hem de yansısıdır; şu ya da bu yoldan, cinselliğin riskini azaltmaya hizmet eder. Sadece “güzellik ideallerinin” canlandırılması ve belirlenmesinde kendini ele vermez

bu ideoloji; reklam dünyasındaki erotikten tutarak film yıldız imajlarına kadar erotik strateji ve davranışların arzediliş biçimini belirler. Erotik eğlence, cinselliği tanımlar.

Cinsellik ile toplum arasındaki çelişki, doğrudan Eros'un biçimine taşınması, cinsellik konusundaki düşünce ve anlayışlarımızın tutarsızlığının erotik eğlence alanında ortaya çıkış biçimlerinden biri de, erotik eğlencenin sadece baskıcı bir karakter taşınmasında, bu eğlence ürünleri içinde, müsamaha edilen normatif sınırların aşılması yönündeki özlemin de sık sık dile gelmesinde kendini ele verir. Hemen her erotik fantezide ortaya çıkan, yönünden sapmış, sınır norm tanımayan bir cinselliğe ulaşma özlemi, insanlığın ilkel, tanrıtanımaz dönemlerindeki yabanılığa geri dönme arzusu da hiç kuşku yok ki, bugün Batı toplumlarının sunduğu araçlardan (güç, iktidar, para, zor, şiddet vb.) yararlanmaktadır.

Bu da erotik eğlencenin, belli ölçülerde, sefilleşmiş, yoksullaşmış bir cinsel pratiğin zorunlu tamamlayıcısı; onunla karşılıklı ilişki içinde anlaşılabilir bir alandır. Erotik eğlence ve erotik sanat, meşruluğunu istediği kadar gelenekselin karşısında yer alan eleştirel moda adımlarına borçlu olsun egemen ahlak anlayışına yönelik bir eleştiri olma niteliğini hiçbir zaman taşımaz, egemen ahlak anlayışının çevresinde dolanır o; onu yok sayar; bu yönüyle de onu son tahlilde onaylayıcı bir işleve bürünür.

4.1.3. Babaerkil ve Anaerkil Yapılanma

Psikolojik ve etnolojik bilimler, herhangi bir toplumun yapısını tanımlayabilmek için, ilkece, toplumsal organizasyonu ekonomi ve cinselliğin karşılıklı etkileşim bağlamı içinde iki biçime ayıran model gelişimi sözkonusudur: Babaerkil ve

anaerkil toplum biçimi. Bu modelin, günümüz gelişmiş sanayi toplumlarının karmaşık yapısı yeterince yansıtıp yansıtmadıkları sorusunu bir yana bırakmak gerekirse, bu modelin toplumların birbirine karşıt iki eğilimi tanımlamaya yatkın olduğu söylenebilir; erotik töreleri sosyal tarihin fonunda analiz etmemizi sağlayabilecek bir modeldir. Babaerkil kişiliğin sosyalleşmesinde baba ile özdeşleşmenin işlevleri öne çıkar. Anaerkil kişiliğin oluşmasında anne ile özdeşleşme belirleyici ise, babaerkil kişiliğin oluşmasında da baba ile özdeşleşme belirleyicidir.

Anne ile baba ile özdeşleşme olasılığı, “oidipus kompleksinin iki olası çözümü de oluşturur.” Çocuk, annesine bağlı olup, babasını zorba ve annesi ile kendisi arasına zorla girmiş biri olarak nefret nesnesine dönüştürebilir; anne ile özdeşleşme eğilimini öne çıkartan konu budur. Ya da tersine, çocuk babaya bağlıdır; ona saplanmış, annesini bir baştan çıkarıcı olarak algılayıp ondan nefret etmektedir. Baba ile özdeşleşmenin temeli budur.

Üç büyük dinin yaratım mitoslarında kadın, erkeğin cennetten kovulmasına yol açan nedendir; günah işlemeye yoldan çıkarmaya yatkındır. Batı hristiyan kültüründe etkisi büyük şövalye kahramanlık mitoslarında; kendine el sürdürmeden yıllarca kocasını, şövalyesini ya da prensini bekleyen “temiz” kadınların öykülerinde, kadının baskı altına alınma gayretlerini yansıtır. Kadının, kötülüğün yoğunlaşması olarak algılandığı yerde kadın ile cinsel birleşmenin tehlike olarak algılanmasından başka olasılık yoktur. Babaerkil kişilikteki erkek, kendi cinselliğini her türlü tabuyla meşrulaştırmanın yollarına başvurarak sağlam temellendirme çalışmaları içine girerken, bu yoldan kadın üzerinde gerek cinsellik gerekse kültür alanında hegemonya ve tahakküm kurmayı amaçlar. Kadından “temizlik”, el değmemişlik beklerken, her türlü cinsel deneyimi kendine uygun görür; ama bu deneyimler onun herhangi bir

yükümlülüğe ve bağlantıya girmesini zorunlu kılmamalıdır. Cinsel bir tehdit oluşturmayan “azize, yani anne; ve dişi cinselliğini sınırları iyice belirlenmiş ve bütünden yalıtılmış bir alan içinde temsil eden ise “fahişe”dir.

Tersine saplantısı babaerkil özellik taşıyan kadın, kendi cinselliğini bir ihanet, bir suç olarak algılayacaktır; erotiğin bir zevk ve haz kaynağı olduğunu inkar edecek; onu sönük bir görev konumuna indirgeyecektir; erotik, kutsal, çileci bir katlanma görevinin öne çıktığı yerde, sadece bir tartı aracıdır artık, püritan kadın, resmi ahlakın koruyucusu ve savunucusudur. Erotiği, elden geldiğince uzak durulması gereken bir tehdit gibi algılayan püritan ahlakın temsilcisi kadın, aslında babaerkil hegemonyanın ve tahakkümün koruyucusu olmaktan kurtulamaz. Bütün merak, bilme, itki ve arzuları, son tahlilde cinsel motifler taşıdıklarından ve yaşama hazzının artması hedeflediklerinden kültürel gelişmeye karşı güvensizlik yer alabilmektedir.

Erkek-olma, babaerkil karakter için sürekli tehdit altında olmak demektir: Bir yandan kadının ve kendisi ile kadın arasındaki ilişkinin yol açtığı tehdit yer alır; öte yandan da farklı cinsellik tehdidi. “Babaerkil kişilikler için farklı eğilimin, anaerkillik içinde ensestin bir tehdit haline gelmesinin temelinde oidipus kompleksi yatmaktadır.

Babaerkil kadın, mazoşizm yoluyla, düzene bağlılıkla ve düzen aşkıyla kendini bir şekilde dengelerken babaerkil erkek farklı yönelmeler sonucunda saldırganlaşır. Babaerkil erkeğe yönelik çok yönlü tehdit, belli bir zorunluluk halinde babaerkil erkeğin saldırganlığında dışavurur, özellikle de resmi egemen ahlakın ayakta durmasına karşı olan sosyal öbeklere yönelik bir şiddet ve zor davranışı olarak algılayan bir saldırganlıktır. Ortaçağda, engizisyonun getirdiği

suçlamaların altında, sözkonusu kişilerin şeytan ile cinsel ilişkileri olduğunu ima etmeyen tek bir örnek yok gibidir.

Oğullarıyla birlikte güçlü babaya karşı ortak bir cephe oluşturan anne, gerek mitolojide gerekse destan ve güzel sanatlarda ikide birde karşımıza çıkan motiftir; bu işbirliği motifi, hanedanlık ilkesini içten tehdit eden tehlikeyi anlatır. Prens ve oğulları, hanedanlığın en güçlüsü olan babaya karşı bir komplocu güç oluştururlar. Babaerkil karakterli aile, ister istemez anaerkil nitelikli aykırılıkları, anaerkil asileri doğururken, babaerkil toplum da, toplumsal iktidar ve tahakküme karşı direnen ve etkilenmemeye çalışan anaerkil karşı güçlerin ortaya çıkmasını engelleyemez.

Anaerkil karakter cinsel hazza düşkünlüğüyle, cinsellikten zevk duyusuyla, erotik konusundaki hoşgörüsüyle sanat, bilim, araştırma ve öğrenmeye düşkünlüğüyle babaerkil karakterden büyük ölçüde ayrılır. Doğası gereği, kadının sosyal konumunu yüksek bir düzeyde görmek istemesi, cinslerin giyim, kuşam, davranış ve sosyal görev ve yükümlülükleri yerine getirişlerindeki farklılıkları önemsemez.

Batı dünyası tarihi sadece kadının baskı ve tahakküm altına alınmasının tarihi değil, aynı zamanda anaerkil asiler ile babaerkil asilerin sürekli mücadele alanıdır. Bu mücadelenin ne kadar sık örtüşüp kesiştiğini, tarihin olayları göstermektedir. Anaerkil eğilimlerin, kültürcü ve sanatçı eğilimleri ve çözümsüz görünen sosyal çelişkiler üzerindeki liberalize edici etkisi, toplumun çöküş ve yok oluşunu önleyici bir etmen olabilir.

Ayrıca, toplumsal organizasyonun, sosyal yapının gerçekliği, haz ilkesi ile, cinsel dürtüler ile sosyal gerçeklik çelişmeyeceğinden, bu anlamda bir gerçeklik ilkesinin oluşturulmasına da gerek kalmayacaktır. Modern toplumda,

anaerkil eğilim ile babaerkil eğilim birbiriyle uyum sağlamış, çarpıtılmış birer eğilim olarak ortaya çıkarlar.

Bu çelişkiler üzerine kurulu kültür tarihi fonunda incelendiğinde, erotik serbestliğin ve hoşgörünün, aynı zamanda bir “dalga hareketi” gibi, bütün bir tarihsel süreci katettiği görülür. Cinsel hazza duyarlığın arttığı, cinsellikten duyulan zevkin adeta patlak vererek bütün bir dönemi kuşattığı tarihsel uğraklar, babaerkil karakterin etkisini gösterdiği tarih anlayışı tarafından, sefahat, çöküntü, yüksek düzeye ulaşmış halkların yozlaşması uğrakları olarak tanımlanadursunlar; anaerkil sanat incelemelerinin ortaya koyduğu gibi, böyle “yükseliş” dönemleri, sosyal ve siyasal dönüşümler ile de sıkı bir bağ oluşturmaktadır. Cinselliğe duyarlığın arttığı, cinsel zevkin ön plana çıktığı evrelerde toplumu dönüştürme yönündeki siyasal ve sosyal talepler de yoğunlaşmaktadır.

Yeni bir düzen kurulup yerleştirilirken, cinselliğin üzerindeki baskının araştırılması yeniden başlar; amaç yeni düzenin egemenliğinin ve tahakkümünün bu yolla sağlanmasıdır. Kısacası, babaerkil toplum düzeni; anaerkil karşı hareketin kültürel, ekonomik ve politik esinlerinden ve itkilerinden yararlanarak ve bunları elden geldiğince dönüştürüp kendine uydurarak anaerkil hareketten beslenir.

Toplum; kültürel, sanatsal, fikirsel ihtiyaçlarını giderebilmek için “yaratıcı toplum dışlarına”, aykırı öğelere takındığı katı ve ödünsüz tavrı bir yana bırakmak durumunda kalır.

4.1.4. *Güzellik Anlayışı*

Kuşkusuz, erotik idealler, erotik imajın kahramanları, ilahlar, idoller, tanrı ve tanrıçalar yaratmak erotik eğlence ürünlerinin görevlerinden biridir. Örneğin - en azından yaşanan dönemlerde magazinlerde, reklamlarda, filmlerde ve hatta televizyonda genç ve kusursuz bir bedene sahip olan çıplak ergenleri görmek olağanken, aynı pozlar içinde yaşlı bir bedeni izlemek bize müstehcen, ahlaka aykırı gelebilmektedir. Çocuk cinselliği tabu olma özelliğini korurken, gençlik ile cinsellik, genç olma ile güzel olma arasındaki ilişki bize çok olağan gelirken, bu ölçülerde küçük bir sapma bile, bize sağlıksız, yoz bir ilişki gibi yansımaktadır.

Ama güzellik ideallerini temsil eden “tanrıça ve tanrı”ların, her zaman genç olmalarının yanısıra başka birçok katı ölçüde de uymalarının gerisinde, gerek meta dünyasındaki cinselliğin uymak zorunda olduğu yasaların belirleyiciliği, gerekse toplumun anaerkil ve babaerkil eğilimleri arasındaki dengenin etkisi gözlemlenebilir.

Erotik mitos içinde, cinsel mesaj özümsenecek olursa, “cinsel nesne” olarak imgeleştirilmiş kişinin, cinselliğin en belirgin belirtilerini taşıyor olmasından daha doğal birşey olamaz. Çünkü erotik eğlencede, 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.

“Erotik hiyerarşinin”, erkeğin kadın üzerindeki bu egemen konumunun bu kadar esnek, ama o ölçüde belirleyici ve kaçınılmaz bir düzenleme mekanizmasına dönüşmüş olduğunu, sanat tarihi ve antropolojiye kısaca göz

atarak görmek mümkündür. Sosyal organizasyonun, toplumun örgütleniş biçiminin belli bir tarihsel aşamasından itibaren, bu türden güzellik idealleri birer örnek olarak güzel sanatlarda öne çıkmaya ve toplum için geçerli normları ve değer yargılarını oluşturup belirlemeye başlamışlardır.

İnsan türünün “insani oluşunun” ilk aşamasında modern insanın “yabancılaşması” aşamasında noktalanmış ve bugün tarihin asıl sürekliliğini oluşturduklarını kavradığımız süreçlerin başlangıcında yatmaktadır. İnsanoğlu ilkel toplumun doğadaki hazır besini toplama ve avlanarak yaşama aşamasından ekip biçme ve hayvan yetiştirme aşamasına geçerken, cinsel ilişki ile doğum arasındaki bağlantıyı da keşfetmiştir. Bu andan itibaren, benim çocuğum diyen erkekler sadece varlıkları üzerinde mülkiyet hakkı talep etmek ve bunu yaşama geçirmekle kalmamışlar, bu zürriyetin annelerini de kendi malları gibi algılamaya başlamışlardır. Baba'nın tarih sahnesinde “doğuşu”yla birlikte, erkeğin sosyal yaşamda ayrıcalıklı bir konuma kavuşması ve miras ilişkilerinde baba kanının belirleyici olması, dolayısıyla aynı zamanda “aile” kavramının ortaya çıkması, artık bundan böyle, birbirinden kopmamak üzere cinsel ilişki ile ekonomide birbirine kaynaşmışlardır.

Kadını erkeğin mülkiyeti olarak aldığımızda, kadın bir değer oluşturuyor demektir. Ne var ki kadının kişiliğinden çok onun dış görünüşüne yönelik bir “değer verme” tavrıdır bu. Erkeğin malı olarak kadın, onun sosyal statüsünü gösteren bir etmen, prestij değeridir, böyle olduğu içindir ki, erkek “güzel bir kadın” ararken, aslında kadını mükemmelliğe olan düşkünlük ve tutkunun sonucunda onun izini sürmemekte, “değerli” bir mala sahip olarak sosyal prestij kazanıp kendi hemcinslerinin üzerinde yükselme zorunluluğuna teslim olmaktadır.

Tek eşliliğin gelişmesiyle birlikte güzellik idealinin önemi de artmıştır; çünkü bir mülk olarak “kadının” değeri nicelik düzleminden nitelik düzlemine kaymıştır. “Ahlaksal değerlerde bir tür içselleştirilmiş güzellik, ruh güzelliği olarak” güzellik idealini belirleyen ölçütler arasına girmiştir.

Kadın erkek için, her türlü -iletişim aracıdır; erkeğin kendi tanrıları ile, doğa ile, öteki erkeklerle kurduğu iletişimin alabildiğine “tehlikeli” bir aracı. “Ailenin temeli olan karşılıklı iki yanı birleştiren bağ, hiçbir zaman erkekler ile kadınlar arasında kurulmamış; bu bağın başlıca nedeni olan kadınlar aracılığıyla erkekler arasında varolmuştur” demektedir Claude Levi-Strauss. Kadın, erkek için, onun tarafından görülen, ilkece “öteki” olup çıkmıştır. Kadının, erkek için tamamen farklı olan “öteki”nin imajının “büyük ana” nüfusunda yoğunlaşmış karşımıza çıktığı anaerkil karakterli toplumsal akımlarda bile bu ilke geçerliğini korumuştur. Giderek erkeğin kadını görmesi, ona ilkece kendinden tamamen farklı öteki kişi, olarak bakması olgusu, başka deyişle erkeğin vayoristliği, büyüsel, tarihsel bir boyut kazanır: “öteki”nin imgede, resimde hapsedilmesi, varlığının yoğunlaştırılıp yansıtılması, onun şeyleştirilmesi, nesneleştirilmesi anlamına gelir. İki cinsin ilkece insan olarak oluşturdukları teklik bilinçte de erkek ve öteki ayırımına yerini bırakır. Mitosun, büyüsel olanın içindeki kadın imgesi, bu yoğunlaştırılmış imaj, gerçek, asıl yaşayan kadını itip onun yerine geçer, tıpkı doğanın kendisinin ve doğaya yansıyan tanrısallığın, büyü ve mitosta yerlerini temsili, yoğunlaştırılmış imgelere bıraktığı gibi. Erkek, kadının benliğinde, kadın aracılığıyla salt bir olma durumundan çıkıp bir varolma, kendi kendini varetme sürecine girer. Erotik gösterilerde, canlandırma ve resimlerde şeytan kadın mitosunun yanbaşında kadın ile doğanın aynılığı ya da benzerliği olgusu da yer alır.

Doğrudan cinsel duyarlığın bir parçası olan güzellik ile soyut süsleme ögesi olarak varolan güzelliğin toplamı olan dişi, erkeğin kendi yaşamına bir anlam

kazandırabilmek için kendi kültürü üzerinden kendine mal ettiği, sahip olduğu dışıdır.

Batı kültürünün belirlediği bu kadın imajına yönelik her türlü düzeltme, onun şurasından, burasından onarma girişimleri, ya herhangi bir yoldan yine aynı kültürle birleştirilmiş, onun içinde eritilmiş ya da kadının sosyal düzlemde bir aykırılık ögesine dönüştürülmüştür. Kadını uyum sağlamaya zorlayan bir baskı, viktoriyen çağı İngiliz kadın yazarlarında ya da 19.yüzyıl Fransa'sında ekspresyonist ressamlarında olduğu gibi, sanata ve hayata bakarken, geleneksel sanatın yapılarına iyice ayak uydurup onlarla uyum içinde hareket etme sonucuna yol açmıştır. Dünyayı ve kendilerini erkeklerin gözlerinden görmüşlerdir.

Erkeğin röntgenciliğinin kadının narsizmine karşılık geldiği, röntgencilik ile narsizmin buluştukları ileri sürülebileceği gibi, kadın kendini erkeğin gözünde, onun belirlediği kültürel yapılar üzerinden sunarken, kültürün etkisiyle dışı cinselliğinin artık geri dönülmez biçimde bu örtük narsizme dönüştüğünü kanıtlamakta, kendi imajında, erotik eğlence ürünlerinde ortaya çıkan kopyasında, bu cinsel duyarlılıklarda, yabancılaşmış, aynı zamanda hem aşağılanmış hem de yüksek bir yere konmuş benliğinin, kendi varlığının, kendisinin "tadına, zevkine varır". Dışılığın tadını çıkartır. Son tahlilde, kendini meta değer olarak benimsemesi demektir bu; bir mal olarak değerini korumayı öğrenmesi. Güzellik kavramı son aşamada, erkek kültürünün bir aktidir; bu yoldan cinselliği uysallaştırdığı, sindirdiği bir araç durumundadır.

4.1.5. Çağdaş Sanatta Bedenin İşlevi

Klasik dönemlerden sonra izlenimcilikle başlayan ve Kübizm (Cubisme), Fütürizm (Futurisme), Sürrealizm (Surrealisme) gibi akımlarla süren dönemin tümü Modern Sanat'tır. Çağdaş sanat deyimi ise, yaşayan sanatçılar tarafından son yıllar içinde yapılmış dönemin sanat anlayışını yansıtan yapıtlar için kullanılır. Ancak bu ayrımlar net değildir. Örneğin, De Kooning yaşayan bir ressamdır. Ama modern ya da çağdaş sözcükleri farklı olarak yorumlanabilir. Buna göre retrospektif sergileri açılmış, efsane olmuş bir imza modern görülebileceği gibi, bir başkası onun son yapıtlarında yeni heyecanlar ve kıvılcımlar görüp de De Kooning'i çağdaş kabul edebilir.

Post-Modernizm (Ard-Çağdaşlık), ise Modernizm sonrası, Modernizm ötesi dönem olarak kullanılır ve ne anlama geldiği tam ve kesin olarak anlaşılmasa da, sanat tarihinde son otuz yılda üretilen ve geçmiş akımların bir sentezi şeklinde yeniden sunulduğu biçiminde özetlenebilir.

Modern terimini ilk kullanan ünlü Fransız yazar Charles Baudelaire'e göre modern yapıt üretiliş sürecinde toplumda olup bitenlere ve çağdaş yaşamla olan ilişkilerini gösteren kanıtlayandır (Hunter, 1967, S.34).

Amerika'nın en ünlü kritiklerinden Clemente Greenberg'e göre ise Modern Yapıt, kendini oluşturan mediumun (malzeme ve araçları) doğası üzerine bir yorum getirir;

Modern yapıt izleyiciye, onu sanata dönüştüren izleyicinin kendisi olduğunu duyurandır. Yani o yapıtın "sanat" olarak kabul edilebilmesi için izleyici tarafından görülmesi ve algılanabilmesi gereklidir (Greenberg, 1961, S.82).

Sanat yapıtları çağın tanıklarındır. Geçmişin bilincinde özgür ve yenilikçi olmaya zorunludurlar. Soyut resim (Abstre Sanat) nesnelere ve nisan figürlerini kullanmaz. Onu halk dilinde çoğu kez Soyut Sanat ve Modern Sanat'ın aynı zannedilmesi ve karıştırılması, temelsizliğin getirdiği bir yanılgının sonucudur.

Modern sanat yaklaşımlarının Batılı sanatçılara tepeden inme gelmediği ve Modern Sanat anlayışlarının tüm tohumlarının Batılı olmayan ülkelerden kaynak aldığıdır. 19.yüzyıl sonunda erotik minyatürler ve Japon Baskıları İzlenimcileri, Tahiti Gauguin'i, Afrika Picasso'yu doğrudan etkileyip yönlendirirken, 20.yüzyılda da birçok Batılı sanatçı kaligrafi veya ilkel sanatları ana çıkış noktaları olarak değerlendirir.

Yeni Dışavurumculuğun (New Expressionism) çeşitli görüntülerle, çeşitli ülkelerden sanatçılar tarafından yapılarak, aynı zamanlarda ortaya çıktığına bakılırsa, (Almanya'da Anselon Keifer, Rainer Fetting, Georg Baselitz, A.B.D.'de Richard Bosman, Julian Schnabel, İtalya'da Francesco Clemente, Sandro Chia) bunun belirli bir sanatçı grubun başlattığı bir sanat akımı değil, sosyolojik bir fenomen sonucu olduğu göze çarpar (Resim 43, 44).

Çağdaş, yaşantı içinde varoluşçuluk (Existentialisme) bireyin yalnızlığı ve kendi ile yüzleşmesidir. Nietzsche'nin yorumuna göre, insanda estetik ve sanat öğelerinin yüzeye çıkışı, Homeros'un anlattığı Apollon ve Dionysos tanrılarının temsil ettikleri prensiplerin dialektiğinin bir sonucudur. Dionysos, hürriyeti sonsuz, bütün sınırları inkar eden dinamik hayat akışının sembolüdür. Kullandığı temalar insanın cinselliği ve kutsallığı şeklindedir. Apollon ise, düzen, şekil ve kuralları simgeler. Nietzsche'ye göre eski Yunan Sanatı, Dionysos'un Apollon tarafından fethedilişidir.



Resim 43: George Baselitz, 'Atölye', 350x250, (1975).



Resim 44: George Baselitz, 'G. Antonin', 250x180, (1962).

Almanların, Hitler'in gençliği ibret olsun diye dejenere sanat olarak afişe ettiği Dışavurumculuğu, içlerinde kalmış, gelmesi gereken yere gelmeden savaş ve diğer bazı sanat dışı olaylar tarafından bastırılmış bir ateşi diriltmeye çalıştıkları söylenebilir.

Dışavurumcular, Freud gibi, sanatın gerçekte olan ilişkiden değil, "arzu"dan kaynaklandığını savunurlar. Arzunun kaynağı ise, Lacan'ın Freud'u yorumuna göre "eksiklik" (kastre) sanatçı, gerçek dünyada gerçekleştiremediği düşlerini, değiştiremediği gerçek dünyayı, bir çeşit kahramanlık sevdasıyla, izleyiciye bir dikdörtgenle sunar. İzleyici ise, bilinçaltına atılmış bu görüntünün açığa çıkmasıyla, kendi bilinçaltının saklı kalmış görüntülerini keşfedercesine bir haz duyabiliyor. Fakat bu Freud'cu yaklaşım, bir yerde ortaya çıktığı zaman Varoluşçu bir dramatik sahnenin gelişi ile çok ilginç bir çekişmeye ve çelişkiye neden oluyor. Resim, tiyatrunun yapamadığını yapıyor ve iki değişik yaklaşım aynı görüntü içinde bize verilebilme şansını yakalıyor.

Bu aşamada 16.yüzyıla dönüp kutsal bir resme o dönemde benimsenen yargı ile yaklaşıldığında verilen yanıt belirgindir: Ölçü ve düzende temellenir, "altın kesim" ise bu düzenlemelerin bir tanesidir. Mitoloji ele alındığında ise Homeros'un Tanrıları gökyüzünde ölçü ve düzeni korumakla yükümlü olup gereksiz gururla ölçü'yü kaçıran insanları cezalandırmaktadır. Hepsinin üzerinde yer alan Moira, yani yazgı ise anonim dünyanın (weltgeist) en yüksek karşı konulmaz ölçüsüydü. Bu ölçü ve düzen fikri tüm Ortaçağ boyunca İncil'de bile geçerliliğini korumuş, elinde pergel ile dünyayı ölçen Tanrı geometri olarak tasarlanmıştır. Buna göre, güzelliğin temel koşulu olan ölçü ve düzen, parçalar arasındaki uyumlu ilişkide belli etmektedir kendisini.

Ancak bütün bunların ötesinde, önemli nokta: Kutsal ve mitolojik taban üzerine oturduğu sürece, güzelliğin karşılığı, kutsal düzenin gerçekliği, yani en yüce ve kusursuz bütünlük olarak Tanrı'dır.

Ne var ki, sosyal ve politik gelişmelere koşut olarak, kutsal olanın eski ağırlığı kalmayınca, bağlamından soyutlanan ölçü ve düzen de işlevini yitirip, donuk bir şablona dönüşmüştür sonuçta. Sanat tarihinde duygusallığın devreye girdiği yeni bir dönemdir bu; öte dünyadan yeryüzüne inen insanoğlu, örtük erotizm ve tensel hazla bir bakıma kendisini keşfetmiştir artık. Eros, katı ve kemikleşmeye yüz tutan orantıları, yeni bir duyusal uyarıcının ardında gizlemeye başlamış, süs dekor ve zerafetle eşanlı olan ışığın çağrışımına anımsanacak olursa, güzellik, büyümlü bir duygusallığa dönüşmüştür sanki. Leonardo'nun "çekici güzellik akşam üstü çıkar ortaya; fazla ışık kabalaştırır, az ışıkta ise hiçbir şey görünmez; en iyisi orta karardır" Leonardo, loş güzellik kadar cinsel çekiciliğe de ortam hazırlayan atmosferi tarif etmiş gibidir burada.

Hiç kuşkusuz, bu aşamada bizim için önemli olan nokta Rönesans ve Barok sanatında yalnızca tensel hazza yönelik bir eğilimin altını çizmek değildir; çünkü araştırılmaya çalışılan husus, nesnelere görünüşü ardında kutsal ve daha yüce bir düzene koşut katı kuralların bundan böyle geçerliğini yitirmiş olup, bu nesnelere doğrudan doğruya bize görüldüğü gibi ele alınarak, insan'a göre işlenmiş olmasıdır. Doğaldır ki, böyle bir evrede insanın kendi gövdesi ve cinselliği de, güzelin beden parçası olarak devreye girmek zorundadır artık. Aşağı yukarı Klasizme kadar geçerli olan bu yaklaşım, Ingres'le tıkanıp kalmış, daha ileri gidemeyeceği bir noktada ömrünü tamamlamıştır.

Bunu, izleyen dönemde ise, insanı evrensel boyutta ele almaya yönelik bakış açısı, insan ile dünya arasındaki uyumda, bir tür bütünlük kapsamı çerçevesinde aramaya başlamıştır insan bedenini ve güzelliği. Ancak her geçen gün bunun ütopya olduğunu ortaya koymuş; verimli koşullarda dünya ve birey arasında sağlanması düşünülen uyumun son çözümlemede, aldatmacadan başka birşey olmayacağını açıkça göstermiştir.

Günümüz sanatçısının dünyevi ve evrensel düzenin karşılığı olarak simgeleştirebileceği herhangi bir şey, eskiye göre artık yoktur. Hofmannsthal, daha 1896 yılında “sanatta bütünlük kavramının yitip gittiği inancındayım.” diyerek yüzyılımızda iki dünya savaşı ile doruk noktasına ulaşacak felaketlerin önceden sezilmiş olması yolundaki açıklama bunlar arasında kayda değer olanlardan biridir hiç şüphesiz (Ergüven, 1992, s.30).

Zevk anlayışı sorunu, zaman ve bilgi sorunlarıyla yakından bağlantılıdır. Kültür aristokrasisi sanat konusunda bilgiye itiraz etmez, bunun yerine arındırılmış bir sergiyle hareket etmeyi yeğler. Estetik deneyimi ilk elden yaşama alışkanlığıyla iyi bir zevk anlayışı geliştiren aristokrasinin, zevk konusunda eğitimi hor görmesi doğaldır.

Baudrillard’a göre “Anatominin ve insan vücudunun bir kader olarak yadsınması, daha dün başlamış bir olay değildir. Bu, bizimkilerden çok daha önceki toplumlarda gerçekleşmiş birşeydir. Törenselleştirme, resmileştirme, maskeleye, biçimi değiştirme, işaretleme, işkence ve baştan çıkarma: Tanrıları baştan çıkarma; ruhları, ölüleri baştan çıkarma, vücut dev boyutlu bir baştan çıkarma serüveninin ilk adımını oluşturur (Docherty, 1993, S.53).

“Baştan çıkarma” Baudrillard’a göre basit bir cinsellikten çok daha öte ve fazla birşeydir. Baudrillard baştan çıkarmayı, tarihsel durumun önde gelen belirleyicisi olarak, Marksist üretim anlayışının mantıksal üstünlüğüne karşı bir meydan okuma olarak önerir. Baudrillard, Lyotard, Virilio ve daha birçokları estetiğin kapasitesi ile kullanılmasını öngörür. Bunun başlıca aracı ise insan vücududur.

Hamlet, “zamanın eklemleri yerinden oynamış” derken, insan vücudunun eklemlerinden boşandığını da ifade etmiş olabilirdi. “Modern” bir dram olarak, bu oyun içinde insan vücudu önemli bir yer tutar. Başlangıçta hayalet figürü nedeniyle insan vücudunun maddeselliği ile ilgili çeşitli düşünceler dile getirilir. Ardından Hamlet kralı oynayan oyuncunun konuşmasının etkisi altında vücudun tiyatrodaki temsili konusunda düşüncelere dalar. Edebiyatta, daha sonra belki de Beckett’de düğümlenecek olan, bu insan vücudu ile ilgili bir dizi alışılmışın dışında olgu yaşanır. Ve bu vücut, modern ve postmodern estetiğin, parçalarına ayrılmış insan vücuduna saplanıp kalmasının da gerekliliğini belirler. Bir vücut ki, zaman içindeki yeri bellidir ama parçalanmış bir zaman içinde özellikle değişen anlayışın ve endişeleri yaşar.

Yine 17.yüzyıl İngiliz Tiyatrosu’nda bir karakterin, duygularını vücudu ile şiddetli bir şekilde ifade etmesi öngörülmekteydi. Üslup herşeyde öne çıkar. İngiltere’de restorasyon tiyatrosunda, Fransa’da ise Mitieruari komedilerde, yeteri kadar psikolojik bir içeriği olmadığı halde, yalnızca bir üslubu temsil eden karakter çizilmiştir. Daha sonra bir parodi haline dönüşen bir olgunun ardından, romanda belli bir duyarlılığın sosyolojik normunun, bir sınıfın sosyo-kültürel meşruluğunun ve yerleşikliğinin bir göstergesi olarak algılandığı ana kadar geri gidilmiştir. Kişinin dünyaya yanıtı anında görülebilecek kadar arındırılmış ya da bireyin tutumundan okunabilecek kadar kesin olsaydı eğer.

bu bireyin hem kendisinin ve hem de sosyal değerinin ne olduğu ölçülebilirdi. Burada politik ya da toplumsal yasayı zevk anlayışı ya da estetik konusu belirler. Buna karşılık daha kaba ya da az arındırılmış bir zevk ya da estetik sahibi olanlar ise estetik seçkinciliğin kurbanları -nesnelere- olarak adlandırılacaklardır. Böyle bir durumda zevk bir kural halini aldığından başka, değişik anlayış ile korkunç cezalandırma da vücut duygu ve duyarlılığın kaydedildiği bir görüntüye dönüşür.

Bu anlamda modern güç insan vücuduna bakış açısının bağlamı içinde ve daha da önemlisi vücudun kendini ifade ettiği sunma yolu ve yokoluşu açısından belirlenebilir. İnsan öznesinin kendisi için bile 18.yüzyıldan başlayan işlem; mitsel ve biçimsel vücut anlayışının geçerli kılınması için, belli bazı insan vücutlarını yok etmeyi gerekli gören insanın kendi bedenini yok etmeye yönelik uygulamalarıyla doruk noktasına ulaşmıştır.

Dada 1.Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, sırasında ve sonrasında burjuva toplum ve kültürüne tepki gösterdiği için, Yeni Dünya'da ellilerin sonuna doğru ve altmışlarda ortaya çıkan birçok karşı otoriterci davranış ve üslup da Neo-Dada adıyla anıldı. Kuşku yok ki, (Amerikan avangardının karakteristikleri arasında yer alan) happeningler, çevre düzenlemeleri ve benzerleri ile Dada'nın ifade biçimleri arasında kesin bazı bağlantılar vardır. Ancak çok önemli farklılıklar da vardır; özellikle de bir protesto hareketi olarak otoriterci davranışın rolü açısından altmışlara doğru farklı izleyici grubunun ortaya çıkışı, bir dizi yeni sorun yaratır. Bu izleyicinin aşırı gevşek tutumunun ard niyetten kaynaklandığı savını güçlendirir. Amerikan avangardı, aslında kendisi olmayan izleyicisiyle birlikte ticarileşmeye doğru zorlandığı zaman Dada'nın e'pater le bourgeois (burjuvanın bacaklarını kırmak) itisi, bir protesto stratejisi olarak geçerliliğini çoktan yitirmiştir. Kaldı ki, şok etme, şaşırtma

düşüncesi normlaştırıcı davranışın ne olduğuna bağlıdır ve Amerika'da böyle bir standart bile yoktur. Burada, hangi belli hareketlerin insanları şaşırtabileceği konusunda bir davranış biçimi oluşturacak herhangi bir sistem belirlenmiş değildir. Yine de bunun istisnası arasında, Amerikan püritenliğinden 1960'a kadar arda kalan seksüel bilinçsizlik talebinin izleri görünümünü çağrıştırır.

Amerikan sanatının cinsel devrime (esin kaynağı olarak) yardım mı ettiği yoksa buna bağlı olarak mı geliştiği yanıtlanması zor bir sorunsaldır. Dolayısıyla Amerikan sanatında 1960 dolaylarında birdenbire bu konuların ağır basmaya başladığı görülür. Lucas Samaras'ın Kama Sutra pozisyonları içindeki plastik bebekleri; George Segal'ın çiftleşen alçı çifti; Ed Kienholz'un randevu evi, Oldenburg'un açık saçık seksüel imgeleri; Wesselman'ın kadın cinsel organı, giyecek ve göğüsleri birleştiren göğüslü fantezileri ilk sergilendiklerinde belli bir heyecan yaratmıştı. Oysa aynı işler bugünkü olağan genel eğlence dünyasıyla kıyaslandığında aşırı uslu ve suskun bile kalmaları olasıdır. Porno filmleri, masaj evleri, üstsüz kulüpleri ve diğerleri; sanatçıyı erotikten daha başka kategorilerde, konvansiyonel normlara meydan okuyabileceği yasak temalar aramaya itmiştir (Resim 45).

Avangardın kendi izleyicisi ile olan ilişkisinin yapısı, herhangi bir andaki protesto tipini tanımlar. Bu izleyicinin, bugünkü Amerikan izleyicisi kadar aşırı derecede gevşek ve hoşgörü edinmesi halinde, sanatçının buna karşı yöneltebileceği herhangi bir saldırı eylemi kalmamıştır artık. Çünkü bu eylemler saldırı olarak değil, yalnızca sapma olarak yorumlanabilecektir. İşaretleme sistemi bilgi-haberi nötrleştiren; sanat eleştirinin yerleşik kültüre karşı çıkma

rolünü elinden alan iletişim devrimi yüzünden çöktüğü ve saldırıda medya aracılığıyla zararsız bir eğlenceye dönüştürüldüğü düşünülür (Resim 46, 47, 48, 49).

Sanat tarihindeki her üslupsal değişim, bir anlamda, Odipusvari bir çatışma sonucu olarak görülebilir. Yine de, kuşaklar arasındaki kopukluk büyüdükçe ve tüm değerler sistemi alabildiğine çeşitlendikçe; genel çatışmada giderek daha şiddetli bir karektere bürünür. Her başkaldırı biçimi otoriteye karşı bir isyandır; ancak belirleyici olan bu otoritenin hangi oranda meşru sayılmadığıdır. Avangardın 19.yüzyıldaki ilk başkaldırısı, iyice anlaşılabilir belli bir disiplinin bağlamı içinde yer almıştır. Klasik akademizmin; tüm sosyal yapının değerlerini, ideallerinin ya da hiyerarşik kuruluşunun ardındaki yatırımı ne oranda yansıttığı, halkın bu değerleri sorgulayanlara yönettiği saldırının ve tepkinin oluşumundan bellidir. Bunlarla dalga geçilmiş, alay edilmiş, onurları ve statüleriyle oynanmış, kasıtlı olarak yoksullaştırılmışlar ve sınıfsız bohemler olarak yaşamaya zorlanmışlardır. Manet ya da Degas'ın mektuplarında, sanatçının reddediliş karşısında ne kadar hazırlıksız olduğunu ve toplumun kendisini kabul etmesini ne kadar istediğini görmek mümkündür. Geçmişte hiçbir sanatsal üslup toplumun büyük bir kesiminde bu denli bir düşmanlık yaratmamıştır. Dolayısıyla modern ruhun kendisini ortaya koyuş biçimlerinin tehlikeye soktuğu, üslupsal değişiklikten çok daha başka birşeyler de olmalıydı.



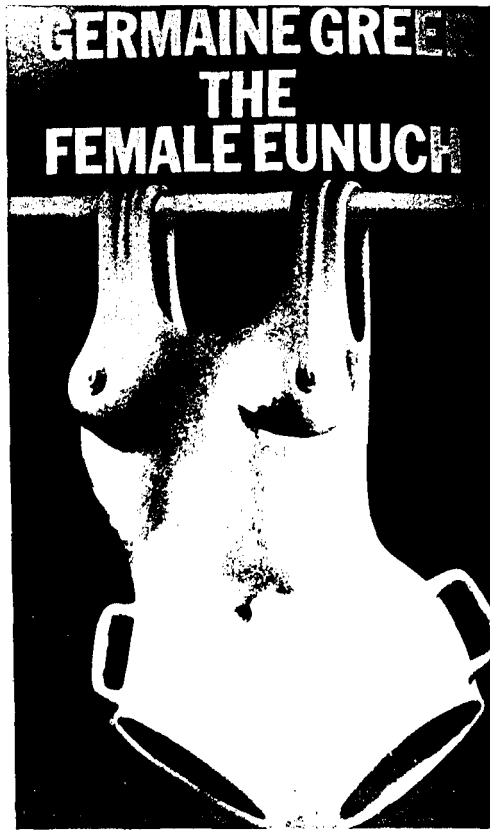
Resim 45: Tom Wesselmann, 'Büyük Amerikan Çıplağı', 152x206.



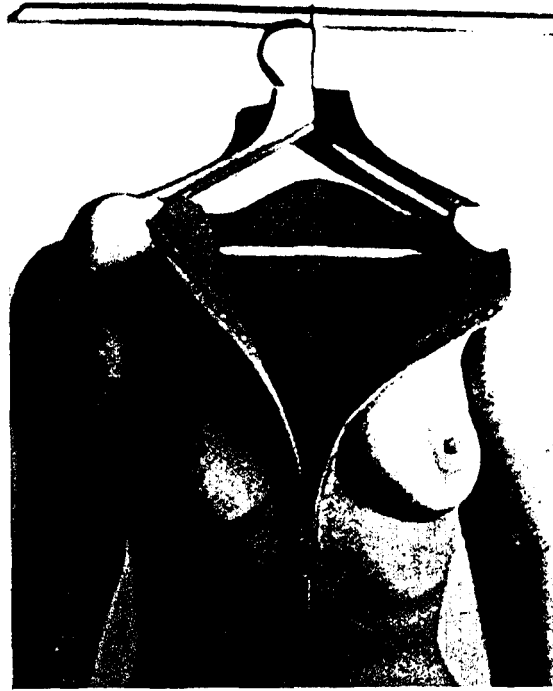
Resim 46: Cristian Shad, 'Sanatçı ve Modeli', (1927)



Resim 47: Robert Mapplethorpe, (1989).



Resim 48: Germain Greer, 'The Female Eunuch, Kitap Kapağı İllüstrasyonu.



Resim 49: Penthouse Dergisi'nden Bir İllüstrasyon.

Sosyolojik anlamda toplumsal düzenin dengelerindeki oynamalar ile kültürel düzenin bozulmasını aynı düşünmek, ilk olarak bu değişikliklere neden olan sanatçıların amaçladıkları bir olgu değildi. Ancak bunların, bir kere toplumdan ve değerlerine yönelik saldırıları önleme amacıyla reddettikten sonra toplumun kendileri için öngördüğü rolü oynamaktan başka çareleri de kalmadığı içindir.

Yine de idealist sanatçıların amaçlarından ötürü uğradıkları reddedilişten sonra sonuna kadar acı çektikleri düşünülebilir. Bu sanatçılar arasında Van Gogh ve Gauguin'in amaçlarının idealizmi ile toplumun sanat anlayışı karşısındaki tutumlarındaki uyuşmazlık bu aşamaya rastlamaktadır. Gauguin'in dinsel ikonografisi, Van Gogh'un misyoner ve papaz olarak kariyeride aşırı idealist kişiliğinin kanıtı sayılabilir.

Yine her ikisi de kendilerinin iyi (ahlak) anlayışı ile toplumun değerleri arasındaki farklılığı ifade eden bir tür mazoşistlik suçluluk duygusundan kurtulamayışları, Gauguin'in Washington D.C.'deki Ulusal Galeri'de bulunan kendi portresinde kendisini göksel bir hale ve şeytanın çatalı kuyruğu ile yani hem şeytani ve hem de mesleki yakıştırmalarla birlikte gösterdiği için, bu çatışmayı ifade eder tarzdadır.

Sanatçının kendisini (katledilmiş olarak) azizlere aynı konumda varsayması çok ilginç bir sanat tarihi kategorisi oluşturur. Dürer'in kendisini İsa, Rembrand'ın da Havari Paul olarak görmesi gibi, sanatçının kendiisini başlangıçta katledilmiş dinsel figür olarak görmesi gibi, sanatçı kendisini başlangıçta bu anlamda dinsel figür olarak görmesine neden olmuştur denilebilir. Ne var ki 19.yüzyılın sonlarına doğru başlayan, toplum kurbanı sanatçı teması, sanatçının kendisini dinsel figür ya da kurtarıcılarla özdeşleştirmesinin üzerinde bir olguya neden olur. Şair oyun ve deneme

yazarı Artaud, en tanınmış denemelerinden birinde, Van Gogh'tan "toplumca intihar ettirilmiş insan" olarak söz eder (İskender, 1993, s.20).

Toplumun sanatçıyı reddedişi, amaçladığı kurtarıcı rolünün aksine, onu katledilmiş aziz rolünü benimsemeye iter. Claus Oldenburg'un işlerinden biri, çağdaş sanatçının halk tarafından canlı canlı yendiğini hissettiğini örnekler. Andy Warhol'da şiddeti o denli çok kendine yöneltmiş olarak görünür ki sonunda şiddet benliğinin büyük bir kısmına egemen hale geldiği gözlemlenir. Sanatçının reddedilme duygusu kendinden nefret edişi ve suçluluğu, 60'lı yılların sonunda "Vücut Sanatı" olarak adlandırılan bir boyutla netleşmiştir. Galeri ve müzelerde halka açık olarak sergilenen ve pek çok örneği görülen kendi kendini yaralama eylemi artık toplumu derinden etkilemediği, yalnızca kendi kendini yaralama eylemi ile sadomazoşistik bir benliğin olayla bütünleşmesi duygusunu uyandırmaktadır. Bu konuda Dennis Oppenheim'in ayak baş parmağının tırnağını çekmesi, Vito Acconci'nin pislikleri çıplak bedenine sürmesi ve Chris Burden'in kendisini su dolu kovalarla elektrik akımı arasında bir yerde kovalardan birinin devrilmesi halinde elektrik çarpmasına uğrayacak şekilde askıya alması gibi örnekler gösterilebilir.

"Vücut Sanatı"nın anlamlı olan tarafı Dada'da olduğu gibi artık protestonun dışı dönük değil de, içe sanatçının kendi benliğine yöneltilmiş olmasıdır. Teknolojik kültürün her türlü şeklini kendi amaçları doğrultusunda özümsemesi, protesto potansiyelini giderirken sanatçı da doğrudan kendisini hedef almakta oluşu çok belirgindir.

Kavramsal sanat bir olasılıkla, bir değişim aracı olarak sanat nesnesinin statüsünü yok etmek için uğraşmasına karşın sanatçılar çalışmalarının (fotoğraf, video, band, baskı vb.) "belgeleri"ni galeri ve müzelerde sergilemeye

başladıklarından, bu amaçla başvurulan yöntemlerin bir işe yaramadığı düşünülebilir.

Günümüzdeki gelişimlerden ve hızlı değişimlerden şaşkına dönen toplum, başkaldıran sanatçının avangardın oluşum yıllarında benimsediği otoriter rolden giderek kendini geri çekmeyi sürdürmektedir. Ya da genel olarak toplum, kendisi ile avangard arasındaki geleneksel ilişkide isteksizdir artık: Toplum kendisine, sanatçının, sürekli oyun oynayan, hiçbir limit tanımayan çocuk gibi kalma serbestisini uygun görmektedir.

Günümüzün yüklü sorunları ve çıkmazlarının aksine, Dada şimdi bize harika bir dönem, Dada'nın ümitsizliği ise, duygunun bir bileşimi olarak görünmektedir. Ancak Dada'yı izleyen idealist ütopyacı ruhun uğradığı sayısız yenilgi karşısında bugünkü kuşak sanatçılarında bu umut bütünüyle yerini umutsuzluğa terketmiş gibidir. Şu andaki karşı-otoriterci davranış biçimleri ergenlik modeline uymaz artık. Ne de çoğunlukla ebeveyni altetme olasılığını öngören klasik kuşaklar çatışmasına uyar.

Şimdiki bu tutumlar protesto değildir ve halen devam eden protesto eylemi bile çocukça şekillerde ifade edilmektedir. Genç İtalyan Neo-Dadaisti Manzoni, kendi konservelenmiş pisliğini galeride sergilemesi gibi, törensi happeninglerde, katılanlar bu ve benzeri şeylerle sıvanırlar. Sanatçı sevgisiz ve ilgisiz ebeveynin dikkatini çekmek amacıyla daha da çocukça stratejilere başvurdukça, galerilerin hurda yığınları, çöpler ve gereksiz şeylerle doldurduğu görülmektedir. Mutlakgüç peşindeki arzular, arazi-toprak sanatında da (yeryüzünü değiştirmek iseyen dev projeler) ifadesini bulmaktadır. Teşhircilik (Vito Acconti halk önünde müstehcen şeyler yapıyor); Otizm (“Yaşayan Heykel” pozundaki Gilbert ve George şarkı söyleyen

otomatik kuklaları taklit ediyor); Necrofilii (Paul Thek'in gerçek boyutlarda bir repliği mezara indiriliyor); bütün bunların bini bir para. Yabancılaşma en çok rağbet edilen konu haline gelmekte ve bedenin kendisi yabancı bir nesne olarak görülüyor. Jim Dine'nın başsız bornozlarından (ki birine bir balta ilave edilmiş) Jaspers Johns'un sağa sola dağıtılmış insan gövdesi parçalarına Robert Morris'in beş dolarlık banknotlarla kaplanmış beyninden, Ed Kienholz'un, bir zencinin dört beyaz tarafından kastre edilmesini gösteren 5 carstud adlı en son yapıtına kadar kastrasyon ve parçalama imgeleri her yerde kol gezmektedir (İskender, 1993, s.21).

Sanatçı elinden protesto olanakları alındıkça ya da protestonun yetersizliğini hissettikçe kendisini karşısına alması ve Mazoşizmin kendi kendini yaralama, kendi kendini yoketme imgeleri de artar. Sanatçının iktidarsızlık duygusu, bir parça da, toplumun kendisine sorumluluk gerektirecek eylem olanaklarını kapalı tutmasının, bilincinde olmasından kaynaklanır.

Bu düşüncelerin egemen olduğu uygulamalar içinde Minimalist açıdan yani alışlagelmiş plastik öğeleri en aza indirerek boşluğu kullanarak olayı düşünsel bir çabaya getiren bu sanatçılar içinde Carl Andre, heykel, erkeklik organı gibi dik ve boşluğa yönelik saldırgan bir öğeyken, ben onu yere koyuyorum diyerek galeride yerde duran uç ve köşelerine koyduğu uzun ve küçük dikdörtgenin metal plaket, plastik küp biçimlerle, gözlerin tamamen alışık olmadığı bir ortamda yerlerde sürünmesini sağlarken, ister yere dikilmiş geometrik biçimli taşlar, ister yerlere dökülen kumlar olsun, ortamın tümü minimalist sanatçılar ve halk kitleleri arasında, sanatın özünde zaten var olan uçuşunu genişleterek oluşumu genele yayar.

Türkiye’de toplumsal yapıya farklı yaklaşımlar getiren dışavurumcu sanatçılar arasında Bedri Baykam ise yaptığı sanat uygulamalarında kendi kişisel özelliklerini vurgular;

Yaptığım sanat türü, bana en tabii görünen yaklaşımın sonucu, öz ve ani tutumun resimlerindeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, gerçek’ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi “şimdi ve burada” meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlar. Boyanın ve çizginin, bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre’ın Varoluşçuluk anlayışı ile bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumasını istiyorum. Boyanın, yaşanan ve hisleri, haykırıışları, yaşamı enerjik bir şekilde anlatmaya yarayan bir madde olmasını istiyorum. Örneğin benim için “Fahişenin Odası” ya da “Kırmızıdan Kaçış” gibi çalışmalar, salt resim değil aynı zamanda “dramatik sahneler”dir (Baykam, 1990, s.49).

Dışavurumculuk figürasyonla yakınlık kuran ve hayatla direkt ilişkide bulunan yüzeysel görüntülerin arkasında yatan güçlü kuvvetleri içeren sert bir anlatım tarzı. Sanatçı sanatın doktrinlerine bel bağlanacağına kendi içgüdüüne güvenmektedir. Şekil, artık resmin organizmasının bir öncüsü olacağına dünya ile çarpışmasını simgeliyor. Varoluşçuluğun dramatik bir sahne olarak algılanıp, yazınında bununla ifadesi olduğunu yine Bedri Baykam Fahişenin odasındaki oluşumlara dikkat çekerek açıklamayı gerekli görür:

“Onu mesela Fahişenin Odası’nda düşünelim. Bir durum var, bir olay var. Sartre’ın Varoluşçuluk felsefesi açısından bakacak olursak, ortada o an olan bir hareket var. Mesela kadın içgiysisini çıkarıyor. Bu bir hareket, bir adam odaya giriyor; birşey olacak, birşeyler oluyor. Bir hareketin dramatik olayın -

dramatik derken bir dram anlamında kullanmıyorum bir kararın verildiği, bir olayın yaşandığı an- bir bu kısım var; bir de aynı anda Freud'cu bir yaklaşımla bir bilinçaltı görüntünün dışavurumu var. Tiyatroda psikolojik, bilinçaltının analizine yönelen, ağır diyaloglara dayanan oyunlar, olayların hızla cereyan ettiği, Sartre ve Camus gibi yazarların oyunlarına, ya da Absurd Drama yazan, Beckett, Ionesco, Pinter gibi yazarların oyunlarına bir kontrast teşkil eder. Fahişenin Odası'na baktığımızda sanki bu ikisini aynı anda görüyoruz. Hem bir yerde Freud'umsu bir bilinçaltı imajın şok çıkışı, dışavurumu, atılışı, aniden bir sahenin bilinçaltından dikedörtgene geçişi-dikedörtgen diyorum, ve de Sartre'ci bir görüşle bir karar alınmış, bir dramatik olay oluşuyor. Bir adam kapıdan girmiş o anda resmin karşısında olan izleyici bile, o resmin, o aynanın karşısında durma kararı almış. O bir resim değil, bir dramatik sahnedir. Bir olayın geçtiği bir odadır, bir görüntüdür. (Baykam, 1990, s.57) (Resim 50).

Çağımız sanatçılarından belirgin olarak cinsellik ve cinselliğe farklı bakış getiren Balthus Klossowski De Rola günümüzün hala yaşayan eski ustaları arasında önde gelen isimlerinden biri, resimlerinde yaş ortalaması 13 civarında dolaşan küçük kızlar, odalarda çıplak, ya da giyinik olarak durgun pozlardadır. Vücutlarının cinsel kıvılcım yaratacak kıvrımlarını, kimi zaman yerlerde oynarken dizleri üstüne çökmüş oldukları pozlarda, kimi zaman bir ayna karşısında teşhir edilirler. Sanatçının belki de hiç değişmeyen bu genel temasının dışında, resimlerin her biri sanki modelin "hapis" olduğu, zaman kavramının var olmadığı ağır, durgun, sessiz, karanlık birer ortamda yapılmışlar. Modellerin pozları dışında bazen resimlere eklenen erkek figürlerinde bu gergin cinsel ortama direkt katkıda bulunuyorlar. Bulthus'un eserleri, 1967'de ölen Amerikalı sanatçı Edward Hopper'inkiler gibi gerçeği belirli bir ortamda, belirli bir ruh durumu (mood) yaratmak için kullanır. Yapıtların hiçbiri



Resim 50: Bedri Baykam, 'Fahişenin Odası', detay, 120x240, (1981).

seyircinin zihninden kolay çıkacak cinsten değildir. Yine Ressam Eric Fisch, Salle için David bir anlamda, bütün kendi kuşağı için anlamsızlığın anlamını bir defa daha açıkladığını belirtir. Daha önce pornografik yayınevinde çalışan Salle'nin resimlerinde en sık görülen konu, çok müstehcen ve tahrik edici ve mantıksızlık ile konulardaki "sıhhatsızlık" ve cinsel uç göstergeleri ile oluşturulmuş gibidirler (Resim 51, 52).

Yine Türkiye'de gerçekleştirilen öncü Türk sanatından bir kesit sergisinde yer alan Demokrasi Kutusu çalışmasında Baykam, hem Dışavurumcu, hem de Kavramsal öğeler taşıyan bir eylem biçimini benimser, bu aynı zamanda politik ve erotik bir çevre oluşturan bir yapıt, kendi içinde serbest bölge meydana getirir. Demokrasinin Kutusu bütün kökenlerini 80'li yılların Türkiye'sinden çıkarımlar. Görüldüğü gibi politikaya değinen sanatın Sosyal Gerçekçi, Kavramsal olan sanatın da sıkıcı görünmesi için bir zorunluluk yoktur. Sessiz ve durgun olmayan Yaşanan Sanat, yani Dışavurumculukta bulunan heyecan ve içerikten doğal olarak çıkış yapan bir gelişme olarak görülebilir (Resim 53, 54).

Sosyo-kültürel anlamda sanatçı-toplum ilişkisi içinde cinsellik konusunda Baykam farklı bir yorum içinde görülür; "Akdeniz insanının kadına verdiği duygusal değerın yanısıra cinselliği de hayatında çok ön plana çıkardığı bilinen bir gerçek. Türk toplumundaki baskılarında cinselliği sürekli bir şekilde örtbas etmek istemesi buna eklenince sanatçının duyarlılıkla yaklaşması olağan görülmelidir. Kubilay Olayı, Günah Odası gibi çalışmalar tabii ki öncü sanatın yeni sentezleriyle ilişkide oldukları kadar, hiçbir ölçüde yadsınamayacak şekilde Türk ortamının kendi sosyo-kültürel ve politik yapısından kaynak bulan çalışmalar. Sonuçta sanatı evrensel bir uğraş alanı olarak görmeye



Resim 51: Edward Hopper, 'İçerde Yaz', 61x73.7, (1909).



Resim 52: Edward Hopper, 'Kentte Saah', 112x153, (1944).



Resim 53: Bedri Baykam, 'Deniz Yılanı', 150x190, (1985).



Resim 54: Bedri Baykam, 'Ani Değişim', 150x210, (1986).

rağmen; Türk sanatının analizi yapıldığında çalışmalarının çoğunda bu yerel etkileşimlerin izlenenin belirgin olarak görüldüğü düşünülebilir (Baykam, 1990, s.191).

Kavramsal sanat, toplumca bir mal olarak görülen sanatı bu durumdan kurtarmayı amaçlar. Ebeveyni sevdiği nesneden yoksun bırakmak çocukça bir stratejidir ve kavramsal sanatın çocuksuluğu da burada kendini gösterir. Bu ayrıca başarısızlığa uğramaya eğilimli bir yapılanmadır, çünkü bu yaklaşım, toplumun kaprisli sanatçılarına hala hamilik rolünü oynadığını ve sanat yapıtının olmayışının da bir yoksun bırakma olduğunu varsayar. Oysa sanatın özlenmesine inanmayı gerektirecek hiçbir belirti yoktur ortada; özlenen şey yalnızca sanatın sağladığı eğlencedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Anlatım dilindeki sözcüklerin ve düşüncelerin, işaretler aracılığıyla gösterimi olan yazının insanın gelişimi için önemi bilinmektedir ve bu işlemin resim sanatında kendi yasmasını bulduğu, inanç sistemi içindeki anlatımında; okuma-yazma bilmeyenler için anlatımın etkisi resimin ölümsüzleştirilmesi işlemi, hıristiyan inancının yaygınlaştırılmasında işlevini gerçekleştirdiği bilinir. Bedenin, resimlerle konuların anlatımında, bir çeşit resim-anlatım hakimiyeti vardır.

Yakındoğu tarihinde ise, tamamiyle resimlerden ve yontulardan oluşan anlatım tarzı geçerliliğini korur. Bu anlatım içindeki resim dizileri insanın kendini anlatımı ile gerçekleştirdiği inanç sisteminde, kendini tanımlayarak ve yeni biçimlere hayat vererek günümüze kadar ulaşmasını sağlayan anlam; mirasını bedene yükleyerek gerçekleştirir.

Paleolitik dönem de dahil olmak üzere abartılı insan bedeni evrensel bir anlatım diline dönüşümü açıklar; resimsel özellikler gittikçe soyutlaşır ve kalıplaşır. Sonuçta Antik Yunan'da ideal forma ulaşan bedenler insan bedenidir ve tanrısal özelliklere bir yönelimdir. Derinliksiz Pompei duvar resimleri, resmin evriminin farklı olarak geliştirdiği bir halkasıdır.

Bugün Batı sanat tarihinin temelinde de, Yunanlılar tarafından bulunan, bünyesinde heykeller ve Yunan vazolarını barındıran Yunan sanatı yatar.

Batıda, basım sanayiinin gelişimiyle, basılı malzemelerin geniş kitlelere yöneltilmesi Rönesans'ın getirdiği canlanmaya kadar bütün inanç sisteminin anlatımını yaymaya devam eder. Ancak el altından ve baskı nedeniyle çıplak bedenin alt anlatım biçimi olarak pornografik ürünler, karmaşık bir gelişim çizgisinden geçtikten sonra kendine ayrı bir yer edinir.

19.yüzyılda İngiltere'de Viktoria dönemi ahlakı ile yaygın görüşün incelenmesi baskı altında cinselliğin ve erotik tavrın yaygınlaşmasında etkili olduğu görülür. 18.yüzyıldan itibaren fotoğrafının getirdiği anlık tespitler sanatçıların görsellik ve düş gücünün gelişimine etkili olur, kullanılan karakteristik anlatımlar De Sade, Freud, W.Reich, G.Badaille gibi yaşanan cinselliğin araştırıldığı ve yorumlandığı alanları tanımlar.

20.yüzyıl başlarında, çok sayıda basımevinin kurulması ve psikoanaliz alanındaki gelişimler ile çok nitelikli araştırmalar ortaya çıkar. Bunlardan De Sade yaşamındaki şiddet ögesini ortaya çıkararak erotik bir dil geliştirir ve tüm yaşantısını bu olgu üzerine inşa eder; Freud'un psikanaliz yöntemi ise bireyin doğum-yaşam-davranış üçlemesi cinsellik ve erotizme farklı bir bakış yönlendirmesini gerçekleştirir, ki dünya savaşı sonrası dönemde, geleneksel ve modern düşüncede en iyi sonuç sebep ilişkisine örnektir.

1960'larda Postmodernizm resim sanatı içinde erotizm alanında kendini ön plana çıkarır. Bu yeni anlayışta, uygulama alanının bütününde etkili bir düşünsel uygulama alanı yaratılır, konu anlatımı düşünsel bir alan bularak özgür bir şekilde dağıtılır, beden dili düşsellikle kaynaştırılarak titreşimler, zıtlıklar yaratılır.

Bu özgür resim dilinin modern-çağdaş yaşam olanaklarıyla güncelleştirilmesi resmin iki boyutluluktan kurtarılması; üçüncü boyut eklenmesi, gölgeler, çizgiler ve göz yanlısamlarıyla birleştirilmesi, görselliğin üst anlam yaratılması, işlevsel nitelikler dışında soyut kompozisyon biçimlendirilmesi olarak değerlendirilmesi şekline dönüştürülür.

İletişim ağının bu denli güçlü olduğu ve güç kazandığı bir dönemde, Türk resminin de bundan etkilenmesi doğaldır. Bu etkileşimin sonucunda elde edilen biçimsel-görsel öğeler erotiğin kendi dinamik yapısında olduğu gibi sanata doğrudan yöneltilmesi de temelde düşünüş ve anlayış biçiminde değişikliğe neden olur.

Türk resim sanatı, cumhuriyet dönemi sonrasında geliştirdiği evrensel anlamın yanında, İslamiyeti kabulünden sonra, yapı sanatı dışında diğer tüm sanat dallarını reddederek, bütün değerleri soyut anlatıma yüklerler. Türk sanatçıları belirgin bir kalıplaşmaya vardırıdıkları bu anlayışın, Cumhuriyetle birlikte çağdaşlaşma çabaları ile kendilerini resimlerin toplum içindeki yerini belirginleştirmeye doğru gayretleriyle kanıtlarlar. Bu yüzden beden tutuculuktan kurtulmanın bir sebebi haline gelir.

Bedenselliğin keşfedilmesinde göz ve zevk değerleri, tartışılmayacak kadar etkilidir. Bugünkü insan, günlük hayatta (magazin dergileri, resimli romanlar, ilanlar, afişler, pornografik dergiler, moda dergileri vs.) sonsuz bir etkileşim bombardımanı altındadır. Görsellik, içine girilen bu etkileşim sisteminden de ister istemez kendisine verilen değerleri algılayarak tanımlamak durumundadır ve biçimlendirmenin etkisi altındadır. Erotik güzel olduğu oranda, ilgi çekerse duyuşal açıdan insanı etkiler. Beden dili renk, çizgi, şekillerle

desteklenmesinden doğan estetik beğeni, kişinin estetik eğilimi üzerinde önemli rol oynar.

Dünyaya gelindiği andan itibaren görsel iletişim, insanın yaşamına doğrudan girer. Görsel dilin her zaman bir yorumlama sürecinden geçmeyi gerektirmesi ile izleyicinin verileni sözel dille birlikte verileni aynen almak zorunda kalması, genel anlamıyla, duyuvar yardımcıyla yaşanan dünyanın nesnellik kazanımı yanında görsel dilin anlam basamağında, tek bir anlatım şekliyle yetinmeyip, bir anlamlar ve çağrışımlar dizisine doğru ilerlemesi cinselliğin ve erotizmin birlikteliğini sağlar.

Erotizm de diğer konular ve olgular içinde, hem içerdiği anlam yükleri, hem de zengin ve çok çeşitli uygulama biçimleriyle sanatsal açıdan koşulsuz bir dil geliştirir. Uygarlığın ve modern yaşamın, çağımız anlayışında sanata yüklediği anlam ve önem, geçmişle bağlantılı olarak düşünüldüğünde çok daha anlamlı ve kapsamlıdır. Görseelliği yüksek düzeyde olan sanat ürününün üstlendiği bu yeni sayılabilecek değişimler, farklı sanat dalları kapsamında ele alınmaktadır.

Yani resimde cinsellik ve erotizm görsel olduğu kadar görüntü ötesine taşınmak zorundadır.

KAYNAKÇA

- AND, Metin,
1978
“Din Yasağı, Osmanlı Minyatürlerinde, Çıplağı ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi”,
Milliyet Sanat, S.279, İstanbul.
- ARISTOTALES,
1973
Poetika, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi,
İstanbul.
- BATAILLE, Georges,
1993
Erotizm, (Çev.Mehmet Mukadder Yakupoğlu)
Onur Yayıncılık, Ankara.
- BAYKAM, Bedri,
1990
Boyanın Beyni, Genç İşadamları Derneği
Yayımları, İstanbul.
- BAYKAM, Bedri,
1987
“Boya Konu Alışkanlığı ve Sanatın Düşünselliği”,
Hürriyet Gösteri, S.84, İstanbul.
- BAYKAM, Bedri,
1987
“Maymunların Resim Yapma Hakkı Üzerine
Referandum”, **Sanat Olayı**, S.64, İstanbul.
- BAYNES, Ken,
1981
Toplumda Sanat, (Çev.Yusuf Atılğan), Karacan
Yayımları, İstanbul.

- BERGER, John,
1995
Görme Biçimleri, (Çev. Yurdanur Salman),
Metis Yayınları, İstanbul.
- BERGER, John,
1977
“Sight and Sex”, ed. Paul Barker, **Arts in Society**,
Londra.
- CLARK, Kenneth,
1985
The Nude, Middiesex, Penguin Books Ltd.,
London.
- DOCHERTY, Thomas,
1993,
Post Modernism, Columbia University Press,
New York.
- EDGÜ, Ferit,
1986
“Müstehcenden Muzır’a”, **Milliyet Sanat**, S.145,
İstanbul.
- EDGÜ, Ferit,
1978
“Çağlar Boyunca Dünya Resminde Çıplak”,
Milliyet Sanat, S.260-261-262-263-264-265-
266-267-268-269, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit,
1985
“Sürrealizm”, **Milliyet Sanat**, S.337.
- EISLER, George,
1974
From Naked to Nude, Thames and Hudson,
Londra.
- EMRE, Gültekin,
1991
“Çıplaklığı Görmeyen Fotoğraflar”, **Hürriyet
Gösteri**, S.131, İstanbul.
- ERDOK, Neşe,
1977
**Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış
Espas İlişkisi**, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet,
1992
“Resimde Renk Üzerine”, **Türkiye’de Sanat**, S.5,
İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet,
1994
“Üç Yüz-Üç Öykü”, **Türkiye’de Sanat**, S.16,
İstanbul.

- ERHAT, Azra, 1984 **Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.**
- ERİNÇ, Sıtkı M., 1995 **Kültür Sanat, Çınar Yayınları, İstanbul.**
- FREUD, Sigmund, 1947 **Totem ve Tabu, (Çev. Niyazi Berkes), M.E.Basımevi, Ankara.**
- FREUD, Sigmund, 1962 **Cinsel Kurama Üç Katkı, E.P.Dutton, New York.**
- FOUCAULT, Michel, 1977 **Geschichte der Sexualität, Frankfurt.**
- GREENBERG, Clement, 1961 **Culture of Art, Boston.**
- HUNTER, Sam, 1967 **Modern Fransız Resmi, New York.**
- İSKENDER, Kemal, 1993 **"Çıplak", Türkiye'de Sanat, S.10, İstanbul.**
- İSKENDER, Kemal, 1993 **"Postmodernizm", Sanat Çevresi, S.182, İstanbul.**
- İSKENDER, Kemal, 1993 **"Bulutlarla Konuşma Biçimi Üzerine", Sanat Çevresi, S.181, İstanbul.**
- İSKENDER, Kemal, 1994 **"Sanat ve Ahlak", Türkiye'de Sanat, S.15, İstanbul.**
- MARCUSE, Herbert, 1985 **Eros ve Uygarlık, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea, İstanbul.**

- MORAL, Şükran,
1986
“Çağdaş Sanatçılarımız ve Nü”, **Hürriyet Gösteri**, S.72, İstanbul.
- ÖZGÜLTEKİN,
Bünyamin
1992
“Nü Üzerine Bir Diyalog”, **Anons**, S.16, İstanbul.
- REICH, Wilhelm,
1981
Reich Freud’u Anlatıyor, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul.
- READ, Herbert,
1981
Sanat ve Toplum, (Çev. Selçuk Mülayim) Umran Yayınları, Ankara.
- ROLOFF, Bernhard-
SAID, Edward,
1978
Orientalism, Vintage Books, London.
- SEEBLEN, Georg,
1996
Erotik Sinema, (Çev. Veysel Atayman), Alan Yayıncılık, İstanbul.
- SUZUKİ, Zen,
1956
Buddhizm, Anchor Books, Introduction by William Barret, London.
- TANSUĞ, Sezer,
1994
“Beş Gerçekçi Türk Ressamı” **Sanat Çevresi**, S.187, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer,
1989
“Tesettür Çıplağı”, **Sanat Çevresi Eki**, S.134. İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer,
1993
“L’HOMME Yüksel Arslan”, **Türkiye’de Sanat**, S.8, İstanbul.
- ÜNLÜ, Mahir,
1992
Ahmet Haşim ve Düzyazıları, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- **Gelişim Hachette**, C.IV,

1984

Milliyet Sanat Ansiklopedisi, İstanbul.

1991

**Milliyet Cinsel Kültür Ansiklopedisi,
İstanbul.**