

**SANATTA ÇIPLAKLIK VE EROTİZM**  
**Şükran TETİRE**  
**T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**(Yüksek Lisans Tezi)**  
**Eskişehir, 1992**

**T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA ÇIPLAKLIK VE EROTİZM**

**Şükran TETİRE**  
**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Danışman:**  
**Yrd. Doç. Numan ARSLAN**

**Eskişehir, 1992**

**Anadolu Üniversitesi**  
**Merkez Kütüphane**

## ÖZET

Paleolitik dönemden beri resim tarihi bir Nü'ler tarihidir. "Çıplak" her ne kadar toplumsal ve dinsel baskılardan etkilenmiş ise de insanlığın gündeminden hiç silinememiştir. "Çıplak" bu baskılara bir tepki olarak hep gündemde kalmıştır. Afarozlar, lanetlemeler, cezalarla sanatçılar baskı altında tutulmak istenmiş ve yapıtları yok edilmiştir.

İlkel sanatta "çıplak" doğal ve özgürdü. Toplumsal gelişmeyle birlikte akıl almaz bağnazlıkların hedefi olmuştur. Bütün bu bağnazlık ve baskılara karşı "çıplak" insanlığın gündeminde kalmıştır.

Sanat alanında "çıplak" daha çok kadın figürlerini ele almış ve kadının toplum içindeki yeri ve önemini vurgulayarak bu konu üzerinde titizlikle durmuştur. Geçmiş dönemlerde çoğalmak ve beslenmek insanlığın en temel ihtiyaçlarından biri olmuş ve bu dönemlerde de kadın üreme ve beslenmenin simgesi sayılmıştır. Zamanla kadının bereket ve çoğalma görevi ortadan kalkıp seyirlik bir nesneye dönüştüğü görülmüştür.

Avrupa resim sanatında "çıplak" yinelenen bir konudur. Sanatçılar kadını salt seyredilsin diye değil, onu sevilen, istenilen, arzu edilen bir varlık olarak resim etmişlerdir.

Resmin çoğu kez konusu insandır. Örneğin İtalyan Rönesans sanatında sanatçı insanı yüceltir. Bu dönem sanatçılarının "çıplak"ı yaşama, aşkla doludur. Oysa Kuzey Rönesans sanatında yaşamın izi değil, ölümün izi görülür. Uzakdoğu resim sanatında ise edilgen bir "çıplaklık" yoktur. Din, aşkı yüceltmiş ve "çıplak"ın simgelediği cinsellik ön plana geçmiştir. Fransız Resminde Poussin'in "çıplaklar"ı ise değişik çağrışımları, bir aşk gününü, bir sevişme soluğunu, bir bekleyişi, bir anıyı dile getirir. 19. yüzyıl görülmemiş bir değişimler yüzyılı olmuş, Romantizm'den başlayarak Gerçekçilik akımına kadar, bütün akımlar bu yüzyıl içinde gelişmiştir.

Delacroix'in "çıplaklar"ı kurulu düzene bir tepkidir. Oysa, Ingres buna karşı çıkmıştır. Romantik resimdeki tedirgin edici devinim, biçimler, renkler Ingres'in resimlerinde yoktur. İzlenimcilikte de "çıplak" dolayısıyla gelişmiştir. Cezanné'nın "çıplakları"nda belli bir çıplak değil, çıplaklık görülür. Renoir, "çıplak"a en çok ilgi duymuş bir sanatçudur. 19. yüzyılda "çıplak" değişik biçimlerde ortaya çıkmıştır. Dışavurumcular insanın yalnızlığını, boğuntusunu ve korkulu düşlerini trajik bir anlatımla dile getirmişlerdir. Fütüristler'de "çıplak"ın devinimidir ön plana çıkan. Soyut resimde "çıplak"ın heyecanı, Gerçeküstücü resimde bilinçaltı ile ilgili bir simgedir.

Türk Resmi, dini ve ahlaki baskılardan etkilenmiş olmasına rağmen, Batı'ya dönük resim sanatıyla birlikte, "çıplak"ın resmedildiği görülür. Günümüzde ise "çıplak" pek çok sanatçı tarafından ele alınıp işlenmektedir.

Erotizm'in simgesi "çıplak"tır. Doğu, cinselliği ayıp ve günah saymamış, aksine kadın-erkek ilişkilerini özellikle sevişmeyi bir sanat olarak kabul etmiş ve insan çıplaklığını, erotikliğini kutsallaştırmıştır. Avrupa sanatında ise insan bedeni ve sevişme 16. yüzyılda yüceltmeye başlanmış, 18. yüzyıl kadın-erkek ilişkilerine ve erotizme geniş yer verilmiştir. 20. yüzyıl biçimsel bir zarafet peşinde koşmasına rağmen erotizmde trajik bir katılık görülür.

## SUMMARY

Since the period of Paleolithic, the history of drawing is a history of the nude. However, "The Nude" has been influenced by the social and religious impression, it has never been taken away from the agenda of the humanity. "The Nude", as a reaction to these impressions, has always been talked about. The artists have been aimed at keeping under the impression and their works have been destroyed by the killers, the curses and the punishments.

"The Nude" is natural and independent in the primitive art. Together with the social development, consultation has become the target of the fundamentalism. Despite these fundamentalism and impressions, the nude has never been taken away from the agenda of the humanity.

In the field of art, "The Nude", mostly, has taken charge the feminine figures and studied about this matter captiously by emphasizing the importance and the place of the female in the society. In the past, feeding and generating have been the one of the basic needs of the humanity and at those days, the female has been considered as the symbol of generation and feeding. In time, it is seen that duty of female's generating and abundance has disappeared and turned into object.

In the European Drawings Art, "The Nude" is a repeated subject. The artists have also represented the female as a lovable, wanted, desired existence, not only she will be watched.

Mostly, the subject of drawing is the human-being. For instance, in Italian Renaissance Art, the artist exalts the human. "The Nude" of these periods' artist is full of love. Whereas, in the Northern Renaissance Art, the track of death is seen, not the track of life. In the Far East's Art, a passive nudity never exists. Religion has exalted the love and the sexuality that the nudity has

symbolized has become a more important matter. In French Drawing, Poussin's Nudes tell the different invitation, i.e. a day of love, a breath of making love, a hope, a memory. The Nineteenth Century has been a unbelievable year of changes and from the Romantism to the Realitism current, all the currents have improved for this century. Also, "The Nude" has improved in impressionism, too. Monet, Cezanne, Renoir. In Cezanne's "Nudes", the nudity is seen, not a certain "Nude". Of the impressioner painters, it is Renoir who has been the most interested one in "Nude". In the Nineteenth Century, "The Nude" has appeared in many different ways and fearful dreams of human in a tragic meaning. In the Futurists, whas is in the front since is the "Nude's" revolution. In Abstract Drawing, it is the emotion of Nude, in the Overrealistic Art it is a symbol about underconscience.

In Turkish Drawing, though it has been effected by the religious and ethic impressions, it has never been able to prevent the representation of "Nude". Later on, Avni Lifij has succeeded in catching the contemporary perceiving. Of the painters of the last period, Yüksel Arslan has become the most interested one in Nude. Human is the only subject in his drawings.

The symbol of erotism is the nude. It has never considered the oriental sexuality as a shame or a sin, has accepted the relation between male and female, especially making love as an art and made the nudity of human and erotism of human sacred. In the European Art, the human body and making love has been made an important event in the sixteenth century, in the eighteenth century the relationships between female and male and erotism have been taken part in. In the twentieth century, though it tries to follow after a symbolic kindness, in erotism a tragic hardness is seen.

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET .....	I
SUMMARY .....	II
GİRİŞ .....	1
Birinci Bölüm	
SANATTA ÇIPLAKLIK .....	2
1.1. ÇIPLAK .....	2
1.2. SANATTA ÇIPLAK VE KADIN .....	4
1.3. ÇIPLAKLIĞIN AKIMLAR BOYUNCA UĞRADIĞI DEĞİŞİKLİKLER .....	11
1.3.1. İtalyan Rönesans Sanatında Çıplak .....	11
1.3.2. Kuzey Rönesans Sanatında Çıplak .....	18
1.3.3. Rubens Çağında Çıplak .....	23
1.3.4. Uzakdoğu Resminde Çıplak .....	27
1.3.5. Fransız Resminde Çıplak .....	33
1.3.6. XIX. Yüzyıl Resminde Çıplak .....	37

Sayfa No:

1.3.7. İzlenimci Resimde Çıplak .....	43
1.3.8. XX. Yüzyıl Resminde Çıplak .....	50
1.3.9. Türk Resminde Çıplak .....	53
İkinci Bölüm	
SANAT VE EROTİZM .....	61
2.1. EROTİZM VE MÜSTEHCENLİK .....	61
2.2. RESİM SANATINDA EROTİZM .....	63
<b>SONUÇ .....</b>	<b>81</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>i</b>

## GİRİŞ

"Önce çıplak çizeceksin" demiş, Bedri Rahmi Eyüboğlu. Sanatı bütün direnciyle yaşıyan sanatçı için, bu tanımı yapmanın bir gerekçesi vardır. "Çıplak"ı bir giz gibi perdelerin arkasına saklamaya çalışın ve asırlardan beri bu kavramla günahı bağdaştıran toplumların arasından sıyrılıp, onu bir yapıtta özgürleştiren sanatçılar, büyük ve amansız bir savaşıım vermişlerdir.

İster resim olsun ister heykel, ünü bütün dünyayı saran vücutlar, istedikleri kadar giyimli olsunlar, hepsi anadan doğma çıplaktır. Günümüze değin ele alınan çıplaklık kadın üzerinde durmuş, erkeği bir seyreden olarak almıştır.

İlkel toplumlarda "çıplak", sadece bereket, büyü ve üreme ile sınırlandırılmıştır. Ama bu toplumlarda çıplak, doğaldır. Kadın-erkek ilişkileri doğaya ters düşen koşullanmalarla bozulmamıştır. Toplumsal baskıya karşı tepki niteliğindeki sanat ve düşünce ürünlerine de gereksinme duyulmayacak kadar sade, doğal ve ilkel bir düzeydedir. Toplumsal gelişmeyle birlikte "çıplak", zamanla akıl almaz bağnazlıkların hedefi olmuş, bir türlü insanlığın gündeminden silinmemiştir.

"Çıplak" gerçekte vücut çıplaklığı ile sınırlandırılmayıp onu da içererek aşın geniş boyutlu bir kavramdır. Eski Roma ve Yunan'da "Çıplak" çok geniş olarak ele alınmış ve işlenmiştir.

Rönesans döneminde her alanda görülen yenilik, "Çıplak"lık konusunda tutucu olmuştur. Toplumlar daha uzun süre kendilerini saplantılardan artııp doğasallığa yönelememiş ve "Çıplak" ile dövüşmeye devam etmişlerdir. Türkiye'de ise "Çıplak" ekonomik yapı ve dini baskılar nedeniyle bağnazlığa karşı "Çıplak"ın başkaldırışı diye bir direniş ne sanatta, ne de düşüncede görülmemiştir.

## Birinci Bölüm

### SANATTA ÇIPLAKLIK

#### 1.1. ÇIPLAK

Toplumlar, dönem dönem "Çıplak"la özdeş olmuş, dönem dönem "Çıplak"tan korkup onu uyutmaya çalışmış, dönem dönem de "Çıplak"ı yeniden keşfederek, onun tadına varmaya yönelmişlerdir. Buna, insanlığın açılıp kapanma yahut kapanıp açılma çizelgesi de denebilir. Bu çizelgenin iniş çıkışlarını değişik çevrelerin toplumsal yargıları yönetmiştir. "Çıplak" ise cinsel güdü veya Libido ile sıkı sıkıya bağlıdır, bu nedenle de "Çıplak" ilkel sermaye birikimi sürecindeki toplumları "ahlak" ölçüleriyle çatışmıştır.

Cinsel güdülerin, aile ve ahlak kurumları içinde dengelenmesi ve ahlak kurallarıyla pekiştirilmesi gerekmektedir. "Çıplak" ise böyle bir topluma karşı doğasal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu tepkiye karşı zaman zaman afrozlar, lanetlemeler ve cezalarla sanatçılar, din ve ahlak adına baskı altında tutulmuş, yapıtları yok edilmiştir. İkel kabilelerde, sermaye birikimine yönelik bir dönüklük başlamadığı için "Çıplak" doğal olup, kadın-erkek ilişkileri doğaya ters düşen koşullanmalarla bozulmamıştır. Toplumsal baskıya karşı tepki niteliğindeki sanat ve düşünce ürünlerine de gereksinme duymayacak kadar sade, doğal ve ilkel düzeydedir. Onları tedirgin eden sorunlar, daha çok doğa olaylarıdır.

Toplumsal gelişmeyle birlikte doğayla zıtlaşmada karmaşıklaşma başladığından "Çıplak", akıl almaz bağnazlıkların hedefi olmuş ama bir türlü insanlığın gündeminden silinmemiştir. En

karanlık dönemlerde bile, ya üst yönetim kademelerinin dünyalarında ya da insan yaşamının yeraltı bölümlerinde varlığını sürdürmüş ve toplumla özdeşleşeceği yeni dönemleri beklemiştir.

"Çıplak" yalnızca vücut çıplaklığı değil onu da içererek aşan geniş boyutlu bir kavramdır. Ayrıca "Çıplak"a yabancılaşmakla, gerçeğe yabancılaşmak birlikte yürümüştür. Bunun somut kanıtı da şudur: Bir toplumda toplumsal gerçeklere bakmak ne kadar yasak ise "Çıplak"a bakmak da o kadar yasaktır ve bu yasak bir rastlantı değildir.<sup>1</sup>

"Çıplak", pek çok uygarlıkta dinsel törenlerin, büyü şöenlerinin en önemli koşullarından biri sayılmış, bereket simgesi olmuş ve çeşitli çağlarda anlamını değiştirmesine karşın hep kullanılmıştır. Örneğin "Arkaik dönemde ölümün, Ortaçağ'da saflığın ve temizliğin, Rönesans'ta ise insan ve doğa ilişkilerinin simgesi sayılmıştır."<sup>2</sup>

Eski Roma'yla, Yunan'ın zenginleştiği dönemlerde ise "Çıplak" özgürdür. O çağ aynı zamanda ekonomik üretimin evreye girilmesini sağlayacak sermayenin, birikim çağıydı. Rönesans ise fiziki aşamalar -ve dolayısıyla üretim araçlarındaki değişikliklerle birlikte- gelmiş ama bağınazlıkların koşullandırmış olduğu toplumlar uzun süre kendilerini saplantılardan arıtıp doğalsallığa yönelememişler ve "Çıplak"la dövüşmeye devam etmişlerdir.

Türkiye'de ise "Çıplak", sadece ekonomik yapısıyla değil, aynı zamanda İslâmiyet'in resme, heykele ve hatta musikiye geçit vermeyen yapısıyla da çift kilitle zincirlenmiştir. Bundan ötürü bağınazlığa karşı "Çıplak"a karşı bir tepki ne sanatta ne de düşüncede pek görülmemiştir.

18, 19 ve 20. yüzyılda o toplumların etkisi altına girmeye özen gösterilirken "Çıplak"a karşı, köklü bir öfke göstermekten arınılamamış ve bilimsel gerçeklikle üst düzeyde bir doğasallığı aramaya da girişilememiştir. Özgür kişilerin karşısına, daima ya görenekler, ya ulusal bütünlük ya da kurallar çıkarılmıştır. Gerçeği aramaktan ve "Çıplak"tan korkulmuştur.<sup>3</sup>

Resim ve heykel sanatını ele alanlar, "Çıplak" üzerinde düşünmüşler ve bu düşünceden yola çıkarak yapıtlarındaki insan vücutlarını anadan doğma çıplak olarak ele almışlardır. Kumaş altına saklanan resim ve heykellerde yaşayan insanlar önce çırılçıplak işlenmiş daha sonra kat kat örtülüp giydirilmiştir.<sup>4</sup>

Bu açıdan "Çıplak"ı insanlığın gündeminden dışarı atmaya da kimsenin gücü yetmemiştir. Çünkü "Çıplak" doğanın kendisidir, gerçek olandır. Çıplak olmak, insanın özü ve açık olması

1 Çetin ALTAN, "Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 260. İstanbul, 1978, s. 18.

2 "Çıplak", Milliyet Sanat Ansiklopedisi, s. 59.

3 Çetin ALTAN, "Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 266, İstanbul, 1978, s. 18.

4 Ferit EDGÜ, "Müstehcen'den Muzır'a", MİLLİYET SANAT, S. 145. İstanbul, 1986, s. 10.

demektir. Her anlamda doyuma ulaşmanın doğayla en sağlam uyumu sağlayabilmenin bir aracıdır... Buna ise çıplaktan korkarak varılmaz.<sup>5</sup>

## 1.2. SANATTA ÇIPLAK VE KADIN

İnsanlık tarihinin başlangıcında kendilerine toplum içinde seçkin bir yerin verildiğine inanılan ve arzu edilen neticede de kutsallaştırılan bir varlık olarak görülürken, uzay çağına girışı kıvançla izlenen dünyadaki toplumlarda kadın hala izlenilen yaşam içinde bir yönü ile ifade edilmektedir. Bu kutsallığın kadın figürlerinde bolca işlenişi de kadının insanlık tarihinde önemli bir yeri olduğunu günümüze değin getirmiştir.

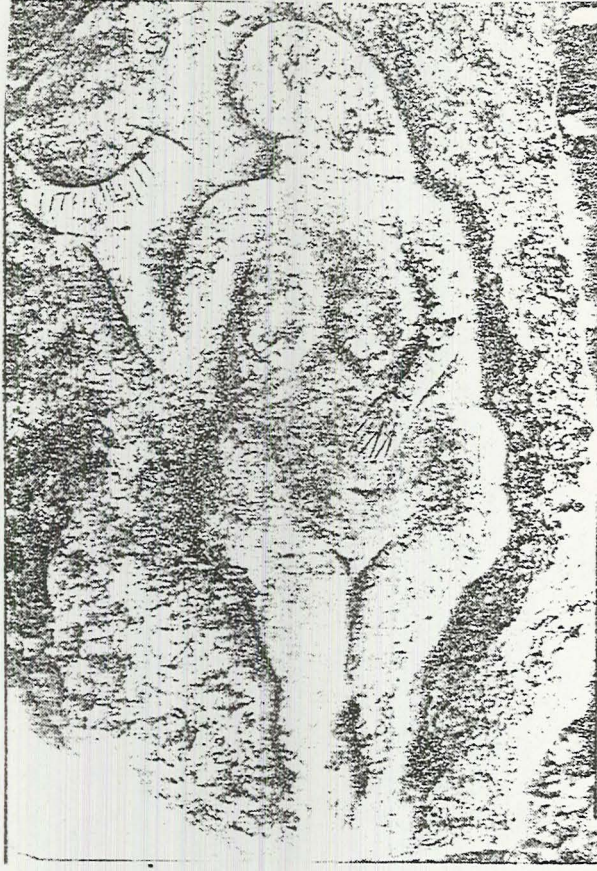
İnsanlık bir kez yaratma düzeyine girince kutsal bir varlık olan kadını, tasvir etmeden yapamamış, aksine onun üzerinde büyük bir titizlikle durmuştur. Doğuş ve çoğalma ile ilgili bütün konularda kadın, en önemli yeri işgal etmiştir. Bu kadın figürleriyle, bereket ve insanlığın çoğalma arzusu arasında büyük bir ilişki bulunmaktadır. Geçmiş içinde çoğalmak ve beslenmek, insanlığın en temel ihtiyaçlarından biri olmuştur. Paleolitik ve daha geç devirlerde ana tanrıçayı temsil eden kadın figürlerini, bu açıdan değerlendirmek ve onları bu prensibe bağlamak en uygun yoldur.

Paleolitik sonrasında, daha ilerlemiş medeniyetlerde görülen "Ana tanrıça" ve Yakındoğu'daki Greco, Romaine dünyasının "Magna Mater" kültürünün insanlık tarihinde ilk örnekleri, üst paleolitikte steatopij kadın figürleri ile başlamıştır. Bu kültür, neolitik, kalkolitik devirlerde de devam etmiştir. Neolitik kadın figürlerinin Yakındoğu'daki en güzel örnekleri, Önyasya'dadır.

Paleolitik devirlerde, çoğu kez heykelcik olarak görülen kadın betimleri kazı-resim ve alçak kabartma tarzında işlenmiştir. (Resim 1)

---

5 Çetin ALTAN, "Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 260, İstanbul, 1978, s. 19.



**Resim 1. "Eli Boynuzlu Kadın" Alçak Kabartması.**

Bu kadın heykeltiklerinin genel özellikleri şöyle sıralanabilir: Eller genellikle göğüs üzerinde kavuşmuş veya göğüsleri tutar biçimdedir. Çıplak kadın figürlerinin oyulduğu süngerimsi kalkerlerde kırmızı aşı boyası izleri fark edilir. Kırmızı renk kanı; kan ise hayatîyet ve sağlığı ifade etmektedir. Heykeltiklerde göğüs bölgesi ölçü dışı, göğüsler son derece iri, geniş ve silindirik olup, yağlı bir görünüm arzeden karın üzerine sarkar. Bu son haddini bulan irilik, müstakbel bir anneliği müjdelere görünmektedir. Bütün bu özelliklerin yanısıra heykeltiklerde cinsel organlar, oldukça belirgindir. Görüldüğü gibi bütün bunlar çoğalmayı ve bereketi temsil eden birer özelliklerdir. (Resim 2)



**Resim 2. Willendorf Venüsü.**

Magdaleniye devrinde ise kadın figürleri, hemen hemen kaybolsa da aşk ve mazi olarak kendini göstermiştir. Bu devirde artık heykelticiklerden ziyade gravüre ve başrealite tarzında kadın tasvirleri yavaş yavaş kutsal olmaktan çıkarak seks alanına doğru yönelmiş ve bereketi, analığı, yapıcılığı, güzelliği, aşk ve neticede aranan, istenilen, arzulan, kutsallaştırılan bir varlığı temsil etmiştir.<sup>6</sup>

Avrupa resim sanatında "Çıplak" yinelenen bir konudur. Bu geleneğin çıplak kadın resimlerinde, kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmelerinde geçerli olan ölçü ve törelerdir. Avrupa geleneğinin ilk "Çıplak"ları Adem ve Havva'da belirlenir.

Ve kadın; ağacın meyvalarının yenmeye değer olduğunu gördü. Göze hoş görüldüğünü ve bilgilenmek için bu ağacın arzulanması gerektiğini anladı ve meyveyi kopardı ve yedi; kendisiyle birlikte kocasına da verdi ve o da yedi.

İkisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler ve incir yapraklarını birbirine ekleyip önlere örtü yaptılar... Ve yüce Tanrı erkeği çağırdı ve ona şöyle dedi: "Neredesin?" Ve erkek de dedi ki, "sesini bahçede duydum ve korktum; çünkü çıplaktım ve saklandım..."

6 Işın YALÇINKAYA, Antropoloji, A.Ü.D.T.C.F. Antropoloji Bilimler Araştırma Enstitüsü, S. 6, Ankara, 1973, s. 203- 204.

Ve kadına da şöyle dedi Tanrı: "Senin acılarını ve doğurganlığını artıracam. Çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni, o yönetecek."

Bu öyküde çarpıcı olan gerçek, çıplak olduklarını fark ettiler. Çünkü elmayı yediklerinden, birbirlerini değişik görmeye başladılar ve çıplaklık bakanın zihninde doğmuş oldu. (Resim 3)



**Resim 3. Masaccio "Cennetten Kovuluş".**

İkinci çarpıcı gerçek ise kadının suçlanması ve erkeğe boyun eğmeyle cezalandırılmasıdır. Kadının karşısında erkek Tanrı'nın temsilcisi olmuştur.

Resim sanatı, dünyasal konulara yönelmeye başlayınca, başka konularda da çıplak yapılmış, ama yine de resime konu olan kadın bir seyirci tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren bir şey kalmıştır.<sup>7</sup>

Müzeler, ellerinde kılıçlarla ve sopalarla kahramanca savaşan çıplak erkek figürleriyle doludur. Onlar için "çıplak" sözcüğü yeğlenmiş, ama kadın için, kendini sunması ve hazır olarak beklemesi imgesini çağrıştıran "Nü" sözcüğü kullanılmıştır.<sup>8</sup>

7 John BERGER, (Çev. Yurdanur SALMAN, "Görme Biçimleri", İstanbul, 1986, s. 47-48.

8 Şükran MORAL, Çağdaş Sanatçılarımız ve Nü, HÜRRİYET GÖSTERİ, S. 72, İstanbul, 1986, s. 67.

Kadın, kendi başına çıplak değildir.

Seyircinin, onu gördüğü biçimde çıplaktır.

Bu, çoğu zaman -çok beğenilen Susannah ve Kent'in Büyükleri'nde olduğu gibi- resmin asıl konusu olup Susannah da kendini seyredenlere bakmaktadır.

Aynı konunun yine Tintoretto tarafından işlenen resminde ise Susannah, aynada kendini seyretmektedir. Böylece hem seyredilen, hem de seyreden olarak algılanmıştır. (Resim 4)



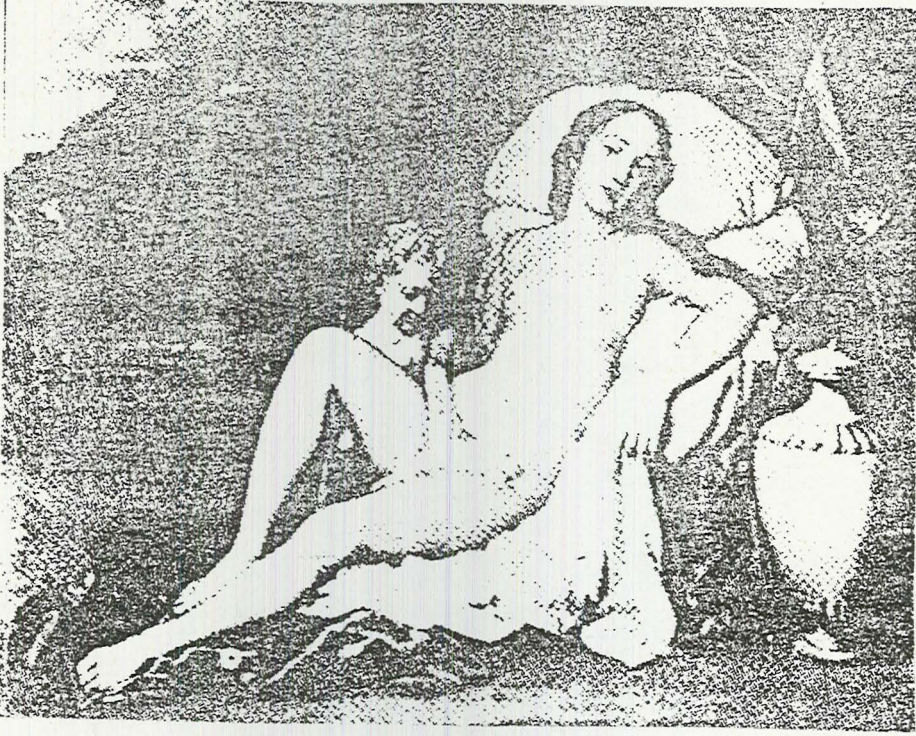
**Resim 4. Tintoretto "Mısır'a Kaçış Yolunda Mola".**

Kadına bakmaktan zevk duyulduğu için çıplak kadın resmi yapılmıştır. Kadının eline bir ayna verilmiş ve resme "kendine hayranlık" denilmiştir. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın çıplak açısından suçlanmıştır.

Oysa aynanın işlevi, çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini herşeyden önce ve herşeyden çok seyirlik birşey olarak gördüğünü anlatmak için resme konulmuştur.

Resimde, Nell Gwynne, uzanmış, kendisini çıplak durumda seyreden seyircisine, edilgen bir biçimde bakarken gösterilmişti. Burada çıplak kadının duygularının bir dışavurumu değil,

sahibinin (hem resmin, hem de kadının sahibinin) duygularına ya da isteklerine boyun eğme belirtisi olmuştur. (Resim 5)



Resim 5. Lely, "Nell Gwynne".

Avrupa dışındaki sanat geleneklerinde -Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında- çıplaklık edilgen değildir. Bu geleneklerde bir yapıtın konusu cinsel çekicilikse, yapıt iki kişi arasında etkindir; her ikisi de öbürünü içine alacak biçimde hareket eder.

Avrupa resim sanatında, çıplaklıkla Nü'lük arasındaki ayırım görülebilir. "Nü" adlı kitabında Kenneth Clark; "çıplak olmak, giysisiz olmaktır" demiştir. Oysa nü, bir sanat biçimidir. Ona göre nü resmin çıkış noktası değil, resmin ulaştığı bir görme biçimidir. Kenneth Clark'ın bu görüşünden sonra sanatçılar tarafından değişik uzaklaşmalar görülmüştür. Şöyle ki, "Nü"yü görme biçimi sadece sanatta olmadığı, Nü fotoğraflar, Nü pozlar, Nü hareketlerin de olabileceği fikri ortaya atılmıştır. Birleşilen tek nokta ise Nü'nün töreleştirildiği ve bu töreleri koyanın da bir sanat geleneği olduğudur. Günümüzde çıplaklık insanın özü olmakla özdeşleştirilmiş, Nü olmaksızın başkalarına çıplak görülmesi şeklinde algılanmıştır. Nü insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Buna göre çıplak vücudun Nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekmektedir.

Çıplak kendini olduğu gibi ortaya koymuş, Nü ise seyredilmek amacıyla var olması gibi bir anlayışta görülmüştür.

Seyredilmek üzere ortaya çıkmak, insanın derisinin, vücudundaki kıllarının, hiç bir zaman çıkarılıp atılmayacak bir çeşit örtüye dönüştürülmesi demektir. Oysa Nü, hiç bir zaman çıplak olamaz. Nü'lük bir çeşit giyiniklidir.

Avrupa resim sanatında başka Nü'ler de olup, bunlar sanat biçiminin kurallarını bütünüyle yıkmış, gerçekten sevilen kadınların çıplak resimleridir. Her birinde, ressamın kadına ait öznel görüşü öylesine güçlüdür ki, seyirciye yer kalmamış, görüşüyle kadını kendisine sınımsız bağlamıştır. Artık ikisi taşa yontulmuş bir çift gibi iç içedir. Sanatçılar kadını salt seyredilsin diye çıplak olduğuna inanıp kadını Nü'leştirmez.

Geleneğin içinde ve dışında kalan resimler, ancak bu çıplak- nü ayrımı yoluyla tanınabilir. Gene de çıplaklığı resme geçirme sorunu, ilk bakışta görüldüğü ölçüde kolay değildir.

Gerçekte çıplaklığın işlevi nedir? Giysiler, dokunmayı ve hareketi güçleştirir ama çıplaklığın kendi başına olumlu bir görsel değeri vardır. Karşıdaki kadının çıplak gözlenmek istenmesi gibi...

İnsanda çıplaklık bazen bir doğrulanma olmuş, bazen de çok güçlü bir rahatlama duygusu uyandırmıştır. O da ötekiler gibi bir kadın, o da ötekiler gibi bir erkektir. Kişi o cinsel sürecin akıllara durgunluk veren yalınlığına kaptırır kendini.

Karşıdakinin başka türlü olması beklenmemiştir. Ama duyguların yoğunluğu bunun biricik bir yaşantı olduğu duygusunu uyandırmış, kadın ya da erkeğin olduğu gibi görünmesi, bu biriciklik duygusunu ortadan kaldırmıştır. Çıplaklığın herkesçe -soğuk ve kişisel değil de- sıcak ve dostça bir şey olarak algılanması, bunun farkına varılmasından ileri gelmiş ya da ilk kez görüldüğü anda çıplaklığa bir sıradanlık ögesi girmiştir. Bu ögenin karışması ise ilk soyunma anındaki sıradanlığa duyulan gereksinmeden dolayıdır, çünkü bu sıradanlık kişiyi gerçeğe indirger. Cinselliğin tartışılmaz, atalardan gelme mekanizmasını taşıyan bu gerçeklik, aynı zamanda paylaşılma özelliğini de birlikte getirmiş ve "Çıplak"ın en büyük işlevi de bu olmuştur.

Avrupa Nü sanatında ressamlar ve seyirci-sahipler erkek, nesne olarak işlenen kişiler ise çoğunlukla kadın olmuştur. Bu ters ilişki kültüre öyle sinmiştir ki, sayısız kadının bilincine de biçim vermiştir. Kadınlar, kendilerine karşı erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadırlar. Bu şekilde erkeklerin kendilerine yaptıklarını yapıp, kendi dişiliklerini seyretmektedirler.

Modern sanatta Nü türü, önemini bir ölçüde yitirmiş ve ideal kadın imgesi bozulmuştur. Onun yerine konan şey, -20. yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan- yosmanın "gerçekliği"nden öte birşey değildir. (Toulouse, Lautrec, Picasso, Rouault, Alman Dışavurumculuğu vb.) Aynı gelenek akademik resimde de sürdürülmüştür.

Gene de kadınları görme biçimi, imgelerin kullanılışı temelde değişmemiş, kadın da erkek de çok değişik bir biçimde gösterilmiştir.

Dışının, erkekten farklı olmasından gelen birşey değildir bu ideal. Seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir. Bundan kuşku duyulursa şu deney yapılabilir. Bu akımlardan, geleneksel bir Nü imgesi seçilir, kadın erkeğe dönüştürülür. Sonra da bu değişikliğin yarattığı sarsıntıya bakılır. Fakat imgelere değil, imajlarda beliren seyircinin içinde yaratılan sarsıntıya!

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlar ise göründükleri gibidirler. Erkekler, kadınları seyrederek. Kadınlar ise seyredilishlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın, kendisini, görsel bir nesneye dönüştürür.<sup>9</sup>

### 1.3. ÇIPLAKLIĞIN, AKIMLAR BOYUNCA UĞRADIĞI DEĞİŞİKLİKLER

Resmin çoğu kez konusu, insandır ve "Çıplak"ın uğradığı değişiklik her dönemin insan anlayışını da belirler. Resim sanatında insanlar, ne zaman soyunmaya başladılar? Ne zaman örtündüler? Niçin, daha önce soymadı ressamlar modelleri? Ya da "Pompei Sanatında çıplaklık kavramının da ötesinde erotizme varan freskler, yontular, kabartmalar, Vezüv'ün avlarıyla kapandıktan ve yaşam bu kentten elini ayağını çektikten sonra Batı resminde "Çıplak", neden yüzyıllar boyu görünmez oldu?

6. yüzyıldan başlayıp 9. yüzyıla değin süren resim yasağından sonra Ortaçağ sanatında, ancak bazı el yazmaları süslemelerinde ve mozaiklerde Adem ve Havva işlenmiştir. Demek ki, Hıristiyanlık öncesi birkaç geç Helenistik örneği unutulacak olursa, resim sanatında "Çıplak"ın serüveni, Batı Rönesansla başlamıştır.<sup>10</sup>

#### 1.3.1. İtalyan Rönesans Sanatında Çıplak

Rönesans, (sözcük anlamı: Yeniden doğuş) yüzyıllar boyu bir İtalyan kültür ve sanat hareketi olarak görülmüştür. Oysa Rönesans'ın yalnız İtalya'ya özgü olmadığı, bütün Avrupa'yı içine aldığı bilinmektedir.

9 John BERGER, (Çev. Yurdanur SALMAN), Görme Biçimleri, İstanbul, 1986, s. 59-64.

10 Ferit EDGÜ, "Çıplaklığın Akımları Boyunca Uğradığı Değişiklikler", MİLLİYET SANAT, S. 260, İstanbul, 1978, s. 19.

Her toplumsal değişim, kendi kültür ve sanatını yansıtır. Bu değişimin zaman zaman devrimlerden de önde gittiği çok görülmüştür. Rönesans hareketi, bu olgunun çok açık bir örneği, bir sanat tarihçisinin deyişiyile, "Bir topluluğun, ortak içgüdüünün sona erip, bireyin ortaya çıkışı" olarak nitelenebilir. Rönesans sanatçısı, insanoğlunun maddesel bir dünya içinde olduğunu ve bu dünyanın bilincine varması zorunluluğunu duymuştur.

Rönesans sanatçısı, dünyayı ve insanı tanımak konusunda yalnız sanatla yetinmemiş, çıplak insan bedenini dıştan incelemek, yapısını öğrenmek için ölüler üzerinde incelemeler yapmış ve birer doğa bilimci uzmanı gibi çalışmışlardır. Örneğin, Leonardo insan bedeni üstünde incelemelerini, atelyesinde aldığı cesetler kokuşana dek sürdürmüştür. Toplumsal ve dinsel baskılardan etkilenmiş ise de insanlığın gündeminden hiç silinememiştir. "Çıplak" bu baskılara bir tepki olarak hep gündemde kalmıştır. Afarozlar, lanetlemeler, cezalarla sanatçılar baskı altında tutulmak istenmiş ve yapıtları yok edilmiştir.

Belli bir dönemin sanatçıları, o dönemin belirgin değerlerini, kendi süzgeçlerinden geçirmişlerdir. Bu nedenlerle de ortak değerlerden söz edildiğinde bile, aynı konu üstünde her sanatçının ayrı bir yorumu vardır. Sanattaki kişilik kavramı bundan başka birşey değildir. İkisi de Rönesans döneminin sanatçıları olduğu halde "Çıplak", Leonardo'nun gözünde başka Michelangelo'nun gözünde başkadır. Her ikisi de, ressamın ilk incelemesi gereken konu olarak, çıplak insan bedenini önermiştir. Ama Michelangelo için, insan bedeni, ruhani bir güzelliği yansıtmaktadır.

Kuramsal yargılarında resim sanatını bilimselleştirmek isteyen Leonardo'nun düşüncesinde ise böyle bir idealizme yer yoktur. Ona göre, ressam kendine konu olarak insanı seçmişse, karşısındaki insanı, güzelliği ya da çirkinliği içinde resmetmeli, bunu yaparken de tüm benzetme yeteneklerini kullanmalıdır.

Rönesans sanatçıları, insan bedeninin ideal uyumunu bulmak için çalışmışlardır. Her zaman, her sanatçı tarafından kullanılacak bir uyumdur aradıkları. Leonardo'dan önce Alberti, tüm insan figürlerinde uygulanabilecek bir ölçüm yaratabileceğini savunmuştur. Leonardo ise böyle görüşlere de karşıydı.

Oysa Michelangelo'nun görüşleri çok değişik olup, kaynağını, yeni -platonculuktan- alan bu görüşlerin, Rönesans sanatında daha yaygın olduğu söylenebilir. Michelangelo da insan bedenini, herşeyin üstünde tutmuş ve insanda Tanrı'nın soluğunu görmüştür. Bu nedenle insanı yücelterek olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi çizmiştir. (Resim 6)

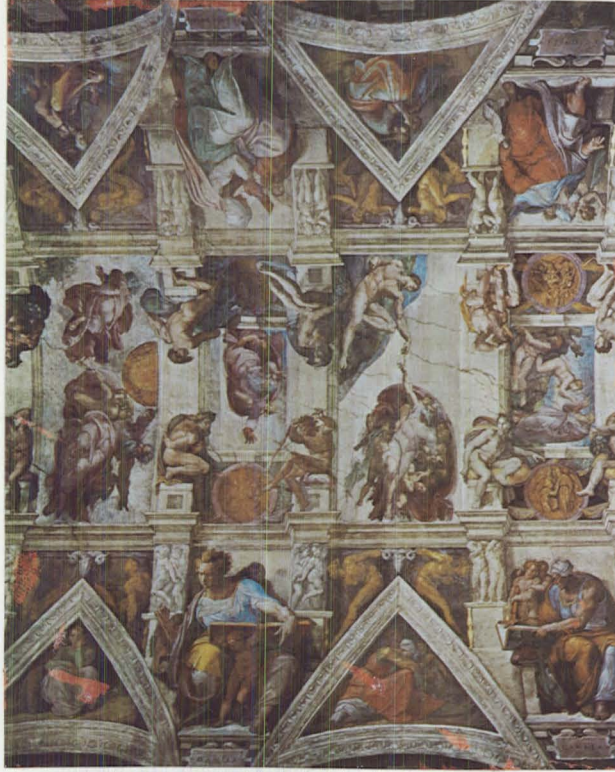


**Resim 6. Michelangelo "Adem'in Yaratılışı".**

Onbeş yüzyıl sonra, İtalyan sanatçıları resim ve yontuda Yunan-Roma sanatının ideallerini, daha da ileri götürmüşlerdir.

Rönesans sanatçıları, bu idealleri gerçekleştirmede tamamen özgür olmamışlardır. Çünkü sanattaki çıplaklığa kilise tarafından bir savaş açılmıştır. Örneğin Rönesans sanatının en büyük yapıtlarından biri olan Michelangelo'ın "Mahşer" adındaki Sixtin Kilisesi'nin tavanında dinsel bir konuyu canlandıran freskinin büyük bir kalabalığını oluşturan figürlerinin tümü çıplak olup, sanatçı, çıplaklığın yalnız edep yerlerini örtmeyi yeterli bulmuştur. Ama Michelangelo'ın yedi yılını

verip gerçekleştirdiği yapıt, kilise ilgilileri tarafından yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış, Poulus'un tören yöneticisi, kraldan fazla kralcı Biapio de Cesena "Mahşer" in yakışsızlığından söz etmiş ve freskin tamamen yok edilmesini buyurmuştur. Üçüncü sınıf bir ressam çıkıp, çıplak bedenlerin bazı yerlerini örtünce "şimdilik kalsın" denmiş, ama IV. Pie, yeteneksiz Daniel de Volterra'ın örttüğü yerleri az bulmuş ve bu örtülerin sayısı, çıplakların üstünde kapladıkları alanın yüzölçümünü artırmıştır. İşte 1949'da, bu freskin yaratıcısı koca Michelangelo'a layık görülen sıfat "iğrençliğin yaratıcısı" olmuştur.<sup>11</sup> (Resim 7)



Resim 7. Michelangelo "Sixtin Kilisesi'ndeki Resimler".

Michelangelo insan figürünü, doğanın meraklandırıcı bilinmezlerinden biri sayan Leonardo'dan farklı olarak, ona tam egemen olmak için, salt bu sorunda yoğunlaştırmıştır. Kadavra keserek, gerçek modeller çizerek gizli hiç bir yanı kalmayınca dek, çalışmasını sürdürmüştür.<sup>12</sup> (Resim 8)

11 Ferit EDGÜ, "İtalyan Rönesans Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 261. İstanbul, 1978, s. 18-19.

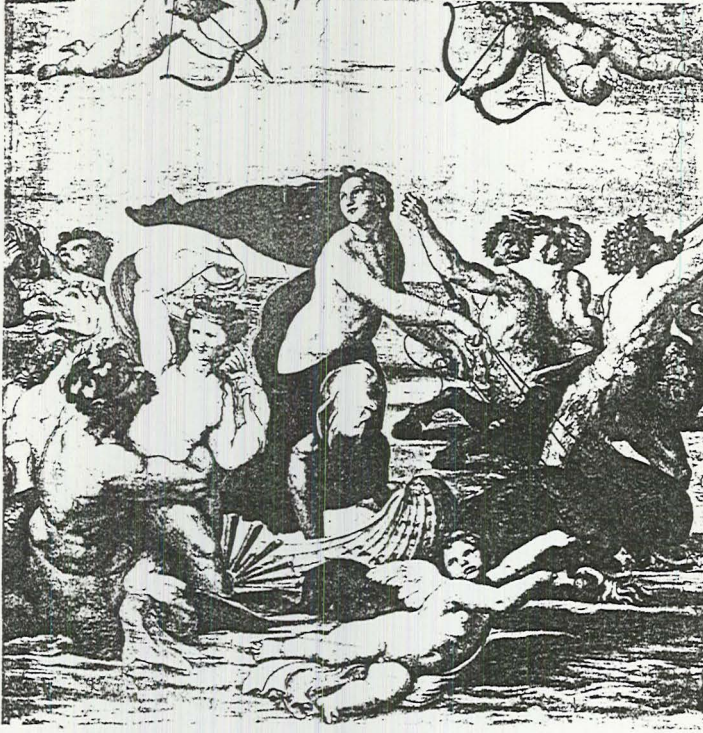
12 E. H. GOMBRICH, (Çev. Bedrettin CÖMERT), Sanatın Öyküsü, İstanbul, s. 232.



Resim 8. Leonardo da Vinci "Leda".

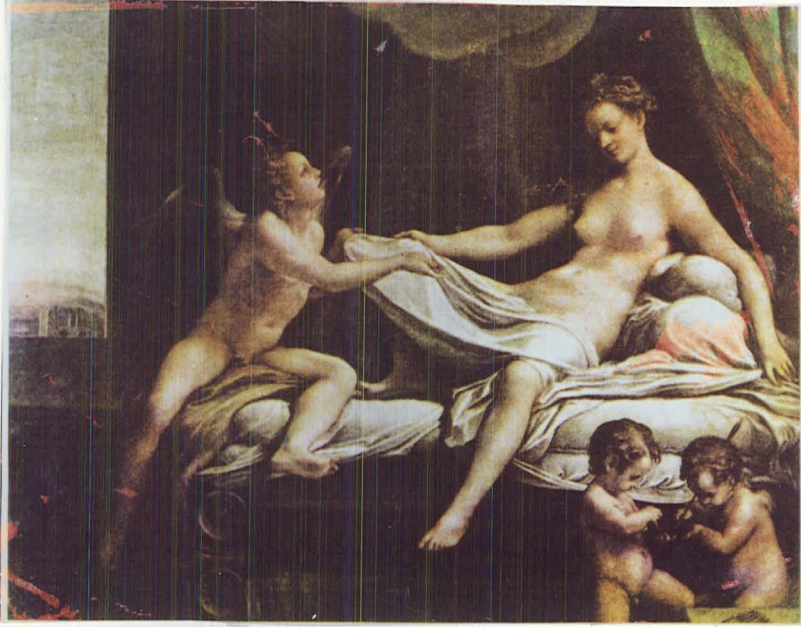
Raphaelo, vebadan ölen Giorgione ile Rönesans sanatçıları arasında en kısa ömürlü olanıdır ve genç yaşta öleceğini bilircesine, kısa yaşamına çok şey sığdırmıştır. İtalyan Rönesansının genç dehası yalnız çağının değil, tüm Batı resim sanatının belli başlı doruklarından birini oluşturmuştur. Raphaelo'nun resmi, akıl ile insancıl duygusallığın bileşiminin bir ürünü olup, ne kuru ve kuramsal bir doğalcılık, ne de aşırı bir idealizm görülür. Rönesans'ın kültürel değerleri, plastik sanatlara kazandırdığı yeni boyutlar, ilkin Raphaelo'nun resimlerinde, özellikle çıplaklarında, büyük bir açıklıkla belirir. Karşımızdaki donmuş, yaşamayan bir insan figürü değil, okşanmayı ve seilmeyi isteyen kadınlardır. Sanatta, akıl ile duygular arasındaki zor dengeyi,

Raphaello kadar ustalıkla kuran bir sanatçı daha bulmak güçtür. Çizginin, derinliğin ve renklerin birbirini tamamlayan bütünlüğü ilk kez, onun resimlerinde gerçekleşmiştir. Raphaello'nun dinsel resimlerindeki (Örn. Peri Galateia) çıplakları bile, bu dünyanın insanlarıdır. (Resim 9)



**Resim 9. Raphaello "Peri Galateia".**

Rönesans'ın öbür ustaları Giorgione, Palma, Lorenzo ustalarının kuramlarından ve yapıtlarından yararlanmışlardır. Tiziano, Giorgione ve Correggio'nun resimleri Rönesans çizgisi içinde kalmakla birlikte, Rönesans sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Bu sanatçıların çıplaklarında, Leonardo'nun, Michelangelo'ın, Raphaello'nun resimlerindeki düşünce ağırlığı yerini, yavaş yavaş duygulara bırakmaya başlamış, otomatik öğeler silinmiş ve çıplak insan bedeninin duyduğu, düşsel bir hava içinde gerçekleştirilmiştir. Örneğin, Correggio'da, entelektüel bir sanatla karşılaşmaz. Onun sanatı, yalnızca plastik bir heyecan yaratmak içindir. Bu da uzun bir sürecin değil, bir anın resmi olarak işlenmiştir. (Resim 10)



**Resim 10. Correggio "Danae".**

Tiziano; Venedikli ressamlar arasında ayrı bir yere sahiptir. O çıplaklarında olsun, portrelerinde olsun, çağdaşlarından ayrılır. Onun çıplakları, Botticelli'nin çıplakları gibi zarif, Leonardo'nunkiler gibi düşünce yükü, Raffaello'nunkiler gibi duyarlı değildir. Tiziano'nun çıplaklarının güçlü kasları, anaç göğüsleri vardır. Tabloyu dolduran, giderek tablodan taşan bu çıplaklardaki cinselliğe varan çekicilik ve tüm bu niteliklerle uyum içinde olan resim dili, Rubens'i, Velasquez'i, Poussin'i, Watteau'yu haber verir gibidir. Tiziano, Rönesans sanatının son dönem sanatçıları içinde kuram konusunda en az ön yargılı ve dünyaya en açık olan sanatçıdır.

Resimlerinde özellikle çıplaklarından yansıyan coşku, çok geçmeden Venedik'ten tüm Avrupa'ya yayılmıştır.<sup>13</sup> (Resim 11)



Resim 11. Tiziano (1489-1576) "Adem ile Havva".

### 1.3.2. Kuzey Rönesans Sanatında Çıplak

Her sanatçının, nasıl ayrı bir kişiliği varsa, her ulusun sanatının da ayrı bir niteliği vardır. Bu olguyu en iyi örnekleyen İtalyan ve Kuzey Rönesans sanatlarıdır. Kuzey Rönesans sanatında bakıldığında, çağdaşı İtalyan sanatından derin çizgilerle ayrıldığı görülür. Alman sanatı ve düşüncesi, genel yapısıyla, trajik ve düş kırıklıklarıyla dolu bir dünyadır. Bu, Rönesans dönemi için de geçerlidir. Güneyin sanatçısı, dünyaya ve insana aşırı bir iyimserlikle yaklaşır. İnsanı idealize etme eğilimi, İtalyan Rönesansı'nda ağır basar. Bu sanat, insanoğlunu yüceltir ve insanı tanıma isteminde, dış dünyayı bütünü içinde kucaklamak tutkusu yaşatır. İtalyan Rönesans sanatçılarının "Çıplak"ı aşkla doludur. Kuzey ressamlarında çıplak yok gibidir. Diğer çıplaklardan da ölüm duyguları ve günah saplantıları yansır.

13 Ferit EDGÜ, "İtalyan Rönesans Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 261. İstanbul, 1978, s. 20-21.

Rönesans dönemi, Alman resmine bakıldığında İtalyan ustalarında görülen doğa ile insan arasındaki uyumunda değil, onun çelişkilerinde bulur ve bu çelişkilerle gelişir.

1400'lerde Rönesans, kuşkusuz Ortaçağ'ın sonu değildir. Rönesans sanatçısı, istemese de Ortaçağ'ın mirasını bir kambur gibi sırtında taşımıştır. Ama Hristiyanlığın yaratıcı insan gücü üzerindeki etkisi, değişen toplumsal koşullar sonucu oldukça azalmıştır.

Dinsel alanda Rönesans'ın beşiği, Almanya olmuştur. Oysa İtalyan sanatçısı, dinsel baskı karşısında kendini daha özgür duyabilmiş, bilimsellikte Kuzey'den daha ileri gitmiştir. Köylüler savaşı, Luther'in reform hareketine gerçek anlamını vermiş ve bu hareketi temellendirmiştir. Ama bu reformların gerçekleştiği ülkelerin sanatçıları, dünyanın dinsel yorumundan kendilerini kurtaramamışlardır.

Kuzey Rönesans resminde, İtalya'daki kadar bol "Çıplak"larla karşılaşılmasının nedenlerinden biri de budur. Çünkü "Çıplak", yalnız bir resim değil, aynı zamanda yaşayan bir varlıktır. Sanatçı, onda ölümün izini görebilir. Ama niçin yaşamın izini değil de, ölümün izini? Grünewald'ın aşıklarının bedenlerini, niçin yılanlar sarmıştır? Baldung'un "Çıplak"ı niçin, bir kadının yalnızca gençlik, güzellik dönemini yansıtmasa da, çocukluğunu, gençliğini, yaşlılığını bir arada ve ölüm figürünün elinde tuttuğu zamanı simgeleyen kum saatinin gölgesinde gösterir? Bu iki sanatçı sanki, "Hayır, bedenini çıplaklığına içinde yaşanılan dünyanın zevklerine varmak, aşkı ve sevişmeyi yüceltmek sanmayın, aşkın, sevişmenin sonu da ölümdür" der gibidirler. (Resim 12)



Resim 12. Hans Baldung "Grien".

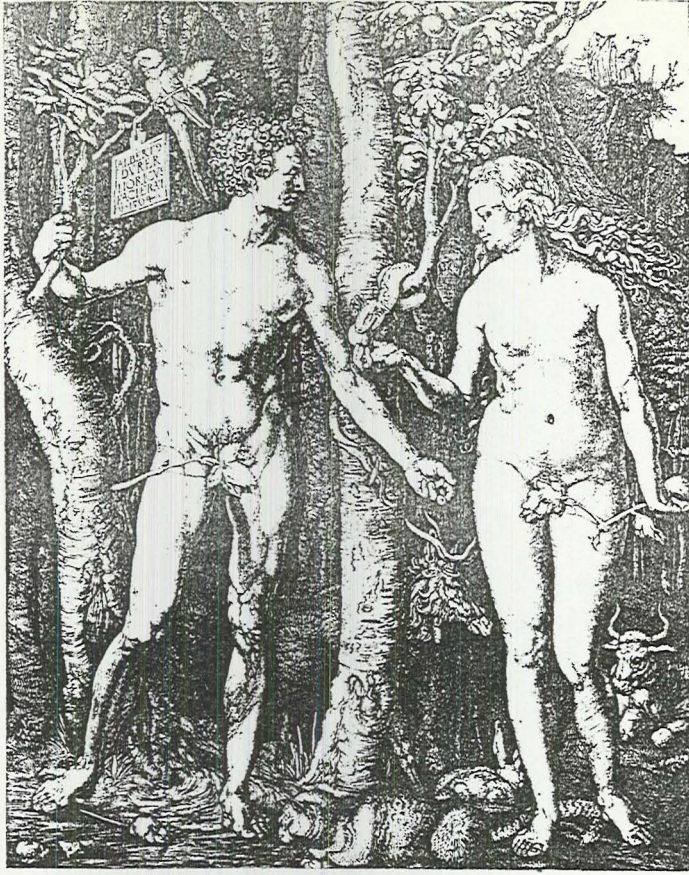
Bu resimlerde, insan bedeninin uyumlu ölçülerinin araştırmasına pek rastlanılmaz. İnsanın trajik yapısı, bir başka deyişle, tüm insanların tek ortak noktası olan ölüm vurgulanmıştır.

İtalyan Rönesans sanatçısı için bir insan cesedi, üstünde anatomik araştırmalar yapabileceği bir bilgi kaynağıdır. Leonardo ve Raffaello, bir "Çıplak" resmederken, onda ölümsüzlüğü görürler. Alman Rönesans sanatçısı ise, her çıplaklıkta, ilk günahın ve ölümün izlerini görmüş ve onu resmetmiştir. Hollandalı Hieronymus Bosch ise korkunç düşler ülkesindedir. Resimleri, yarısı kuş, yarısı insan görünümündeki çıplaklarla doludur. Bu korkulu bir düşün içinden gelen resimler, fantastik gerçekliği bilen 20. yüzyıl insanını bile şaşırtmıştır. Bu resimlerin ayrıntılarındaki gerçekçilik, günlük yaşamın içinden çıkmış gibidir. Bütünü ise bir düş evreninden. Resimlerinde boş bir yer bırakmayan, gökyüzünü bile, kendine özgü dünyasının yaratıklarıyla dolduran Bosch'un resimleri için, cesur bir yorumcu olduğu ve Ortaçağ insanının dinsel bağnazlıktan çektiklerini dile getirdiği söylenebilir. (Resim 13)



**Resim 13. Bosch "Zevkler Bahçesi".**

Alman Rönesansı'nın büyük sanatçısı Dürer de, Rönesans düşüncesine sıkı sıkıya bağlıdır. İtalyan Rönesans sanatçıları gibi, o da bir bilgi susuzluğu içindedir. İnsan ve dünyanın gizine varmak istemiş, İtalyan Rönesans sanatçıları gibi, doğayı eşsiz bir usta olarak görmüş ve resim çalışmalarında doğayı değiştirmek istemiştir. (Resim 14)

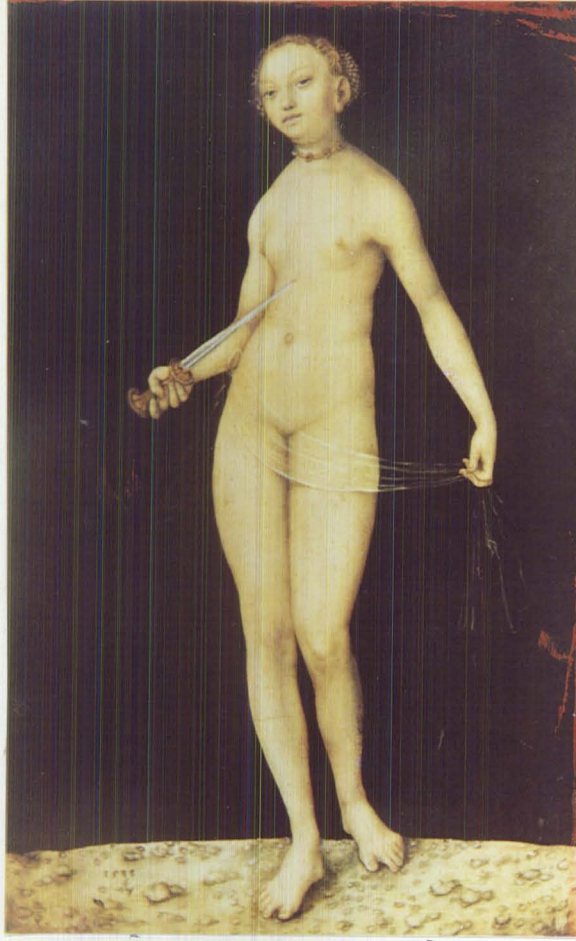


**Resim 14. Dürer "Adem ile Havva".**

Ama, aynı zamanda yeni bir idealizmin savunuculuğunu da yapmış ve bu iki karşıtlığı birleştirmeye çalışmıştır. Buna, Venedik'te gözlerini kamaştıran Güney Sanatı ile Kuzey Sanatı'nı, Ortaçağ'ın doğaötesi öğeleriyle, Rönesans hümanizma anlayışını birleştirme çabası da denebilir.

Cranach, Dürer'in atöylesinde çalışmıştır ama, birçok yönden ustasından ve çağdaşı ressamlardan ayrılır. Cranach'ın resimlerinde insan bedeni, idealize edilmemiştir. Buna karşın Kuzey Rönesans ressamı içinde, en çok çıplak insan figürü çizen Cranach'ın "Çıplak"ları, garip bir inceliği ve uyumu korumuşlardır.

Cranach'ın insanları (Çıplak ya da giyimli) içinde buldukları doğal ortamda, bir bütünü oluşturur. Donmuş bir anı çizer gibidir Cranach. Ama bu donmuş anın içindeki insan bedeninin gerilimi Baldung, Grünewald ve Dürer'de olduğu gibi trajik boyutlara ulaşmaz. Ortak yanları, resmettikleri konunun belirginliğidir. (Resim 15)



**Resim 15 Cranach "Leuczezia".**

Memlign'in "Adem ile Havva"sına, Holbein'in tüm resimlerine bakıldığında bu resimlerin tümünde, Rönesans düşüncesinin, bilime yönelik sanatçı arayışlarının izleri görülmez. Akdeniz'in Rönesans güneşi, Kuzeyin soğuğu ve sisleri içinde kendini göstermez. Kuzey Rönesans resminin sayılı "Çıplak"ları, cehennemde bile üşürler. Bunlarda kadın bedeninin alımını, günah saplantısı örtmüştür. İtalyan Rönesansı'nın "Çıplak"ları da o denli ürperti ve bunaltı yaratmıştır.<sup>14</sup>

---

14 Ferit EDGÜ, "Kuzey Rönesans Sanatında Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 262. İstanbul, 1978, s. 18- 19.

### 1.3.3. Rubens Çağında Çıplak

Rönesans, Ortaçağ'dan kalma dinsel, doğaötesi konularına ve yaklaşımlarına karşı çıkarak, Flandr Ülkesi'nin etli, canlı, kanlı, sevişen "Çıplak"larını yaratmıştır.

17. yüzyıl Avrupa resmine "Rubens Çağı" dedirten sanatçı, Güney sanatı ile Kuzey sanatını olağanüstü bir başarıyla birleştirmesini bilmiştir. Çağının sanatçıları, onun pek fazla ilgisini çekmemiş ama İtalya'da gördükleri, özellikle Tiziano'nun yapıtları, onu kendinden geçirmiştir. Bu etki, ömür boyu sürüp gitmiştir. Nasıl, en güzel çocuklar, en büyük aşklardan doğarsa, Rubens'in Tiziano tutkusundan da resim tarihinin en güzel, en büyük yapıtları doğmuştur. Rubens'in resimlerinde özellikle üstlerinden giysilerin atılmış olduğu figürlerinde, insanın hayvansal yanı bile ağır basmaktadır. "Çıplak"larda, kadınsı ve yumuşak bir ten yoktur.<sup>15</sup> (Resim 16)



Resim 16. Rubens "Leucippus Kızlarının Kaçırılışı".

15 Ferit EDGÜ, "Rubens Çağında Çıplak", MİLLİYET SANAT, İstanbul, 1978, s. 18.

Rubens'in bu etli, canlı kadınları yaşam ve aşk doludur. Onları bir hareketin içinde, bir tutku anında yakalamış ve o anı, renklerin coşkusuyla yaşatmak istemiştir. Renk tonları saydamlaşmış ve karşıt renklerden, doğal bir coşku doğmuştur. Ne Yunanlılar gibi varolmayan bir güzelliği sanat yoluyla yaratmak istemiş, ne de İtalyan Rönesans sanatçıları gibi içinde bulunduğu dünyayı idealize ederek, bir güzelliği aramıştır. Dünyayı olduğu gibi ele almış ve onu, tüm uyumu ve çelişkileriyle kabul etmiştir. Tek başına, sanat alanında tüm bir çağı etkisi altına almıştır.<sup>16</sup>

Çıplaklığın resme geçirilişini gösteren değişik bir imge incelenirse; bu, Rubens'in oldukça yaşlıyken evlendiği, kendinden genç, ikinci karısının resmidir. Kadın burada, yan dönüş içinde görülür. Kürkü, omuzlarından düşmek üzeredir. Bu durumda, bir saniyeden fazla kalmayacağı bellidir. Yüzeysel olarak bakılırsa kadının imgesinin bir fotoğraf imgesi gibi verildiği görülür. Ama daha derin anlamda bu resim, anın yaşamını içerir. Kürkü, omuzlarına alışından bir dakika önce, kadın bütünüyle çıplak olup, tüm çıplaklık anında, önceki ve sonraki evrelerin hepsi aşılmıştır. Kadın vücudu, seyirlik birşey olarak değil, ressamın yaşantısı olarak vardır. Rubens'in Helene Foorment'in vücudundaki şişman yumuşaklığı, resme geçirmek istemesinde bir sıradanlık vardır. Bu vücudun resme geçirilişi, her türlü biçim ölçüsünü sürekli olarak yıkarak (Rubens'e) karısının taşıdığı, olağanüstü kendine özgülüğün umudunu tattırır.<sup>17</sup> (Resim 17)



esim 17. Rubens "Helene Foorment".

16 Ferit EDGÜ, "Rubens Çağında Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 263. İstanbul, 1978, s. 19.

17 John BERGER, (Çev. Yurdanur SALMAN), Görme Biçimleri, İstanbul, 1986, s. 60.

Flaman resmiyle Hollanda resminin karşıtlığını, hiçbir örnek, Rubens ile Rembrandt'ın yaptıkları kadar ortaya koyamaz. Rubens'in resimleri, güneşli bir gün ise, Rembrandt'ınkiler karanlık bir gecedir. Ne Bosch'un fantastik dünyası, ne Bruegel'in gerçekçi dünyası, Rubens duyarlılığını etkileyecek nitelikte değildir. Ama çağın prensi Rubens'in de bir başka büyük Hollandalı'nın, Rembrandt'ın üstünde etkisi olmamıştır. Rubens'in coşkulu renkleri, herşeye meydan okuyan tavrı ve o tavrı resimde ortaya koyan renk zenginliği, kabına sığmayan biçimleri Rembrandt'a yabancadır.

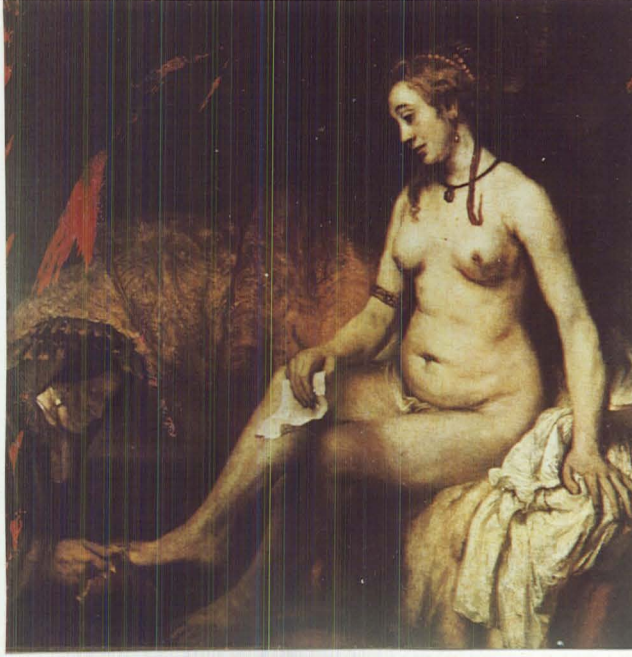
Rembrandt çok sayıda "Çıplak" çizmemiştir. Ama çağının hemen hemen tüm ressamı gibi, çoğunlukla yalnız insanları vardır bu resimlerde. "Çıplak" ya da "giyimli" bu figürler, bakışlarında bir duyguyu, bir düşünceyi, eski deyişle, bir "ruh halini" dile getirir. Resimlerinde bir edim, bu insanları ele veren birer öge gibidir ve her resimde, yaşamın gizi yansır.

Rembrandt, İtalyan Rönesans sanatına karşı çıkan ilk sanatçıdır. Karşı çıkmak, yıkmak, yadsımak, 20. yüzyıl sanatçısı için, hemen hemen günlük, alışlagelmiş ve ilk söylenmesi gereken sözcükler olmuştur. Rembrandt'ın dilinde kuşkusuz bu sözcükler yoktur, çünkü O, kurduğu dünya ile başarmıştır bunu. Rembrandt'ın ender çıplaklarından biri, "Danae"dir. Yatakta, sağ eliyle araladığı perdeden, çıplak bedenine düşen ışık Danae'nin yüzünü ve çıplaklığını aydınlatır. Yüzünde sabırsızlık değil, bir çağrı vardır. Perdenin ardında görülen yüz değildir beklenen. Işık, oradan geliyor, ama yine de bu yüz, gölgededir ve ışık, ona ait değildir. Işık, Danae'nin çıplaklığını aydınlatır ve sanki beklenen kişiden yansır gibidir. (Resim 18)



Resim 18. Rembrandt "Danae".

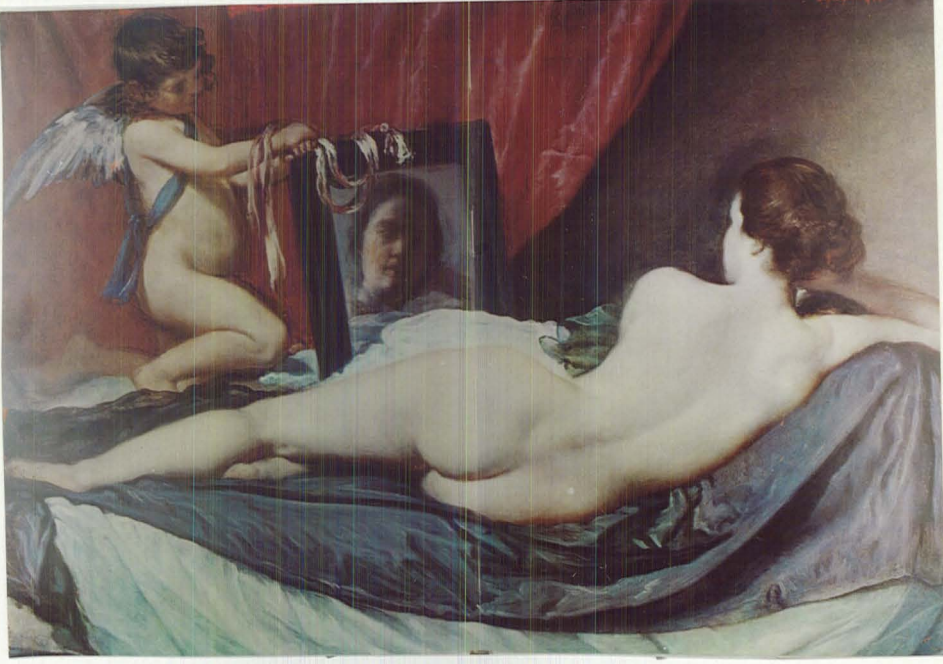
Bethsabee'de ise, boynu bükük, bacak bacak üstüne atmış bir çıplak görülür. Bakışları, düşüncelidir. Işık burada, bütün bedeni aydınlatır. Çıplak bedenin hatlarında, herhangi bir idealizmin izleri görülmez. Coşkuyla yaratılmış bir çıplak gözlenmez. Oldukça gerçekçi bir resimdir ama Rembrandt'ın çizmek istediği, Bethsabee'nin bedeni ve çıplaklığı değil, bu çıplaklıkta dile gelen duygu ve düşüncelerdir. (Resim 19)



Resim 19. Rembrandt (1606-1669) "Bethsabee".

İspanyol "Çıplak"ına ise Velasquez'in "Venüs"ü örnek verilebilir. Venüs, resim tarihinin en güzel çıplaklarından olup, resim sanatı açısından da çığır açıcı bir niteliktedir. Eros, ayna tutmuştur, yüzü aynadan görülür. Renkler, fırça darbelerinin izini taşır ve bir anda yapılmış gibidir. O, idealize edilmiş bir insan bedenini resmetmez. Eski Yunan'dan beri idealize edilmiş "Çıplak"ı kendince resmeder. Ama bir prenses ya da bir kraliçe değildir bu çıplak. Toplumsal bir konumu yoktur. Yani herhangi bir güzel kadındır. <sup>18</sup> (Resim 20)

18 Ferit EDGÜ, "Rubens Çağında Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 263. İstanbul, 1978, s. 20-21.



**Resim 20. Velasquez "Venüs".**

Velasquez'in resimleri, insan varlığını kavrayışındaki rahatlığı yansıtır ve insan vücudunu aynı Correggio'nun sevgisiyle resme geçirir. 17. yüzyıl İspanyol resmindeki tek çıplak kadın resmini -ki ayna karşısında Venüs'ü- Velasquez yapmıştır.<sup>19</sup>

#### **1.3.4. Uzakdoğu Resminde Çıplak**

Birçokları, resim, yontu, müzik gibi sanatları, evrensel sanat olarak niteler. Bir resmin, bir yontunun, bir müzik parçasının, şiir, oyun ve roman gibi, bir dilden başka bir dile çevrilmeleri sözkonusu değildir. Onlar, herkese seslenebilir. Böyle düşünenler, resim, yontu ve müzik sanatlarının da bir dili olduğunu ve bunun ülkeden ülkeye değiştiğini bilmez gibidirler. Örneğin, Uzakdoğu resminin evrensel niteliğe kavuşması, yüzyıl önce olmuştur. Batı insanı, Çin ve Japon resmine ancak 19. yüzyıl sonunda ilgi duymaya başlamıştır. Oysa, Çin ve Japon dekoratif

19 "İspanyo Alın Çağı", Sanat Tarihi Ansiklopedisi, C. III, Görsel Yayınları, İstanbul, s. 537.

yapıtları, çiniler, porselenler yüzyıllar boyu Batılıların hayranlığını uyandırmıştır. Ama resim konusunda aynı şeyi söylemek mümkün değildir.

19. yüzyılın sonlarından önce, Batılı sanatçıların bu resimleri önemsemesi olasılığı yoktur. Nedeni ise; aynı dilden konuşmamalarıdır. Rönesansla başlayan bilimsel perspektif ve insan bedeninin incelenmesi Doğu resminde görülmez. Batılı ressamın iki ana gereci olan yağlıboya ve tuval, Doğulu ressama yabancısıdır. Batı resmi, Rönesans'tan 19. yüzyılın başına değin gözlemcidir. Batılı sanatçı, resmini yaparken, modelini inceler. Doğulu sanatçı ise modelini inceledikten sonra resmeder.

Çin ve Japon resminde hayvan, natürmort, insan ve görünüm gibi her tür konu yer alır. Ancak, erotik resimleri bir kenara bırakılırsa "Çıplak" insan figürüyle karşılaşılmaz.

Oysa, Hint sanatında durum tersinedir. Bu sanat, baştan aşağı "Çıplak"larla doludur ve yalnız çıplaklarla değil, Hint, Buda ve Brahmanlık sanatında cinsel aşk, cinsel inanan öğelerinden biri olarak düşününebilecek tüm konularla, tapınakların içine ve dışına yontulmuş olarak resmedilmiştir. Hint tapınaklarının tümü, baştan aşağı sevişen çıplak insan figürleriyle süslüdür. Cinsel aşkı öylesine bir yere yüceltmıştır ki, Upanişodlar'ın bir bölümünde, "She ve taketu" adlı bir Brahman, cinsel sorunları ilk ele alan kişilerden olduğu için, insanın edinebileceği tüm bilgiye sahiptir. Bu yapıtlarda "Çıplak"ın içine cinselliğin de girdiği görülür.

Hint, Buda ve Brahman sanatı, insana Batı sanatı gibi bakmamış, odak noktasını insan varlığının oluşturduğu bir inancın resmi olarak, dişilik ve erkekliğin (Yoni ve Linqam) evrenini oluşturan karşıt güçlerin simgeleri olarak kavramlaştırmıştır. Yoni ve Linqam'ın birliği ise "karma"dır. "Çıplak"lığın ve cinsel aşkın, kendilerini böylesine özgürlük içinde bulmalarında, Yoni, Linqam ve Karma'nın cinsel- simgesel anlamlarında aramış ve bu üçlüyü, doğal yapıtlarından soyutlamamıştır. (Resim 21)



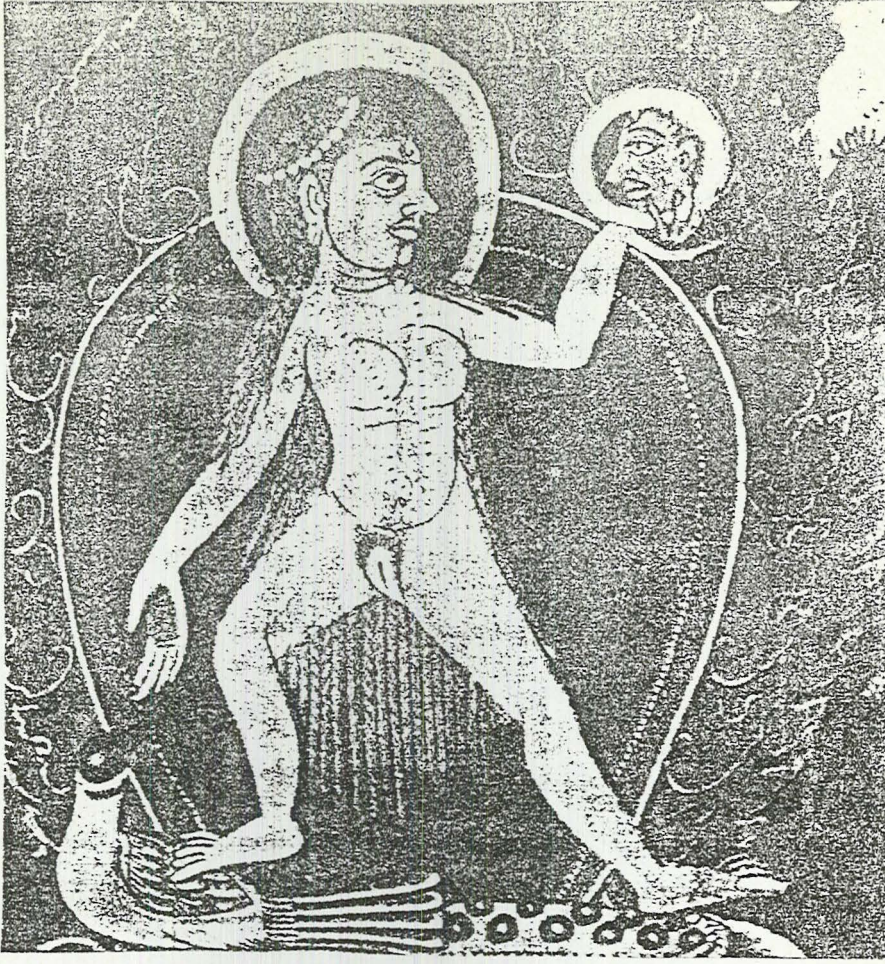
**Resim 21 Uzakdoğu Resimleri.**

Tek tanrılı dinlerde aşk, karanlıkta yapılmasından dolayı, resim sanatına pek yansımamıştır. Kutsallıktan gelen bir dokunulmazlığı değil, günden doğan bir korkuyu içerir. Batının rasyonalist düşüncesi bile, bu korkuyu uzun bir süre yenememiştir. Buda ve Brahman sanatında ise cinsel aşk, günden çok sevaptır. Buda ve Brahman inançları, cinselliği, inancın ana ögesi kılarak sorun olmaktan çıkarmıştır. Buda, yalnız bununla kalmamış, insan varlığının derin anlamı durumuna getirmiş ve evrenin oluşumunu, karşıt güçleri, onunla açıklamıştır. Cinsel aşk, birçok Batı erotiğinde olduğu gibi, doğaötesi bir bunalıyla birlikte değil, bireyin kendini tanıma, bulma, yaratma yolu olarak sağlıklı bir düşünceyle gelişmiştir. Resim 22



**Resim 22. Uzakdoğu Resimleri.**

Tantra, Hint dinsel inançları içinde, çok dar ve kapalı bir çevrede gelişmiş, gizemler yüklü mezheplerden biri olmuştur. Bu nedenle de yüzyıllar boyu varlığından, dinsel öğretisinden, sanatından, yabancılardan haberi olmamıştır. Tüm dinsel ya da inanç sanatlarında olduğu gibi resim, dinsel işlevi olan bir araçtır. Birçok Tantra resminde, simgesel özelliği olan soyut biçimlerle inancın evreni nasıl yorumladığını resimlerle anlatmıştır. Tantra sanatındaki "Çıplak" da, bir simge olup, insan bedeninin çıplaklığını değil, bu çıplaklığın anlamını resmetmek için çizilmiştir. Tantra sanatında da ilk dönem Buda ve Brahma resim ve yontularında olduğu gibi, cinsel aşk sahneleri vardır. Çünkü, "dünyanın yaratılışının şafağında, ilkin İSTEK belirdi" der Tantra. (Resim 23)



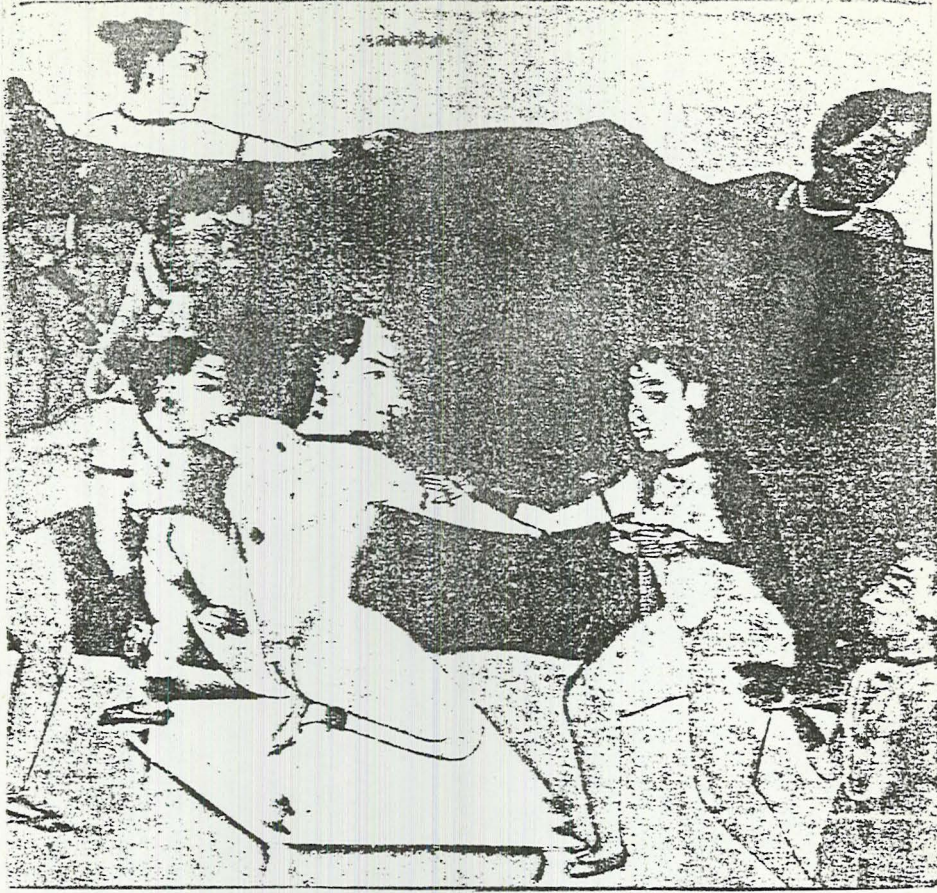
Resim 23. Tantra Asna Sanatı (15-18. yüzyıl) "Tanrıça Dhumabati".

Resimlerin bir özelliği de, kağıt, bez, lotüs yaprağı üzerine, bitkisel boylarla yapılmış, boyutları küçük, renkleri canlı ve "Şematik" çıplaklardır.

Tantra resmine örnek olarak, "tuvaletini yapan kadın" verilebilir. Bu bir Venüs ya da herhangi bir çıplak değildir. Resim, bir çıplaklığı değil, kutsanmış su veya yağla bedenın aklanması törenini gösterir. Bu aklanmadan sonra "Çakti" (Kozmik enerji) ile özdeşleşip, "Çıva" (Öz varlık) ile "Kama"yı (istem ya da aşk) gerçekleştirebilecektir.

Tantra Asna resimlerinde, insan bedeninin görüntüsü evrenin yansıması gibidir. "Çıplak" tılsımlı bir fizyoloji ile erotik bir simya arasında bölünmüştür.<sup>21</sup> (Resim 24)

21 Ferit EDGÜ, "Uzakdoğu Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 264. İstanbul, 1978, s. 18-20.



Resim 24. Tantra Asna Sanatı (18. Yüzyıl) "Aklanma".

Avrupa dışındaki sanat geleneklerinde ise (Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında), edilgen bir çıplaklık yoktur. Bu geleneklerde bir yaptın konusu cinsel çekicilikse, yaptın, iki kişi arasındaki etkin sevişmeyi gösterir. Kadın da erkek gibi etkindir, her ikisi de öbürünü içine alacak biçimde hareket eder.<sup>22</sup>

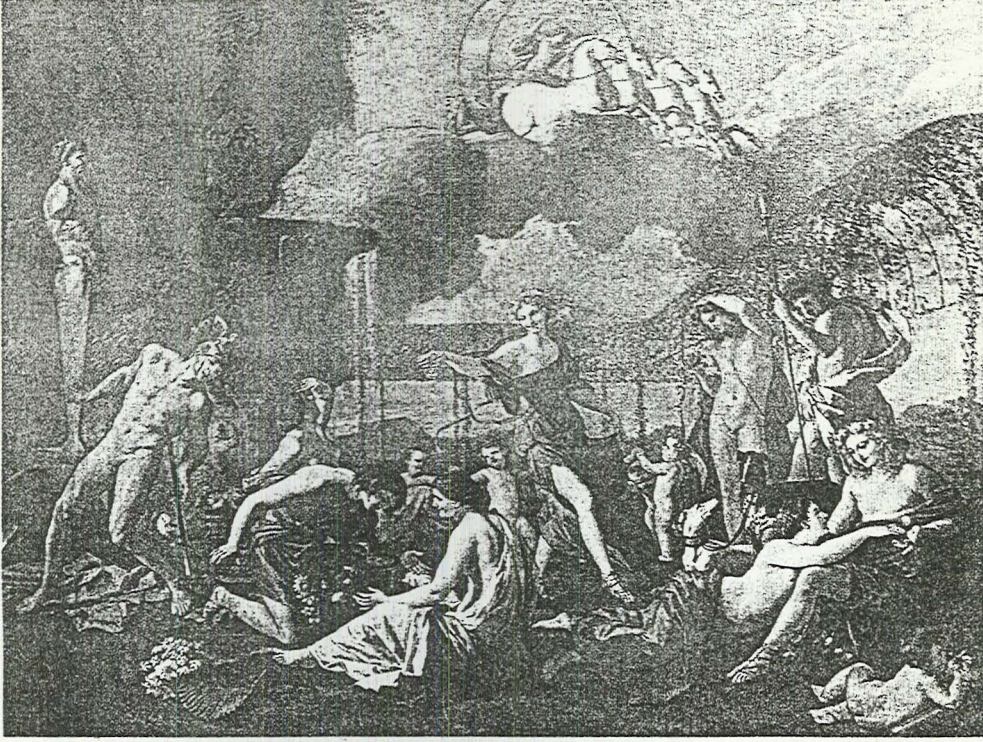
22 John BERGER, (Çev. Yurdanur SALMAN), Görme Biçimleri, İstanbul, 1986, s. 53.

### 1.3.5. Fransız Resminde Çıplak

XIV. Louis dönemi, Fransa'nın görkemli yıllarıdır. Feodal kökenli yeni bir sınıf, soylular sınıfı doğmuş ve bu yönetici sınıfın dünya görüşü, günlük yaşayışı, ister istemez sanata da yansiyarak, kendi sanatını yaratmıştır. XIV. Louis büyük bir Fransa yaratmak peşinde ve bu Fransa'nın her şeyi olmalıdır. Sanatı boşluktan kurtarmak gerekmektedir.

17. yüzyılın Avrupa sanatı, "Barok" adıyla nitelenir. Barok, Rönesans'a tepki olarak ortaya çıkmış ve her ülkede kendince bir yol izlemiştir. Fransa'da XIV. Louis ve onu izleyen dönemde çok geçmeden "Akademizm'e dönüşmüştür. Sanat, hangi yönde olursa olsun, kurumsallaştırılmaya, devletin sanatı olmaya zorlandığında, kaçınılmaz bir nitelik olarak ortaya çıkmış ve XIV. Louis döneminde tüm sanatlar, devletle bütünleşmeye zorlanmıştır. Colbert, sanat akademisini kurmuş, kısa bir süre sonra bu akademinin sanat görüşleri dışındaki sanat, önemsenmez olmuştur. Paris'teki büyük yapılar, saraylar, parklar için sanatçılara, yontuculara, ressamalara, siparişler verilmiş, sanatçılar da bu siparişleri yerine getirmişlerdir. Bu siparişler yerine getirilirken sanatçı ustalığının dışında gerçeğin araştırılması, özgür yaratma ortamı söz konusu olamamıştır. Resim ve yontuda bu yeni ışık, bir soylular dünyası yaratmıştır. Saraylar, parklar, havuzlar, sular, fiskiyeler içinde giyimli ya da çıplak, resimler, yontular... Resim gerçeği araştırmaktan uzak kaldığı için, ne yaşamın ne de sanatın gerçekçiliğinden söz edilir olmuştur.

Rönesans, insanı evrenin merkezi olarak görmüştür. 17. yüzyıl Batı sanatçısı ise, insanı doğanın bir parçası olarak değerlendirmiş ve bu dönemin resimlerinde, insan ve doğa, bir bütün oluşturmuştur. Öylesine bir bütün ki, doğa, fonda bir dekor değil, insanı içine alan, figürle bir bütünü oluşturan resimdeki insanın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Poussin'de bunun en iyi örnekleri görülebilir. Poussin'in "Çıplak"ları kendi döneminin Fransız ressamlarında olduğu doğal bir görünüm içinde, çünkü bu dönemde soylular kırlara çıkmaya, doğaya açılmaya başlamışlardır. "Daphne'ye Gönlünü Kaptırmış Apollon" tablosunda ya da "Narsis ile Yankı"da, çıplak insan, doğanın bir parçası durumuna gelmiştir. Çağdaşları gibi, süsleyici bir öge durumunda değil, kendi yaşamlarını yaşayan mutluluk, yaşama sevinci, doğa sevgisiyle dolu şiirsel bir görüntü içinde gerçekleşmiştir. Onun resimlerinde doğaya ve insana bakışında, sevgiyle dolu bir saflığın ışığı yansır. Elle Foure, bir yerde "Poussin tıpkı doğa gibi resmetmek istemiştir." der. (Resim 25)

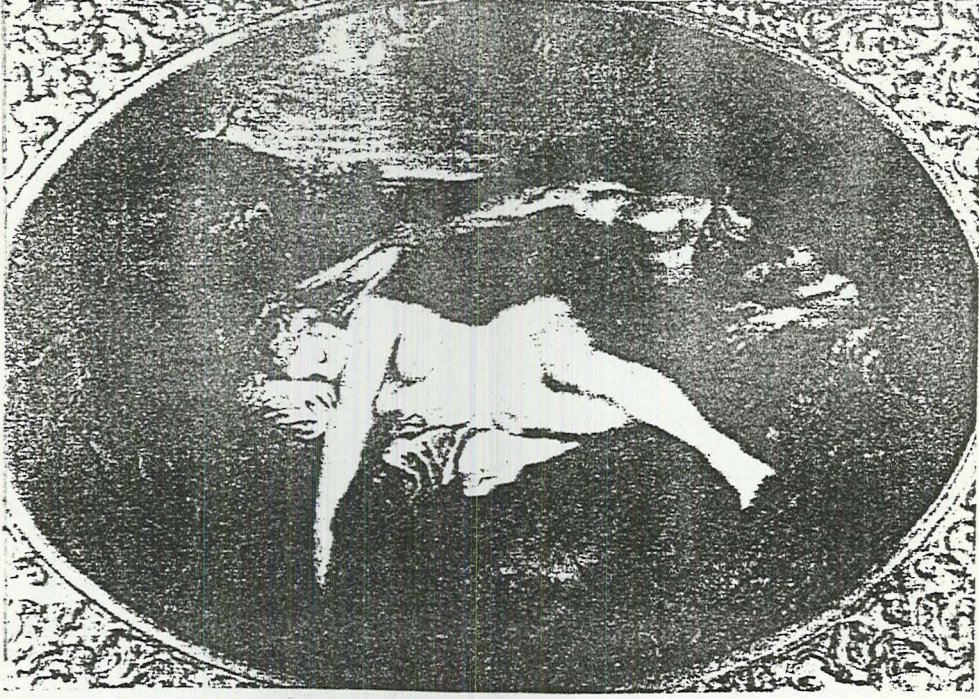


**Resim 25. Poussin.**

Onun "Çıplak"larına bakarken, tensel bir çıplaklık görülmez. "Çıplak" kavramının uyandırdığı sayısız çağrışımlar yaşanır. Bir aşk gününü, bir sevişme soluğunu, bir bekleyişi, bir susuşu, bir anıyı dile getirir. Ondaki duyarlılık, çıplakların varolduğu resimlerinde hissedilmiştir. Ama Poussin'in duyarlılığı, akıl ile duygunun sağlam dengesinde gerçekleşir. Dolayısıyla bu denge birbirinden farklı bir çok ressamda, örneğin bir Watteau'nun, bir Corot'un, bir Delacroix'un ya da bir Cezanne'in resimlerinde de ortaya çıkmaktadır.

Poussin sonrası üç ressam... Watteau, Boucher, Fragonard.

Watteau, Tiziano'nun ve Rubens'in bazı resimlerini görmüş ve bunlardan çok etkilenmiştir. Onun resimleri, birer tiyatro sahnesi gibidir. Çünkü çoğu kez, tiyatro sahnelerini, oyuncularını resmetmiştir. Karşıtlıklardan doğan bir resimdir. Ama, bu karşıtlıklar, derinliğine yaşanmış yeni bir resim dili doğuracak güçte değildir. Buna karşılık, biçimlerde, renklerde, lekelerde bir özgürlük, bir havailik söz konusudur. Rubens'i sevmiş ama onun coşkunun boyutlarına ulaşamamıştır. (Resim 26)



Resim 26. Antoine Watteau "Jüpiter ve Antilope".

Hiç yağmur yağmayan, büyülü parklarda açıkta yemekler verilen, tüm kadınların güzel, tüm sevgililerin nazik olduğu müziksel eğlencelerin yapıldığı; herkesin aşırıya kaçmadan ipekten parıltılı giysiler giydiği; çobanların, sığırtmaç kızların yaşamının ardı arkası kesilmeyen bir raksa benzediği, düşsel bir dünya yaratmıştır.<sup>24</sup>

İnsanlar, bahçeler, havuzlar, fiskiyeler, doğaya açılış, süslemeler, güzellikler, bir yatak odasının çıplakları, Rokoko sanatında, güncel uçarılıklar içinde ele alınmıştır. Boucher ve Fragonard da uçarılıkların, güncelliğin, aşkın ve güzelliğin ressamlarıdır. Süsleme ile resim sanatı arasındaki bazı dönemlerdeki kıl payı ayrımı görebilmiş, albeniyi yitirmeden resim alanında kalabilmişlerdir. Boucher, bir çok süsleyici resimler yapmıştır. Ama, bazı "Çıplak"ları belki Batı resim tarihinin en "Çıplak" resimleridir. Boucher, herhangi bir insan bedeninin çıplaklığını değil, istek dolu, sevişmeye çağrıda bulunan bir "Çıplak"ı resmetmiştir. Boucher'nın bize sunduğu çıplaklık kavramı, anatomik bir çıplak değil, insan bedeninin gereksinimi olan sevişmedir. Her ne kadar çıplakta ayrıntılara girmese de, cinsel aşkı simgeleyerek konumları resmetmese de, Boucher'nın çıplakları, kadın bedeninin istek uyandırıcı yanlarını ön plana çıkarmıştır. Bu yanlar,

24 Ferit EDGÜ, "Fransız Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 265, İstanbul, 1978, s. 18.

yalnız bedenin resmedilişinde değil, çıplaklığın ait olduğu ortamdadır. Ünlü sanat tarihçisi Wölflfin, "Boucher'nın bir çıplağının üzerine uzandığı divanı, çarşafı resimden kaldıramazsınız" der.<sup>25</sup> (Resim 27)



Resim 27. Francois Boucher "Banyodan Sonra Diana".

Fragonard için de aynı şey söylenebilir. Bu "galant" resim "Çıplak" denince, kadın bedenini anlar. Onun çıplakları da bir aşka çağrıdır.<sup>26</sup> (Resim 28)

25 E.H. GOMBRICH (Çev. Bedrettin CÖMERT), ŞANATIN ÖYKÜSÜ, İstanbul, 1978, s. 358.

26 Ferit EDGÜ, "Fransız Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 265, İstanbul, 1978, s. 18.



Resim 28. Fragonard (1732-1806) "Banyoda Kızlar".

### 1.3.6. 19. Yüzyıl Resminde Çıplak

19. yüzyıl, bir patlayışın, o güne değin görülmemiş değişimler dizisinin yüzyılıdır. Tüm varolan değerlere kuşkuyla bakılan, köklü değişimlerin gerçekleştiği, yalnız resimde değil, yazında, felsefede, bilimde ve ekonomide çok kısa süreler içinde, birbirini izleyen düşünce ve sanat akımlarının ortaya çıktığı bir dönemdir. Resim alanında, romantizm, klasisizm, simgecilik (sembolizm), doğacılık, (natüralizm) ve gerçekçilik akımlarının birbirini izlediğini, giderek bir çoğunun aynı anda geliştiği görülmüştür. 19. Yüzyıldan önce, hiçbir dönemde, bu çoğu birbirine karşıt sanat ve düşünce akımlarının bir arada boy attığı görülmemiştir. Bu açıdan 20. yüzyılın sanat akımlarının hemen hemen tümünün ana kaynakları 19. yüzyılda bulunur.

19. yüzyıl sanat akımları arasında Romantizm, toplumsal yönü ve düşünce yüküyle hem çağının, hem de bugünün sanatını derinden etkilemiştir. Almanya'da 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış, bir süre sonra -başta Fransa olmak üzere- tüm Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Burjuvaya tepkisel niteliğiyle, kurulu düzene ve yaşamın anlamını aramasıyla dünyaya başkaldırmıştır

romantik sanatçı. Bu başkaldırış sanat düzeyinde bireysel niteliktedir. Her bireysel başkaldırı, umutsuzluktan doğar, umutsuzlukla gelişir ve umutsuzlukla sonuçlanır. Çünkü, her bireysel başkaldırışın temelinde ister istemez, doğaötesi ögeler yatmaktadır. 19. yüzyılın romantik sanatçısı, kendini bir uçurumun başında bulur, çünkü onun imgeleri, artık uçurumlar, erişilmez doruklar, dipsiz okyanuslardır. Doğaya sevinçle bakamaz ve doğa ile özdeşleşmeye de çalışmaz. Aradığı, bir yaşama nedeni ya da yaşamın anlamıdır.

Alman resmi de romantik fırtınanın içindedir. Ancak, romantizmin geçmişe dönük özlemi, yeni ülkeler bulmak için tarih ve coğrafya içindeki yolculukları, Alman resminde kişiliksiz, renksiz yapay yapıtlar vermiştir.

Romantizm, Almanya'da çıkmış, yazın ve düşün alanında en yetkin yapıtlarını Almanya'da vermiştir. Ama romantik resim Fransa'da ve İngiltere'de gelişmiştir. Gericault kısa yaşamına, coşkulu iç dünyasını, duygusallığını, özgürlük tutkusunu yansıtan yapıtları sığdırmayı başararak, Romantizmin Fransız resmindeki öncüsü olmuş, fakat Romantizm, Delacroix'nin kişiliğinde bulmuştur özgün sanatçısını. Romantik sanatçı, dış dünyayı resmederken bile, iç dünyasından kopan fırtınaları renklendirir. Çünkü sanat, bu iç dünya olarak algılanır.

Delacroix'nin sözünü ettiği "yanılsama" resminde doğaüstü bir nitelik belirir. Baudelaire, Delacroix'nin resminden söz ederken, "doğaüstü bir biçimde güzel, öylesine ki ölümle mi oylanmış, yoksa kutsal aşkın baygınlığı mı güzelleştirmiş, bu belli değil" der. Oysa birçok çağdaşı, Delacroix'nin kadınlarını çirkin bulur. Baudelaire: "Sardanapal'daki çıplaklar, olağanüstü güzelliكتedir, aydınlıktır, ışık saçar. Sardanapal'in kendisi bile bu resimde, bir kadın güzeldir" der. Delacroix'nin "Çıplak"larında, romantik ozan, "çağdaş bedensel güzelliğin" simgelerini görür. Düşsel, havalı ama güçlü boyunlu, küçük göğüslü, geniş karınlı ve çekici kol ve bacaklara sahip "Çıplak"lar, ne bir fotoğraf, ne de ressamın modelidir. Resmin kendisidir.<sup>27</sup> (Resim 29)

---

27 Ferit EDGÜ, "XIX. Yüzyıl Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 266, İstanbul, 1978, s. 73.



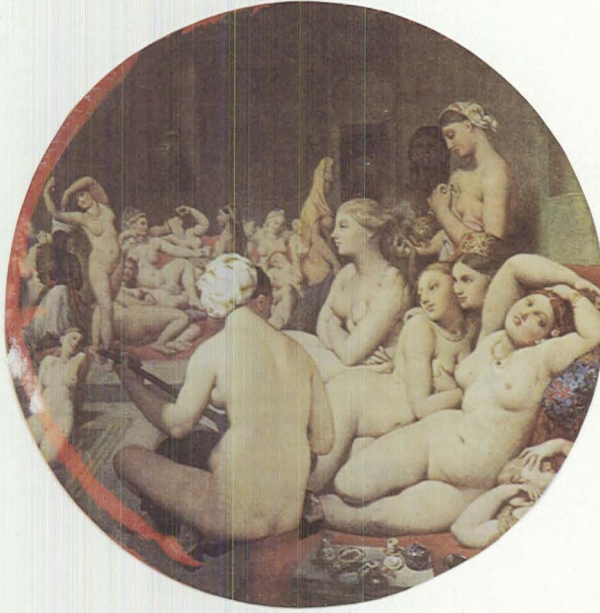
**Resim 29. Delacroix "Sardanapal'ın Ölümü".**

19. yüzyıl çeşitli sanat akımların aynı anda ortaya çıkmasına ve gelişmesine tanık olan bir yüzyıldır. Kurulu düzene karşı çıkan, yeni değerler yaratmak isteyen sanat, her yerde, her zaman tepkiyle karşılanmıştır. Tepkiler, seyirciden ve okuyucudan çok başka sanatçılardan gelmiştir. Romantizme karşı tepki de resim alanında Ingres'den gelmiştir. Ingres, Romantizmi, resim sanatı için bir "tehlike" olarak görmüş ve Delacroix'ı, insan figürünün klasik kurallarına uymadığı, "Çıplak"ın resim sanatındaki değerini unutturduğu için suçlamıştır. Oysa Ingres'in suçladığı, algılayamadığı ve karşı çıktığı yeni bir düşüncedir. Romantizmin temelinde yatan aşırı özgürlük, başkaldırma ve anarşiden tedirgindir. 19. yüzyılda Raffaello'nun yolunda, arındırılmış biçimlerden, sağlam desenlerden kurulmuş bir resim düşler. Toplumsal kaynaşmanın sanata yansımaları, Ingres'in anlayabileceği bir şey değildir. Görkem, Ingres'in resimlerinde yüceltirdiği ve romantizmin yıkıcılığına karşı koymaya çalıştığı bir kavramdır.

Oysa Delacroix'nın konularıyla Ingres'in konuları, sanatçıların düşünceleri kadar karşıt değildir. Her ikisi de birçok resimlerinde, içinde yaşadıkları toplumun dışında ararlar konularını. Delacroix, Kuzey Afrika'ya yolculuk yapmış ve oradan eli boş dönmemiştir. Ingres ise Türk hamamlarını, haremlerini, odalıklarını düşlemiştir.<sup>28</sup> Dış çizgilere çok önem verilmiş resimleri,

28 Ferit EDGÜ, "XIX. Yüzyıl Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 266, İstanbul, 1978, s. 20.

birer kabartma gibi durmuş, Delacroix'nın o alev alev renkliliğinin bir karşıtını oluşturmuştur. Buna karşın Ingres'de de romantik yanlar görülür. Renkli bir taş taşıyan "Yıkananlar", odalığın uzun, kıvrak sırtı, "Zeus ve Thetis"deki güçlü ve etkileyici çıplaklıklar, "Tutsak odalığındaki Doğuya özgü hava", Türk hamamındaki yıkanan çıplakların karmaşıklığı, buna örnek gösterilebilir.<sup>29</sup> (Resim 30)



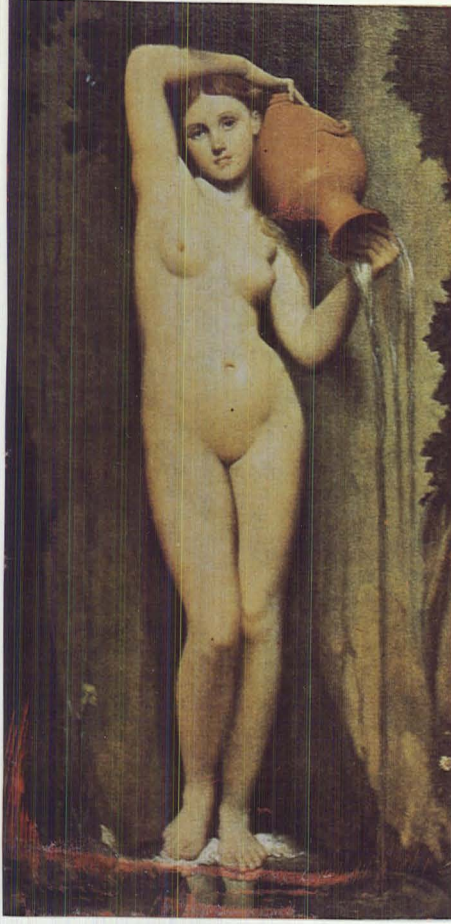
**Resim 30. Ingres (1780-1862) "Türk Hamamı".**

Ingres'in "Çıplak"ı resimde baş köşeye oturur ve onun bir 19. yüzyıl ressamı olduğu unutulursa bu resimlerin "güzelliği" ve desendeki ustalık büyüleyebilir kişiyi.

Antik çağın idealine benzer bir idealdir onunki. Doğaya ve insana erinç içinde bakmamış, onları anlamak, yorumlamak istememiştir. Ama Ingres'in "Çıplak"larındaki uyuma, "klasik" güzelliğe, Türk hamamına, odalıklarına ve yan erotizme karşı koyulamaz. (Resim 31)

---

29 "Romantizm", Sanat Tarihi Ansiklopedisi C. III, s. 598.



**Resim 31. Ingres "Kaynak".**

Courbet'in bir resmi: Bir kır yolunda Courbet'in kendisi. Sirtında çantası, bir elinde değneği, öbür elinde şapkası, karşısında halktan iki kişi, -yanlarında köpekleri- onlar da şapkalarını çıkarmışlar, sanatçıyı selamlıyorlar: "Günaydın Bay Courbet.". (Resim 32)



**Resim 32. Courbet "Günaydın Mösyö Courbet".**

Bu resimde ne romantiklerin fırtınası, ne klasik okulun idealist güzelliği vardır. Herşey, doğal bir yalınlık içindedir. Böylesi bir resim 19. yüzyıl "sanatseverini" kuşkusuz şaşırtabilir. Courbet'ye "gerçekçi" denildi ve ona biraz dünya görüşüne denk düştüğü, biraz yarı köylü karakterini yansıttığı, biraz da kendi kendini yetiştirmiş bir ressam olması dolayısıyla onun resmine kondurulmuş niteliği benimsemiştir. Courbet tek bir usta tanır: Doğa. İdealizm, duygusallık, düş gücü, güzellik gibi kavramlarla ilgilenmez ve resimlerini, sanki çift sürer gibi tuvali ve boyayı işleyerek yapmıştır.

Courbet'in çıplakları, Ingres'in çıplaklarındaki güzelliği, romantiklerin "çıplaklarındaki olağanüstülüğü yıkmak için yapılmıştır sanki. Siyah/Beyaz karşıtlığının yarattığı biçimlerin ağırlığı, çıplak bir insandan çok, bir yontu resmi önünde bulunduğu duygusunu uyandırır. Ingres'in çıplakları ne kadar erotikse, Courbet'in çıplakları da o kadar soğuktur. Eros'un eli değmemiştir bu çıplaklara.

Courbet, romantizmin bireyci, umutsuz, hastalıklı yanından kurtarmıştır resmini. Ama model ile resmin diyalektiğinin bilincine varamadığı için "idealinin tutsağı olmaktan kaçarken, modelin tutsağı olmuştur." (Resim 33)



**Resim 33. Courbet "Dalgalarda Kadın".**

19. yüzyıl Fransız resmi, yalnız Romantizm, klasisizm ve Courbet'in gerçekçiliğini değil, bir de bunun yanında kadın bedenine eşsiz bir duygusallıkla eğilen Corot vardır.

19. yüzyıl "Çıplak"ı, alt üst olmuş değer ölçüleri içinde yeni değerler yaratma çabası olarak almıştır.<sup>30</sup>

### **1.3.7. İzlenimci Resimde Çıplak**

19. yüzyılın, aynı anda birbirinin devamından çok, birbirinin karşıtı sanat akımlarının ortaya çıktığı, bir yenilikler yüzyılı olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısı ise Batı resminde görülmemiş bir devrime tanık olmuştur; İzlenimcilik. İzlenimcilik, sanatın sorunlarını bağımsız olarak

30 Ferit EDGÜ, "XIX. Yüzyıl Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 266, İstanbul, 1978, s. 21.

değerlendirmiş ve yalnız kendine özgü bir sanat akımı olarak belirlemiştir.<sup>31</sup> Resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilen İzlenimcilik, Fransa'da boy atmış, orada gelişmiştir.<sup>32</sup> Paris'in günümüze kadar uzanan "Ressamların Kâbesi" özelliği de izlenimcilikle başlamış ve resim sanatında bu akımla başlayan köklü yeniliklerin büyük bir çoğunluğu Paris'te doğmuş ve yayılmıştır.

İzlenimciliğin başlangıç tarihinin "Manet, Pissarro, Sisley, Degas, Cezanne, Berthe Morisot" gibi ressamın bir araya gelerek, resmi, "salon"a karşı ilk sergilerini düzenledikleri 1874 yılı olarak görmek, yanıltıcı olabilir. Bu sanatçıların tümü, daha önce kendi köşelerinde yenilikçi yapıtlarını oluşturmaktaydılar. Birbirinden oldukça değişik bir resim diline sahip bu ressamı birleştiren, belki tek bir nitelik vardır: Resmi, sanata karşı almak ve gerçekçiliği anlık izlenimler içinde yakalayıp, resmetmek. Resimleri ister bir "Çıplak", ister bir görünüm, isterse natüremort olsun, 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.

Bu aşamada Batı resmi kendi geleneği dışına çıkmadan Uzakdoğu -özellikle Japon-resmiyle buluşur. Uzakdoğu sanatçısı, doğa önündeki izlenimlerini, özümseyip ondan uzaklaştıktan sonra, kağıdın ya da ipeğin üzerine, izlenimci ressam ise modelinin ya da doğanın önündeki izlenimlerini tuvaline resmetmiştir. Çin ve Japon ressamlarında görülen bilgisel bilinç yerine, Batılı sanatta da doğayı renk ve ışık ikiliği içinde anlama ve yansıtma istemi vardır. Doğulu sanatçı duygularıyla, izlenimci ressam ise usuyla algılamıştır doğayı.

Her yeni sanat akımı, hem bir koşma, hem bir bağlamdır ve sanatın zinciri, hiç bir zaman kopmaz. İzlenimci ressamda da bu gerçek görülmüştür. Degas ve Pissarro, Ingres'den kopyalar yaparak başlamışlardır. Renoir'ın "Çıplak"ları ise uzaktan değil, yakından Rubens'i yansıtır. Ama, geçmişe gözü kapalı bağlı olmak başka bir şeydir, çağdaş kalarak geçmişin değerlerinden yararlanmak başka bir şey... Yenilik, her zaman tedirgin edicidir ve sanatçı, kişiliğini bulma ve yaratma süreci içinde, dünyaya, doğaya, olaylara yeni bir gözle bakmak zorunluluğu duymuştur.

İzlenimcilere ilk tepkiler, gene "Çıplak"lık dolayısıyla gelmiştir. Bu, sanatın özüne karşı olan tepkinin kolay bir yoludur. Bu tepkiye uğramış resimlerden biri de Manet'nın "Çayırda Öğle Yemeği" adlı tablosudur. Oysa, Manet'den yüzyıllar önce bir Rönesans sanatçısı Giorgione, erkeklerin giyimli, kadınların çıplak olduğu bir kır şenliği düşlemiştir. Manet'nın gerçekleştirdiği, bu eski düştten başkası değildir. "Çıplak"ın çıplaklığı, ancak bir giyimlinin yanında en iyi biçimde duyulabilir. Manet'nın yarattığı ve karşıtlıklardan doğan bu "Çıplak"ın gücünü, Sayın İmparator (III Napoleon) "uygunsuz" diye niteler. Serginin komiseri M. Nomerton ise bu resmi, "gerçekçi

31 Ferit EDGÜ, "İzlenimci Resimde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 267, İstanbul, 1978, s. 18.

32 Maurice SERULLAZ, (Çev. Devrim ERBİL), EMPRESYONİZM, İstanbul, 1991, s. 76.

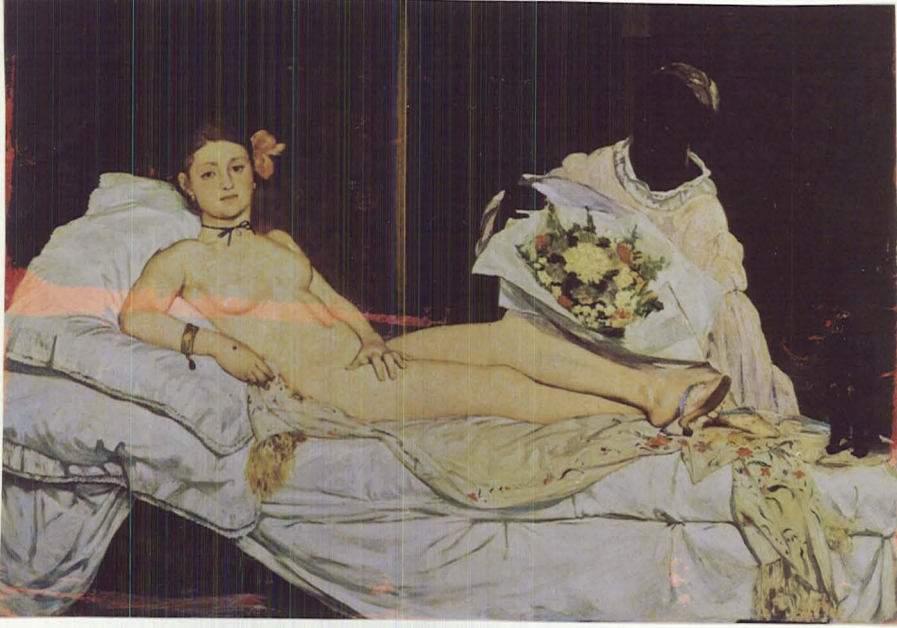
okulun bir yapıtı" olarak görür. M. Homerton'a göre, "Çayırda Öğle Yemeği" ahlak dışı tek tablo değildir. (Resim 34)



Resim 34. Manet "Kırda Öğle Yemeği".

Manet'nın, sergiden geri çevrilen "Çayırda Öğle Yemeği" ile aynı yılda yapılmış bir başka resmi, "Çağdaş Olympia"sını Malraux, çağdaş resim sanatını başlatan resim olarak görmüştür.<sup>33</sup> (Resim 35)

33 Ferit EDĐÜ, "İzlenimci Resimde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 267, İstanbul, 1978, s. 19.



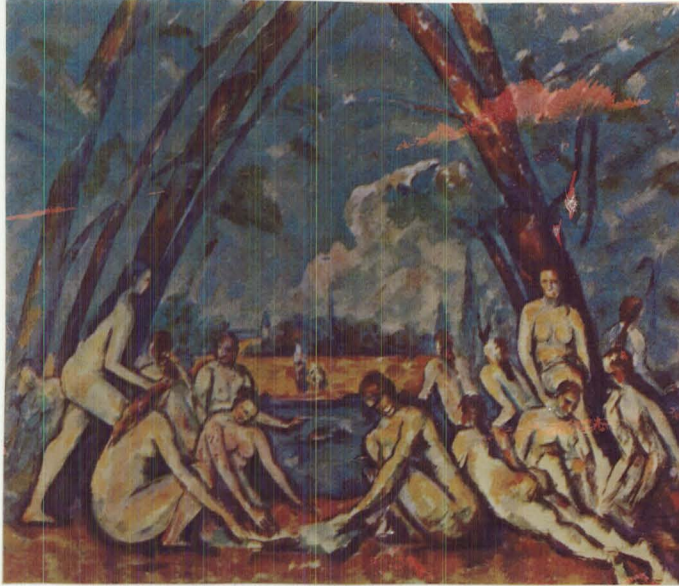
Resim 35. Manet "Olympia".

Modern sanatta "Nü" türü, önemini bir ölçüde yitirmiş ve sanatçıların kendileri de bu önemden kuşkulandırmaya başlamışlardır. Manet, bu bakımdan bir dönüm noktası sayılmıştır. Manet'nin Olympia'sı, Titan'inkiyle karşılaştırıldığında, Manet'nin geleneksel yerine oturtulmuş olan çıplaklığı bu yere belli bir başkaldırıyla karşı çıkmıştır.<sup>34</sup> Burada sanatçının modeli, Victorine Meuren'dir. Esin kaynağını, yine eski ustalardan almış, Tiziano'nun Urbino Venüs'ü ve teknik açıdan da Goya'nın "Maja Desnude" (Çıplak Maya)sını eleştirmenler ve halk, fahişeliğin hayasızca savunulması olarak görmüşlerdir. Ona "Sarı Karınlı Cariye", "Kedili Venüs" ve "Bir Çeşit Dişi Goril" gibi adlar vermişlerdir. Yapıtı yalnızca, Zolo ve Baudelaire tarafından takdir edilmiş ve daha sonra, Paul Valery, Orangerie'deki Manet'nin yüzüncü yıl sergisi kataloğunda, şunları yapmıştır: "Olympia, Tanrı korkusuyla hareket edenlerde şok etkisi yaratır, ancak sonunda zafer, yine onundur. Olympia, hem bir ilah, hem de bir skandaldır. Modern topluma özgü o adı sırrın varlığını ve etkisini belgelemektedir. O, hoş kafalı bir yaratıktır. Boynundaki o siyah kadife bağ, onu kendi iç dünyasından ayırır. İşlevi, sakin ve masum bir şekilde iffet denen şeyi bilmemezlikten gelmektir. Mükemmel hatlarının saflığı ve tazeliği büyük ahlaksızlığını örter.

34 John BERGER (Çev. Yurdanur SALMAN), Görme Biçimleri, İstanbul, 1986, s. 63.

Olympia, insanın gizli kalmış, barbar, ilkel, yabani içgüdülerini harekete geçiren çıplaklığa adanmış bir iffet Tanrıçası hayvansı bir yaratıktır.<sup>35</sup>

İzlenimciler arasında 20. yüzyıl sanatçısının gerçek olan sanatçı ressam Paul Cezanne'dır. Elie Cezanne'ın resmini, "doğaötesi bir anıt" olarak niteler. Oysa resim tarihi içinde, Cezanne kadar maddeci bir ressam bulmak, kolay değildir. Cezanne, ressamın "karşısındaki kişi ya da nesnenin içine girmesini ve elinden geldiğince, bu yapıyı mantıksal yoldan açığa vurmaya çalışması gerektiğini" söyler. Cezanne'ın "Çıplak"larında belli bir çıplak değildir görülen, çıplaklıktır. Ressam, binlerce çıplak insana bakıp kendine kalan izlenimi bir yada birkaç çıplakla dile getirmiştir.<sup>36</sup> Portre olsun, çıplaklar olsun, insan figürlerini de aynı yöntemle ele almış ve onların tuvaldeki görüntüsüyle özgeçmişlerini bütünleştirmeye çalışmıştır. Cezanne'a göre, ressam, nesnelerin dış görünüşleri ardına geçip, kendi sezgileri ve modelin onda uyandırdığı duygular aracılığıyla, karşısında oturan kişinin iç dünyasını çözümlmelidir.<sup>37</sup> (Resim 36)



Resim 36. Cezanne "Yıkananlar".

35 Maurice SERULLAZ, (Çev. Devrim ERBİL), EMPRESYONİZM, İstanbul, 1991, s. 124.

36 SERULLAZ, s. 77.

37 Ferit EDGÜ, "İzlenimci Resimde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 267, İstanbul, 1978, s. 20.

İzlenimci ressamların tümünde, Cezanne'daki ussal yöntem görülür. Örneğin, Van Gogh, coşkuların ressamıdır. Cezanne'in resminde söz konusu olan, ışıktır. Van Gogh'un resminde ise güneş... Bu Kuzeyli, Akdeniz güneşinde çarpılmış gibidir. O, karşısında olduğu görünümün, natürmortun ya da insanın özünü resmetmek istemiştir. Ama bunu, ayrıntılara varan bir incelemeyle değil, tüme yaklaşıp ve abartarak yapmıştır.

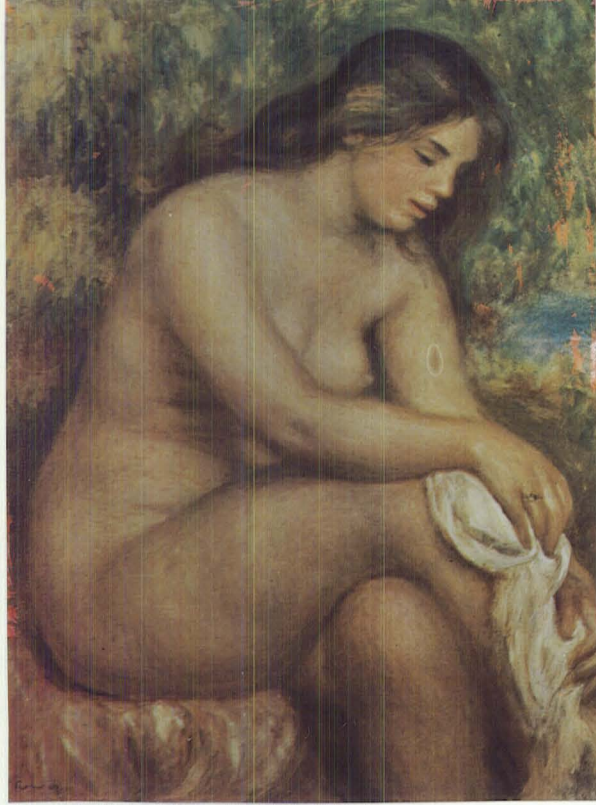
Dostu Gauguin de, bir güneş hayranıdır. Onun resimlerinde ilkel sanata olan sevginin izleri vardır; Bir bileşim yaratmak... Tüm izlenimci ressamların tasasıdır bu. Her biri, bu bileşimi ayrı yollardan gerçekleştirmişlerdir. Gauguin de öze varmaya çalışmıştır. Van Gogh ve Cezanne, birbirinden çok farklı gözlerle baktıkları doğa önünde çalışırken, "doğanın önünde çalışmayın, doğaya öykünmeyin", "sanat soyutlamadır; doğanın önünde düşleyerek ondan ayrı tutun sanatı ve sonuçtan çok yaratışı düşünün" der. Gidip yerleştiği Tahiti'de çizdiği çıplaklarda, öze varmak için rengi ve biçimi feda etmiştir. Gauguin, resimde ustalıktan kaçan, ustalığın tehlikelerini görüp bunu resimlerinde dile getiren ilk ressam olmuştur. (Resim 37)



Resim 37. Gauguin "Asla O Tahiti".

Renoir, izlenimciler içinde "Çıplak"a en büyük ilgiyi duyan sanatçıdır. Onun sağlıklı çıplaklarında, ne Cezanne'in araştırıcılığı, ne de Van Gogh'un tedirgin edici havası görülür. Bunu,

sanatçının kendisi de açıkça söylemiştir: "Benim ne kuralım vardır, ne de yönetimim. Kim dilerse, nasıl çalıştımı inceleyebilir, nasıl resim yaptığıma bakabilir. Baktığında da görecektir ki hiç bir gizim yok benim. Bir çıplak mı bakıyorum, onda sayısız küçük renkler görüyorum. Tuvalimin üstünde bu çıplak bedeni yaşatmak ve titreşimleri sağlamak için gereken renkleri bulmam gerekiyor. Bugün, herşey açıklanmak isteniyor. Eğer bir resim açıklanabilirse, o bir sanat yapıtı olmaktan çıkar".<sup>38</sup> (Resim 38)

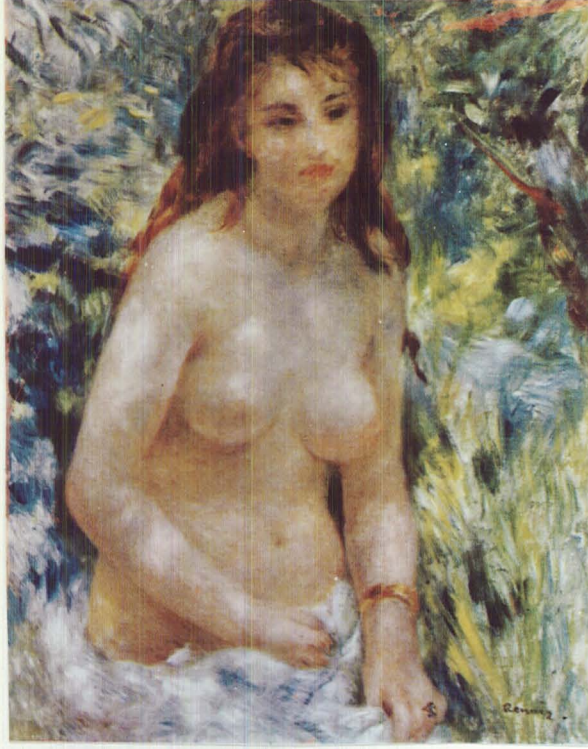


Resim 38. Renoir "Bacağını Kurulayan Kadın".

Renoir, fırçasının dokunuşuyla canlanıp hayat buluyormuş izlenimi veren, taze güzel tenin üzerinde ışığın oyunlarını yakalayıp, kendine özgü bir sevgi ve şefkatle, çıplak kadın resimleri yapmada özel bir yeteneğe sahiptir. Yıkandıkten bedenlerinde altına, inciye, güle benzeyen yansımalar oluşan kadınların resimlerini yapmıştır. Yaşamının son yıllarına doğru ise güneş ışığında sağlıklı, portakal renkli, kırmızımtrak kadın resimlerinin üzerinde çalışmış, başlangıçta ince, narin, daha sonraları tumbul, şehvetli olan bu figürler, edebe aykırı bir nitelik taşımamıştır. Renoir'in çıplak kadın resimleri arasında ilk ve en önemlilerinden biri olup, 176'da Durand-Ruel Galerisi'nde açılmış bulunan ikinci Empresyonist sergide gösterildiğinde herkesi son derece şaşırtıp sarsan "Güneşteki Kadın" adlı eseri mutluluk ve yaşamla dolu olup, kadının bedeni, su ve parlak ışıkla yıkanmaktadır. Albert Wolff, Le Figaro'da bu resim için şunları yazmıştır: "M.

38 Ferit EDGÜ, "İzlenimci Resimde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 267, İstanbul, 1978, s. 21.

Renoir'a bir kadın bedeninin, cesetteki ileri dereceli çürüme belirtileri olan yeşil ve mor renkli lekelerle kaplı bir et yığını olmadığını açıklamaya çalışın lütfen." Sanatçının cinsel çekiciliği yansıtan diğer resimlerin, "Çıplak", "Yıkanan Sarışın Kadın"dır.<sup>39</sup> (Resim 39)



Resim 39. Renoir "Güneşteki Kadın".

### 1.3.8. 20. Yüzyıl Resminde Çıplak

Sürekli devinimleri yaşayan 20. yüzyıl sanatında "Çıplak", değişik biçimler içinde ortaya çıkmıştır. Figürü, resimden kapı dışarı etmeyen akımlarda ve sanatçılarda, o akımın ana niteliklerini ve sanatçının kişiliğini yansıtmıştır çıplak. Örneğin, Nabililer'de yarım tonlardan oluşan bir renk dokusu, kimi kez süsleyici yanları ağır basan bir yol izlemiş ve izlenimciliği yenileyen, onu son sınırına getiren Nabililer, başta Vuillard, Bonnard, Vallatton olmak üzere Van Gogh'dan Japon estamplarından ve özellikle Gauguin'den esinlenmişlerdir.

---

39 SERULLAZ, s. 163.

Çağdaş sanatçının esin kaynaklarının zenginliğinden söz edilmiştir. Büyük ustalar, hangi kültürden esinlenirse esinlensinler, "Çıplak"ı o kültürün sanatçısı gibi çizmez. O yenin peşinde koşarken, rastladığı şu ya da bu sanat yapının içinden geldiği kültürde olmayan değerleri bulur, çıkarır. Bunun en belirgin örneği Picasso'nun "Avignonlu Genç Kızlar" yapıtında görülür. Picasso, bu resmi Barcelona'da, aşk yuvalarının bulunduğu Avinjo sokağındaki evlerden esinlenerek yaptığını söylemiş ve bu resmi yaptıktan yarım yüzyıl sona, Malraux'ya şöyle demiştir: "Avignonlu Kızları Trocadero'da keşfettim." Resim, sanatçının bu itirafını gereksiz kılmıştır.

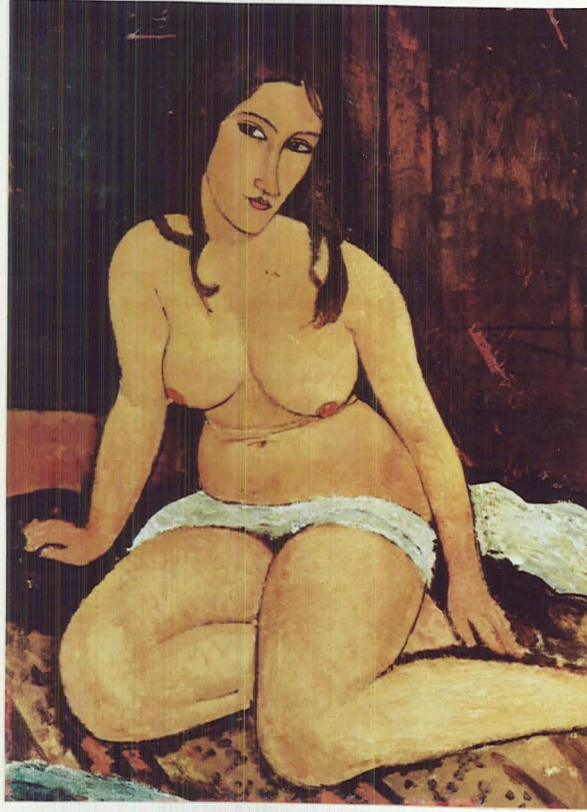
Zenci sanatının izlerini görmek için bu resimde "Çıplak"ların yüzlerine bakmak yeterlidir. Etkilenmek konusunda Picasso tek başına değildir. Klée, Kuzey Afrika gezisi sırasında karşılaştığı İslâm sanatının görkemiyle büyülenmiş olarak Almanya'ya dönmüş ve İslâm sanatının etkisi, açıkça resimlerinde izlenmiştir. Matisse'in "Odalık" serisindeki "Çıplak"lar ya da "yarı çıplak"larında da İslâm sanatının süsleyici öğeleri görülebilir. Ama tüm bu sanatçılar, gördüklerini değil, algıladıklarını değerlendirmişlerdir. (Resim 40)



**Resim 40. Picasso "Avignonlu Kızlar".**

Birer dışavurumcu ressam olan, Ensor, Eyon ve Much'un "Çıplak"ları insanın yalnızlığını, boğuntusunu ve korkulu düşlerini trajik bir anlamda dile getirmişlerdir. Modigliani'nin "Çıplak"ları ise yalın biçimler içinde gelişen, duygulu, şiirsel bir istif olup, bu çalışmalardan, sanatçının olağanüstü bir desen ustası olduğu, aynı zamanda çevrelemeyi hiçe sayarak oylumlu renkle ifade

edebilen bir ressam olduğu kanıtlanmaktadır.<sup>40</sup> Cezanne'a çok şey borçlu olduğu söylenebilir. Buna göre, Modigliani'nin "Çıplak"larına bakar bakmaz, o anda akıllara Cezanne'ın şu sözü gelir: "Renkler varsılsa, biçimler de o kadar sağlamdır.". Gölge, arka plana karşı olan gül rengi vücutlardaki gölge ve ışık karşıtlığı, bir yandan oylumda yoğunlaşmayı sağlarken, diğer taraftan da uzatılmış vücutlardaki çevrelemi belirlemekle birlikte, anlık ve rastlantısal olanı değil, en tipik ve kalıcı olanı yakalamıştır. (Resim 41)



Resim 41. Modigliani "Çıplak".

Mesleğindeki ilk önemli adımları heykeltıraş olarak attığı için, onun resimlerinde sağlam-kurulu "Çıplak"lar görülür. Modigliani'nin "Çıplak"ları, Ziborowski'nin 1917 yılında Berthe Weill Galerisi'nde düzenlediği ilk kişisel sergisinde görüldüğü zaman kıyamet kopmuş, yer yerinden oynamıştı. Oysa, günümüzde böyle bir tepkiyi anlamak gerçekten çok güçtür; Çünkü, bu çıplak biçimlerin duyumsal hatlarında, hiçbir ürkütücülük görülmez. Tam tersine, sanatçının biçimdeki aralık ve uyumla yüceltilmişliğini doğrulayan, nezih bir güzellik söz konusudur.

"Çıplak"ların bitkin tavırlarında dile getirilen şey, Modigliani'nin yalnızlık duygusudur. Divana uzanmış, uykulu ve sakin bir kadın, bükülü olan kola gelişigüzel yaslanmış ve bize doğru bakan bir baş, resmi çaprazlamasına bölen bir vücut, bazen, ayaklarını üst üste atıp bir eline

40 Ferit EDGÜ, "20. Yüzyıl Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 268, İstanbul, 1978, s. 19.

dayanmış ya da ayakta korsesini düzeltten bir "Çıplak" olarak resmedilmiştir. "Çıplak"ları, Degas'tan farklı olarak bu en gizli anların değil, kendilerini bilerek gösteren bu kadınlarda sahte bir tevazuu olmadığı gibi, bunlar, karşılardaki ressam ve izleyicinin varlığından da düpedüz haberdardırlar. Modigliani'nin "Çıplak"ı, insan vücudu olmasına karşın daima modelin tanınabilir bir portresidir. Lirik tavrı, ateşli fakat ölçülü; şehvetli ama masumdur. Kadınsı biçimlerin abartılması, güzelliğe ulaşma tutkusundan kaynaklanmaktadır; İtalyan geleneğinin doruk noktasını oluşturan bu tutku sanatsal gelişimin her aşamasında görülür.

Sesi sedası çıkmayan bu çıplaklara verilmiş ruhun suçsuz durgunluğu altında sanatçının gizli acısı yatmakta ve yeryüzündeki tüm canlı varlıklara duyduğu sonsuz sevgiyi değil, aynı zamanda yoksulluk, hastalık ve düş kırıklığı ile geçen bir yaşamın acıklı öyküsünü de dile getirmiştir.<sup>41</sup>

"Çıplak", Chagall'de bir masal dünyası, Braque'da ölçülü, biçili handiyse, Descartesçiliğin resim sanatına uygulanmasıdır. Fütürizm'de ise ön planda olan çıplağın devinimidir. Kübizm'de, hacim duygusu, Picasso'nun erotizme varan cinsellik gücüdür.

Resim sanatı, konuya ilgiyi, 20. yüzyıldan çok önceleri yitirmeye başlamıştır. 20. yüzyıl sanatçısı için önemli olan konu değil, anlamdır. Oysa "Çıplak", bir konudur. Yerine, resmine ya da ressamına göre de bir anlam. "Çıplak"ın çıplaklığı, ona pek fazla birşey söylemez. Picasso'nun, Matisse'nin, Modigliani'nin, Chagall'ın, Rauault'un, Braque'ın resimleri çağdaş sanatçı içinde, bunun en güzel kanıtını oluşturur. Bu resimlerde "Çıplak", bir konu olmaktan çoktan çıkmış, kendisinden başka konusu olmayan resmin artık kendisi olmuştur.<sup>42</sup>

### 1.3.9. Türk Resminde Çıplak

Türk-İslâm resminde "Çıplak"la pek karşılaşılmaz. "Çıplak"lar daha çok ya Japon erotik resimlerinde olduğu gibi büyük bir plastik değeri olmayan ya da bazı etkinlik kitaplarını süsleyen, şematik desenlerdir. Türk-İslâm resminde, üstünde durulmaya değer "Çıplak" yok gibidir. İslâmdaki suret yasağı, nasıl hiçbir yerde resim sanatının doğup gelişmesini önleyememişse, "Çıplak"ın resmedilişinin önüne geçememiştir.

Çağdaş Türk resmi Rönesans'tan bu yana gelişen, her dönemde değişerek yeni uçlar verip zenginleşerek günümüze uzayan bir resim sanatı demektir. Doğu resmiyle karşılaştırıldığında öge olarak perspektif insanın ve dış dünyanın incelenmesi, yağlıboya ve tuval resmi olarak bilinir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde bu ilk resimler, 1793'te

41 Y. SONABEL, "Modigliani'nin Çıplakları", Çağdaş Eleştiri, Şubat 1985.

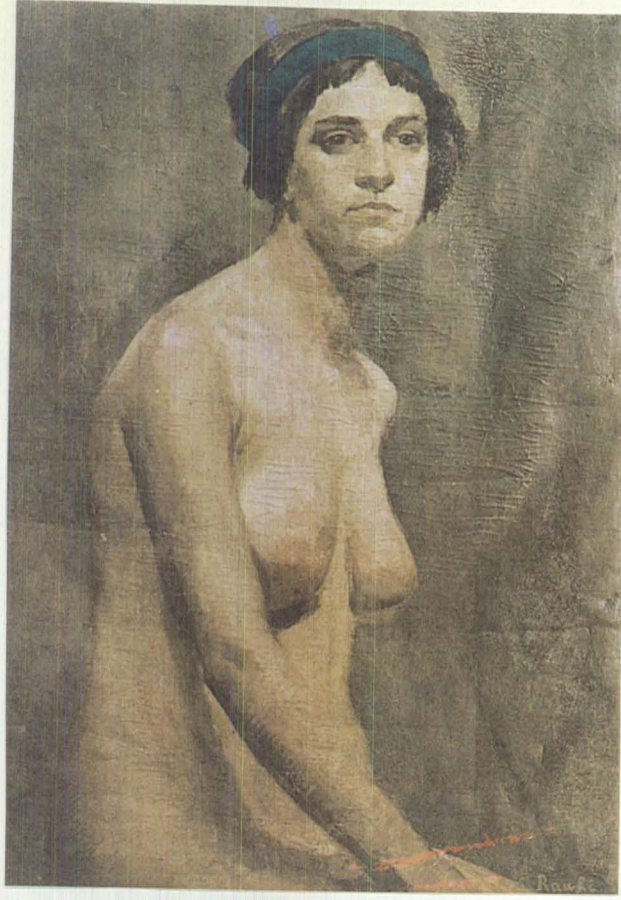
42 Ferit EDGÜ, "20. Yüzyıl Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S. 268, İstanbul, 1978, s. 20.

kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayûn ile Harbiye'de öğrenim görenlerin fırçalarından çıkmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ali Rıza Bey bu başlangıç döneminin başarılı ressamlarıdır. O dönemlerde "Çıplak" müstehcen ile aynı anlama geldiği için, bir çıplak aramak boş bir çaba olur. O zamanki sosyal yaşantı ve dini, ahlaki baskılar yüzünden Türk kadınları, "Çıplak" olarak modellik etmeyi çok ayıp ve yersiz saymışlardır. Kadın model ihtilalden kaçan Beyaz Ruslar'dan temin edilmiştir.

Şeker Ahmet Paşa kuşağını izleyen ressam, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, Avrupa'da buldukları yıllarda resim sanatı sürekli devrimler sürecine girmiştir. Oysa bu ressamlar devrimci yönünü pek görmedikleri izlenimci akıma kapılmışlar, yalnız Avni Lifij, çağdaş bir duyarlılığı yakalamayı başarmıştır. Nüanslardan oluşan renkçiliği ile Nabiler'e yakın olmuştur. "Çıplak" etütlerinde ise yer yer Delacroix'in romantizmi, yer yer Ingres'in Yeni Klasisizmi görülür. Dönemin, kendinden en çok söz ettiren sanatçısı İbrahim Çallı'nın "Çıplak"ları ise diğer resimleri gibi izlenimcilikten edinilmiş izlenimlerin resimleridir. (Resim 42, 43, 44)



Resim 42. Namık İsmail "Çıplak".



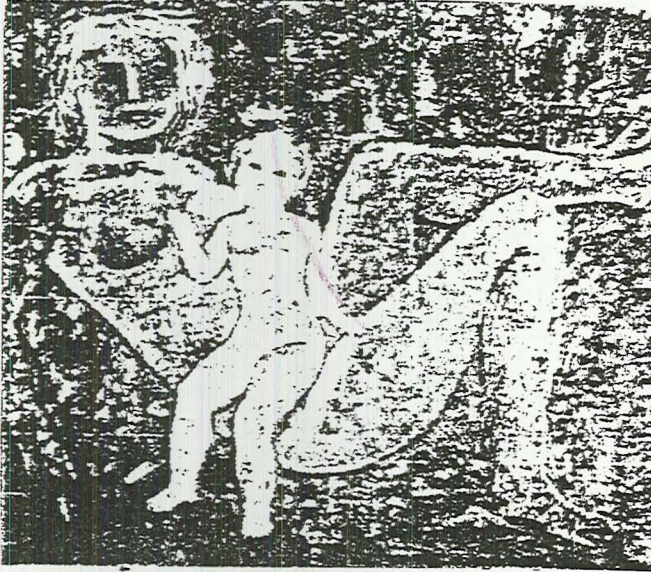
Resim 43. Ruhi Arel "Çıplak".



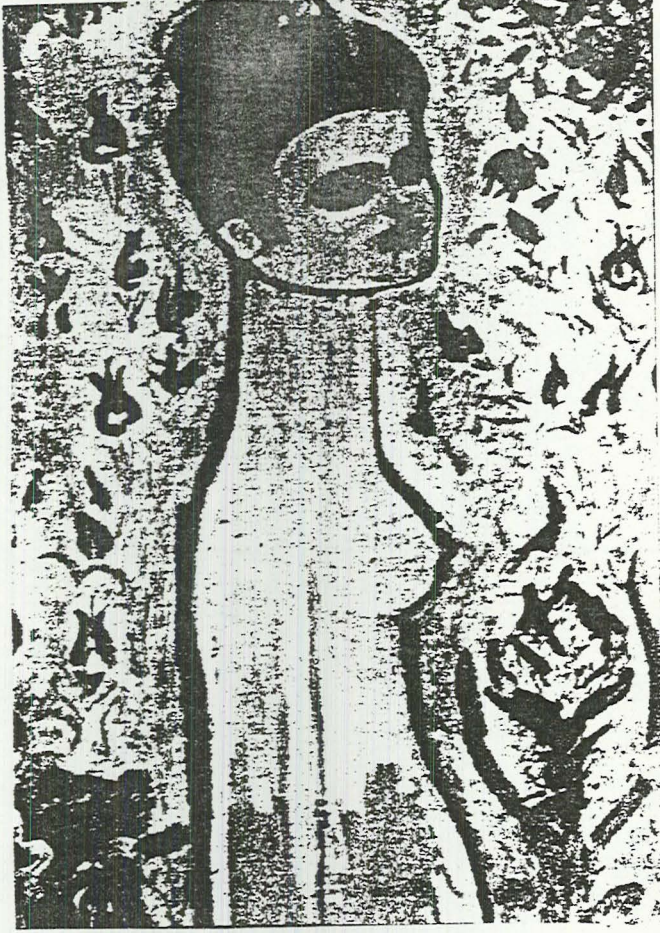
Resim 44. İbrahim Çallı "Oturan Çıplak".

Evrensellik ve ulusallık kavramları kişilik sorununun içindedir. Kişiliğin en yalın tanımı da özgürlüktür. Bu da ya tüm sanatsal değerleri yadsıyarak ya da kendinden öncekilerden yararlanarak yeni bir dil yaratma gerekliliğinin yolunu tutmuştur.

Çağdaş Türk resminde bu gereksinimi ilk duyan, Bedri Rahmi, Nuri İyem, Avni Arbaş kuşağı olmuştur. Onlar da Batı resminin çeşitli akımlarının etkisinde kalmışlar, ama bir yerden sonra Çağdaşlık çizgisinden ayrılmadan yarattıkları kişisel üsluplarda, kendi öz kaynaklarını değerlendirmeyi başarmışlardır. Bedri Rahmi, bu arama döneminde kaynaklara inmeyi, biraz abartmış ve ulusal bir resim sanatı yaratmak için, yerel öğelerin resimde kullanılmasını yeterli saydığı bir dönemi olmuştur. Üslubunu konuda değil, renklerin, çizgilerin, biçimlerin dünyasında arayıp gerçekleştiren sanatçının "Çıplak"ı da onun kişiliğinin damgası olmuştur. (Resim 45-46)



Resim 45. Nuri İyem "Bebekli Çıplak".



**Resim 46. Bedri Rahmi Eyüboğlu "Çıplak".**

Fikret Mualla'nın "Çıplak"larında da bambaşka bir duygu hissedilir. Onda, o etkiler görünmez değildir. Ama bu etkilerin, kişilik potasında eridiğini ve devrimci olmasa da, büyük olanakları içermese de, kendine özgü bir resim dilini gerçekleştirmiştir. Aynı kanı çok farklı bir resim diline sahip Cihat Burak için de söylenebilir. Resme getirdiği "humaur"la, resim sanatına yabancı öykülemeyi büyük bir doğallıkla kullanmasıyla ve fantastiği çoğu kez gerçeklikten soyutlamasıyla, özgün bir ressam olarak ortaya çıkmıştır. "Çıplak"larında da, "Çıplak" olmayan resimlerinde de. (Resim 47-48)

Son dönem ressamlarımız için, "Çıplak", en çok Yüksel Arslan'ın ilgisini çekmiştir. Onun resimlerinin bir tek konusu, insandır. İnsanoğlunun yalnızlığını, bozgununu, başkaldırışını, cinselliğini dile getiren 1955-65 dönemi resimlerinde, çiftleşen, tekleşen, konuşan, nesneleşen, kök salan garip yaratıklar çizmiştir. Sanrısız bir dünyanın bu kişileri, değişik bir çizgi ve başkalarına benzemeyen bir resim tekniğiyle, yepyeni bir dil yaratmıştır. Resmi kendi içinde bir amaç olarak değil, düşünceleri, kavramları dile getiren bir araç olarak gördüğü için onun insanları, (Çıplak ya da giyimli) sanki resmin değil, yaşam sorunlarının insanlarıdır. (Resim 49)



Resim 49. Yüksel Arslan "Surrealist Kompozisyon".

Türk resminde, 1970'lerden bu yana gelişen ve resimlerinde hemen hemen yalnız insanı konu alan, yeni bir kuşaktan söz edilebilir. Bu, yepyeni kişilikler "Çıplak"a kendi köşelerinden bakmışlardır. Örneğin, Engin İnan'ın çizgiye dayanan resminde trajik öğeler ağır basmaktadır. Utku Varlık'da fantastik öğeler, son derece uyumlu bir resim dili ve usta bir teknikle birleşmiştir.

Burhan Uygur, çaresizliğin ve ezilmişliğin ince duyarlılığında dünyasını kurmuştur.<sup>43</sup>

Günümüz sanatçılarının çıplakları, kendilerini seyredenlerin istemlerine göre durmazlar. Tam tersi, aktif konumdadırlar ve birçoğunda yüz ya hiç yok ya da iyice belirsizleşmiştir. Böylelikle seyredenler, figürle özdeşleşemezler. Ertuğrul Ateş'le, Yusuf Taktak'ın "çıplak"ları, eserlerdeki diğer öğelerden daha önemli ya da daha önemsiz değildirler.

Ertuğrul Ateş'in uzay espirili, çok zamanlı resimlerinde antik sütunlardan bir parça gibi duran "çıplak"ları kadına atfedilen tavırları hiç taşımazlar. Yusuf Taktak'ta sürekli görülen Laytmotive'leri bisiklet üçgen ve benekleri bu kez çıplakla çoğaltır. Renklendirir denemez çünkü kadın imgesi onda, bisikletten ve üçgenden daha farklı bir biçimde yansımıştır. Bu kez, bisiklete bir kadın biner. Özellikle, günümüzde kadın, çok daha popülerleştirilmiştir. Bir cola, bir yarış arabası ve seks ilahiyesi bir yıldız gibi düşünülmektedir. Kısacası bir meta olarak algılanmaktadır.<sup>44</sup>

Esat Tekant ise çıplakları küçük yaşantı dilimleri içinde - banyo taşlarında, lavaboda, kısaca kadının en çok bulunduğu yerlerde- resmetmiştir. Günümüzde sanatçı, büyük bir yüreklilik gösterek artık iç seslerini yansıtmaktadır.

---

43 Ferit EDGÜ, "Türk Resminde Çıplak", MİLLİYET SANAT, S.269, İstanbul, 1978, s. 25.

44 Şükran MORAL, "Çağdaş Sanatçılarımız ve Nü." HÜRRİYET GÖSTERİ, S. 72, İstanbul, 1986, s. 69.

## İkinci Bölüm

### SANAT VE EROTİZM

#### 2.1. EROTİZM VE MÜSTEHCENLİK

Erotizm, cinsel etkinliğin özel bir biçimi, (bu sözcük eski Yunan Mitolojisindeki aşk tanrısı Eros'un adından gelir) üremeye ilişkin, cinselliği olan insan ve hayvanlarda ortaklaşa bir etkinliktir. Fakat yalnızca insanlar cinsel etkinliklerini, erotik bir etki haline getirebilirler. Erotizmin, ruhsal yaşamı cinsel edimle ilişki haline getirmesi bakımından gelişmiş ve karmaşıklaşmış, hayvansallıktan kurtulmuş olduğu zaman erotiktir.

Hesiodos'un "ölümsüz tanrıların en yakışıklısı" diye tanımladığı Eros, en eski anlatımlarda ağırbaşlı bir delikanlı olarak tanımlanmıştır. "Poros" (çare) ile "Penia" (yoksulluk)nın çocuğu olan Eros hem anasından, hem de babasından bazı özellikler almıştır. Yoksul, kaba, pis ve serseri anasından, iyinin ve güzelin peşinde, yiğit, serüvenci ve kafalı oluşunu da babasından almıştır. Giderek Eros yalnızca arzulu aşka karşılık düşünölmüştür. İnsani aşkın bir kutbunun Agape oluştururken, öbür kutbunu Eros oluşturur. Agape, aşkın iyilikçi, özverili, sevecen yanına, Eros'ta kaba saba yanını simgeler. Freud'cu dilde erotizm terimi, enerjisi Libido olan cinsel

eylemi açıklar. Böylece bir anlamda cinsel içgüdüyle özdeşleşmiş olur. Arzunun simgesi haline gelen hatta bedensel arzuları aramaya yönelik itkileri karşılar.<sup>45</sup>

Erotizm, hayvanın sona erdiği yerde başlar ama temeli yine de hayvansallıktır. Hayvansallık, erotizmde öyle ağır basar ki, çoğunlukla bu terim ile erotizm arasında sürekli bağlantı kurulur. Erotizmle bağlantılı olan fiziksel cinsellik ile erotizm arasındaki bağıntı, beyin ile düşünce arasındaki bağıntı gibidir. Aynı biçimde fizyolojide, her zaman düşüncenin nesnel bir temelidir. En katışıksız biçimde estetik heyecana yönelmesine karşılık erotizm, sık sık müstehcenlik ve pornografiyle karıştırılır.

Müstehcenlik, "porno" ve "erotik" kavramları ile birlikte değerlendirmek gerekir. Eski Yunanca da (Porno-Fahişe) sözcüğünden türeyen porno ve bu konuda yapılan yayınları belirleyen pornografi, aşırı çok şiddetli, makul olmayan bir biçimde şehvet duygularının tahrik edilmesi anlamına gelirken müstehcen üzerine çok değişik tanımlar yapılmış ve halkın ar ve haya duygularını incitecek söz ve yazılar anlamına gelmiştir. Bu tanıma göre müstehcen kavramı topluma, kişiye, çevreye göre normatiftir ve sınırsızdır.<sup>46</sup>

Kültür ve uygarlığın toplumsal hayat ve kurumlar üzerinde yarattığı değişiklikler ve evrim, zamanla "müstehcen" kavramının kapsamını da değiştirmiştir. Tarih boyunca bir çok sanatçı ve düşünürler, "açık-saçıklık" istisnadından kurtulamamışlardır.

Zaman zaman açık-saçık olma suçlamasına uyrayan bu düşünür ve sanatçıların eserleri, sonunda müstehcen sayılmamıştır. Bunun sebebi de ana niteliklerinin, sanat ve düşünce karakterinde oluşudur. Sanatçının amacı, üçüncü şahısların cinsel duygularını kıskırtmak, bu yolda sürüm sağlamak değil de "güzel"i yaratmak, "gerçek"i aramak ise bunun için kullandığı araç ve malzemeyi, açık-saçık olarak kabul edilemez.

Açık-saçık kavramının kapsamı zamanla değişse bile, cinsel istekleri gıcıklatmak, kıskırtmak unsuru her zaman aranmıştır. Rönesans'tan bu yana, çağdan çağa "güzel" anlayışı da değişmiş, fakat hepsinin ardındaki estetik amaç ve anlayış kalmıştır. Correggio, Rubens, İngres'in çıplaklarında olduğu gibi Rodin'in, Toulouse-Lautrec, Manet ve Renoir'in en cüretli konuları işleyen eserlerinde de müstehcenlik yoktur. Çünkü, açık-saçıklıkta "çirkin", "alelade", "sıradan" nitelikler aranmamış, bütün sanatçıların yapıtlarında "güzellik" kaygısı temel alınmıştır.

Dini mithoslardaki "yasak meyve"den beri cinsel ilişkiler, insanın yaratılışı ve yapısı itibariyle "mahrem"dir. İnsanda doğuştan bir cinsel utanma duygusu, bunun sonucu olarak da cinsel merak vardır ve bunlar istismar edilmemelidir. Amacı yalnızca bu duyguları uyandırmak olan eserleri, sanatla manevi ve fikir yaratma gücünün belirtmesi ile ilgisi olmamıştır.

---

45 "Erotizm", Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 5. s. 560.

46 "Erotizm" Meydan-Larousse, C.4, Meydan Yayınevi, s. 337.

İşte "müstehecen"in tehlikesi ve yasaklanması, bu noktadan çıkmıştır. Yoksa bu düşünce sanatın gelişmesi için son derece zorunlu olan düşünce özgürlüğünün kısıtlanması ve sınırlandırılması tehlikesi başgösterir ki, bu da toplumun yararına değil zararına olur. Bunun içindir ki "müstehecen" konusunda düşünce ve oy belirtilirken düşünür ve sanatçı için son derece zorunlu ve gerekli olan bu özgürlüğün korunmasından beklenen faydayı, müstehecenin yasaklanmasından beklenen fayda ile uzlaştırmak gerekmektedir. Sanatçı ve düşünür, gerçekten sanat ve bilimle uğraşmakta ise "yaratma özgürlüğü" korunmalıdır. Estetik ya da bilimsel amaç esas ise, o eseri açık-saçık saymamak gerekir.

Lawrence: "Bir insana müstehecen görünen şey, başka bir insan için bir dehanın gülüşüdür" der.<sup>47</sup>

## 2.2. RESİM SANATINDA EROTİZM

Mitolojide, aşk tanrısı Eros'un adından türemiş olan "Erotizm" sözcüğünün, eski Grek kültüründen bu yana zaman koşullarına paralel olarak, gelişme ve zengin anlam içerikleriyle, birbirinden farklı yorumlara yol açmıştır. "Şölen" ve "Phaidros" diyologlarında iki tür Eros'tan söz edilmiştir. Tanrısal aşkı götüren Eros'u "yüksek Eros", insan soyunun devam etmesini sağlayan tanrı ise "alçak Eros"tur. Onun esinlendirdiği aşkın adı, kimi yerlerde "cismani aşk" ya da "bedensel aşk" olarak geçer.

İlk çağ düşünürleri, "güzel" idea'sını kavranmasında, sevgi anlamına gelen Eros üzerinde durmuşlardır. 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 ölümsüzlüğe de kavuşmuş sayılırlar.

Sanatta genelde iki tür erotizmin var olduğu üzerinde durulmuştur. Bir yandan ilkel dinleri, büyüsel inanışları, bu inanışa ilişkin operasyonların simgesi ve ifade aracı olarak erotizm, öte yandan insan bedeninin güzelliğini, aşkın çekiciliğini konu alan sanatsal yüceltimin telkin edildiği din-dışı bir imge olarak erotizm. Bu ikinci türde, pornografik yorumun sınırlarına kadar dayanan ya da bu yorumun kapsamı içine giren örneklerle de rastlanmıştır.

Freud, 1900'lerin başından güzel fikrinin cinsel kamçılanmadan kökler taşıdığı gerçeğine dayanmıştır. Freud'a göre "cinsel nesne" ile "cinsel amaç" arasında, birbirine dönüşen ve birbirini tanımlayan ilişkiler vardır. Bu tanım, cinselliğin doğada ve yaşadığımız çevrede cinsel nesne kapsamına girebilecek objelerle dolu olduğu gerçeğine götürür insanı.

47 Atilla SAV, "Bilirkişi Bilmezlerden Oluşursa...", MİLLİYET SANAT, S.145, İstanbul, 1986, s. 11-12.

Erotizm, öncelikle kişiye, zamana, düşünce yapısına ve beğenilere göre cinselliğin algılanması ve insan bedeninden yansıyan görünüşlerin yaşama ayrı bir tat vermesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı modelinden yansıttığı görünüşler ile erotizm anlayışını ortaya koyar.<sup>48</sup>

Doğu, hiç bir zaman cinsiyeti günah, ayıp ve gizlenecek bir faaliyet saymamıştır. Aksine, doğu uygarlıkları batıdan çok daha önce, cinsel konular üzerine ilgiyle eğilmiş; kadın- erkek ilişkilerini, özellikle sevişmeyi bir sanat olarak kabul ederek, gerçek bir olgunluk ve ciddiyetle incelemiştir. Bunları yüzyıllar sonra keşfeden batı ise, "müstehcen" diye nitelendirmiştir.<sup>49</sup>

İslamda minyatür resimciliğin ve bunun yanı sıra başkaca tasvir yaklaşımların sanat olarak benimsendiği düşünülürse "çıplak"a da geniş ölçüde yer verildiği görülmüştür.

Gerek Uzakdoğu gerekse İslâm kültürü cinsel ilişkinin doğal ve güzel bir şey olduğu ve insanların bu konuda mutlaka eğitilmeleri gerektiğini kabul etmişlerdir. Sanat ve dinin başlıca işlevinin insanın ruhsal ihtiyaçlarının dışı vurmasını sağlamak olduğuna inanılan Hindistan'da, anıt resimleri, heykelleri adeta cinsel eğitim verme amacıyla, çok açık cinsel ilişki tasvirlerine yer vermiştir. (Resim 50)



**Resim 50. Caypurda "Hindistan'da Yapılmış, 18. Yüzyıldan Kalma Bir Minyatür.**

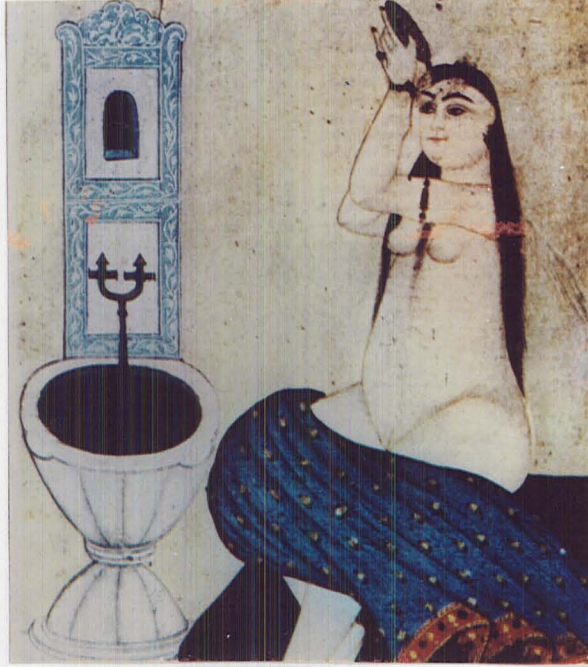
48 Güitekin EMRE, "Çıplaklığını Görmeyen Fotoğraflar", HÜRRİYET GÖSTERİ, S.131, İstanbul, 1991, s. 76.

49 Giovanni SCOGNAMILLO, "Cinsel Edebiyatın Tarihi Yazının Tarihi Kadar Eskidir." MİLLİYET SANAT, S.145, İstanbul, 1986, s. 6.

Fakat islam dünyasının üretmiş olduğu çok sayıda nitelikli erotik sanat yapıtlarının çoğu yobazlık hareketlerince yok edildiği için günümüzde kalan az sayıda örnek vardır. Hıristianlığın tersine islamiyet, cinselliği yaşamın doğal ve gerekli bir parçası olarak gördüğünden, konuyu hem sanat hem de gündelik bilgilendirme bağlamı içinde sıkça ele almıştır.

İslam erotik sanatının ilk örnekleri banyolarda yapılan duvar bezemeleridir. Fakat en canlı, renkli ve nitelikli örneklere şiir resimlerinde rastlanılır. Bunlar simgesel amaçlarla kullanılmış, ilk bakışta cinsellikle ilişkisi anlaşılmayan bitki, hayvan ve diğer motifler görülür. Bu konum içine yerleştiren cinsel ilişki sahnelerinin amacı cinsellik ve doğurganlığın doğa içindeki kaçınılmaz yerini gözler önüne sermektir.

İslam erotik sanatında dikkati çeken iki noktadan biri, din etkisiyle çıplaklığa çok az yer verilmesi, buna karşılık cinsellikle ilgili tasvirlerin çok açık olmasıdır. İkinci nokta ise minyatürlerde aşk yapan çiftleri seyreden insanlar motifine sık rastlanmasıdır. Bu da islamda cinselliğin saklayacak bir olay olmadığına olan inancın kanıtıdır.<sup>50</sup> (Resim 51)



Resim 51. "Hamamda Yıkayan Çıplak Kadın"

50 Metin AND, "Din Yasağı: Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi", MİLLİYET SANAT, S. 279, İstanbul, 1978, s. 18-19.

Yunan-Roma sanatı, çıplaklığa ve cinsel betimlere herşeyden önce simgesel değerler vermiş ve dinle, erotizmi sıkı sıkıya bağlamıştır. Kentauroslar ve Lapithailer'un savaş sahnelerinde azgın bir şehvet görülmüş; Yunan vazo resimlerinde cinsel betimlemelere yer verilmiştir. Helenistik dönemde, erotik görüntüler daha da artmıştır.

Sütun başlıkları ve kapı sundurmalarındaki salome'nin dansı ya da daha sonraki dönemlerde Bosch'un "Dünya Evi Zevkler Bahçesi"ndeki değişik erotik görüntülere ve değişik cinsel birleşme sahnelerine rağmen orta çağda erotik resmin pek az olduğu söylenebilir.<sup>51</sup> Bosch, popüler orta çağ gelenekleriyle çalışmıştır. Burada şeytan ve canavar figürleri dehşet imgeleridir. Sanatçı, küçümseyici erotik ve sadık motiflerle dolu hayal dünyasını adeta başı boş bırakmıştır. Günlük yaşamı yakından gözleyen, cehennem ateşi ve karanlık zevklerin farkında olan bir sanatçidir.<sup>52</sup>

İnsan bedeni ve sevişimi, ancak 16.yüzyılda yüceltmeye başlanmıştır. Rönesans sanatındaki erotik motifler için sonsuz bir konu kaynağı, Yunan mitolojisi olmuştur. Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu", Titian'ın "Urbino'lu Venüs"ü ve Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ü davetkarlık düzeyinde bir erotizm içerir. Nehirde yıkanırken görüpte aşık olduğu İsparta kralının kansı Leda'ya kuğu kılığına girerek yaklaşan ve onunla sevişen Zeus'un öyküsü de Michelangelo, Raphael ve Leonardo da Vinci gibi en büyük ustaların yanı sıra Correggio, Titian, Caracci ve Sodoma'nın yapıtlarına da konu olmuştur.

Erotik resimlerde en çok kullanılan figürlerden biri de Maria Magdelena'dır. Tövbekar bir fahişe olan Maria Magdelena'nın çeşitli erotik tasvirleri, Sirani ve Titian'dan başka daha sonraki dönemlerde Van Dyck ve Rubens tarafından da resmedilmiştir.

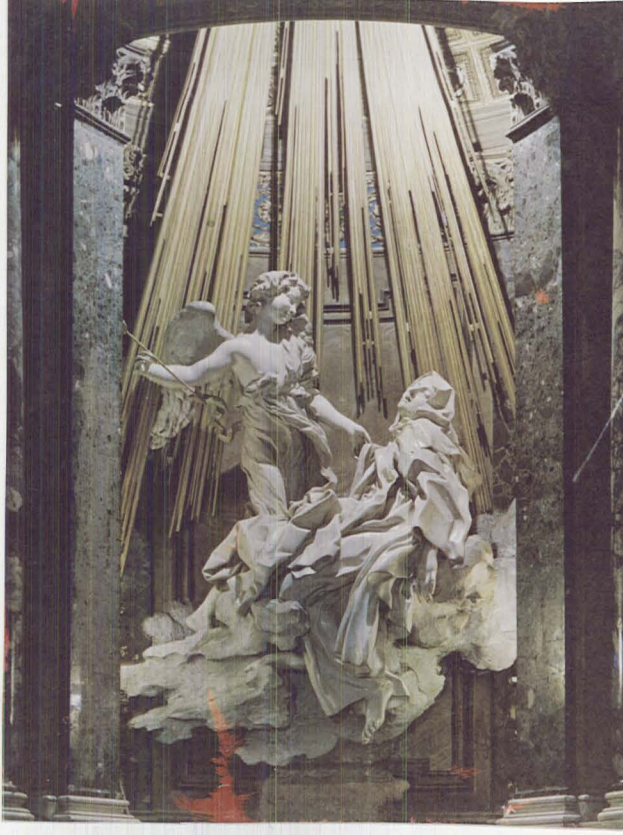
Almanya'ya erotik resmi götüren Dürer olmuştur. Dürer'in 1510'da yaptığı Adem ile Havva tablosundaki çift erotik bir biçimde sınıksız birbirine sarılmış bir durumdadır. Aynı konu yine erotik bir anlayışla Hans Baldung Grien tarafından 1519'da ele alınmıştır. Baldung'un yaptığı bazı çizimlerde genelev sahneleri ve çılgın cadılar vardır.

17.yüzyılda Rembrandt da erotik resimlerin konusunu din ve mitolojiden almış ve İtalyan klasik geleneği içinde çalışmıştır. Aşk konusu, Rembrandt'ın çizim ve gravürlerinde çok açık ve rahat bir tarzda ele alınmıştır. En iyi bilinen erotik resmi olan Ledekant'da büyük bir yatak üzerinde sevişen bir çift uzanmaktadır. Mitolojik ya da dinsel bir öykünün ardına sığınmadan sevdiği kadının erotik portresini yapma yürekliliğini gösteren ilk sanatçı, Rubens olmuştur. "Helene Fourment" adlı portrede ressamın kansı, omuzlarına bir kürk sararken, çıplak olarak görülmektedir.

51 "Erotizm", Meydan-Larousse, C. 4, Meydan Yayınevi, s. 3789.

52 Rene PASSERON (Çev. Sezer TANSUĞ), "Sürrealizm", İstanbul, 1990, s. 94.

Barok dönemi İtalyan sanatında çok sayıda kendinden geçmiş aziz portresine rastlanır. Bastırılmış bir cinsellik taşıyan bu tür sanat yapıtlarına en iyi örnek, Bernini'nin "Azize Teresa" adlı renkli mermer heykeldir. (Resim 52)



Resim 52. Bernini "Azize Teresa'nın Vecdî"

18. yüzyıl, kadın-erkek ilişkilerine ve erotizme geniş yer vermiştir. Bu türün en büyük ustaları Boucher ve Fragonard'dır. 1765 yılında 15. Luis tarafından saray ressamı olarak atanan François Boucher, yaptığı erotik resimlerle ünlüdür. Bunlardan en gerçekçi olanı "Mademoiselle O'Murphy" adını taşır. Bu tabloya modellik eden genç kız, daha sonra iki yıl süreyle 15. Louis'ye metreslik yapmıştır. Kralın metreslerinden Madame du Barry'de sanatçılardan kendisinin çıplak tasvirlerini yapmalarının istemiş ve Fragonard, Madame du Barry'yi çıplak olarak sergilemiştir.

19. yüzyıldaki erotik yapıtlar ise daha çok doğu motiflerinden etkilenmiştir. Örneğin, İngres'in 80 yaşlarında yaptığı "Türk Hamamı" tüm yaşamı boyunca yaptığı resimler içinde en erotik olanıdır. Delacroix ile birlikte resme şiddet ve sadizm girmeye başlar. Bu özellikleri en iyi yansıtan resim, "Chios'da Katliam"dır.

Bu sanatçıların çağdaşı olan Courbet'de de aşırı romantizme karşı bir tepki gözlenir. Courbet, batı resminde çok az sayıda örneği olan bir konuyu, eşcinselliği, tablolarında işlemiştir.

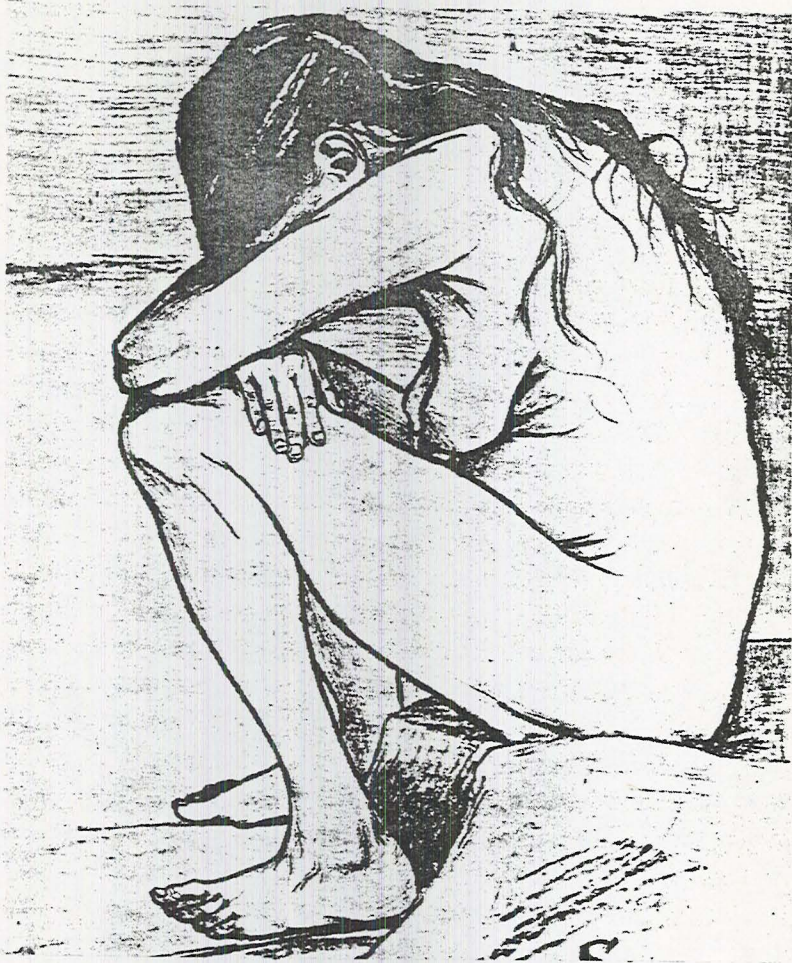
"Uyuyan Kadınlar" ya da "Tembellik ve Duygusalılık" adlı resimde birbirine sarılmış iki kadın sevişme sonrası dinlenirken görülmektedir. (Resim 53)



Resim 53. Courbet "Uyku"

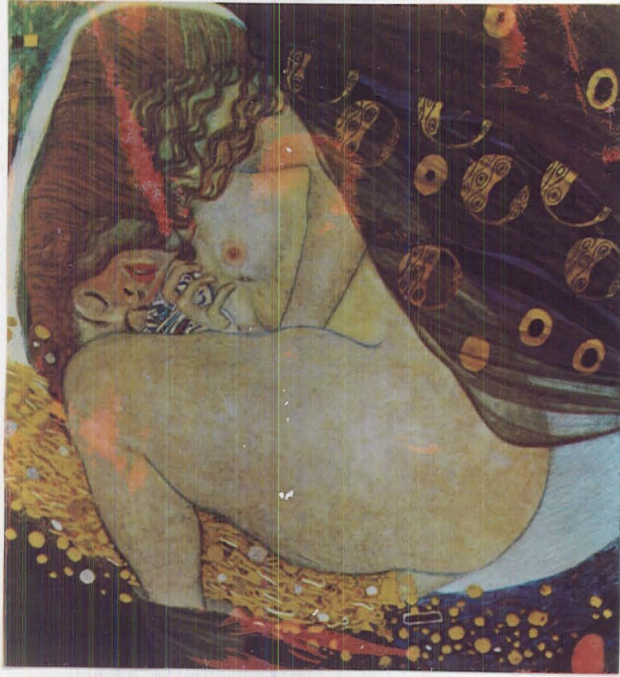
Bu dönemde Toulouse-Lautrec ve Degas, genelev kadınlarının dünyasını incelemektedir. Degas'ın fahişelerin dinlenme anlarını yakalayıp görüntülediği baskıların sayısı az değildir. Daha açık bir cinsellik, sanatçının eşcinsel ilişkileri tasvir ettiği "iki kadın" ve "yatağın üzerinde" tablolarında gözlenir. Bunlar arasında en iyilerinden biri, sevdiği fahişelerden birkaçının sessizce müşteri beklerken görüldüğü "Salonda" adlı tablodur. Lautrec'in olağandışı renk uyumları, morlar, kırmızılar, pembeler ve mavileri, genelevin sıcak ve boğucu havasını çok iyi vermektedir. Lautrec ve Degas'nın tahrik amacı gütmeyen ve içtenlikli erotizmin, Gauguin'in "Çıplak"larıyla Renoir ve Cezanne'in "yıkama" sahnelerinde de görülür. (Resim 54-55)

Vincent Van Gogh da fahişe portrelerinde, cinselliğin ötesinde konunun duygusal yanını vurgulamıŝtır. Çıplak bir kızı yatakta uzanırken gösteren üç resimde Van Gogh, artık güzel olmayan vücudunu satma çabasınada olan fahiŝehi büyük bir duygusallıkla anlatmaktadır. (Resim 56)



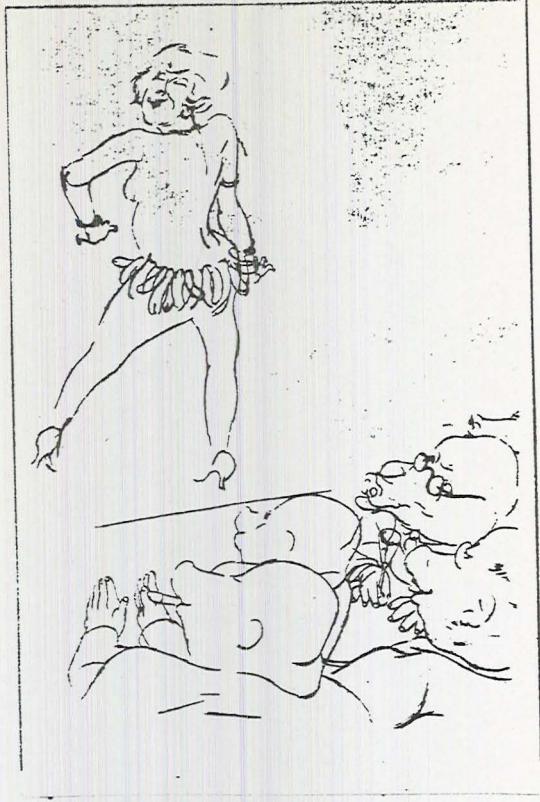
Resim 56. Van Gogh "Hüzün".

20. yüzyılda biçimsel ve zarafet peşinde koşulmasına rağmen erotizmde trajik bir katılık, derin bir kaygı ya da büyük bir hüzün görölmüŝtür. Bu yüzyılın başlarının sanatçısı Gustav Klimt'in resimlerinde şu kadın figürleri göze çarpar. "Salome ve Judith" bunlar arasında başta gelir. Klimt ayrıca "Leda ve Danae" gibi mitolojik kişiliklere sık yer vermiştir. Kadın figürünün Klimt'in "Danae"sinde olduğu kadar büyük bir cinsel coşku içinde gösteren yapı sayısı çok azdır. (Resim 57)



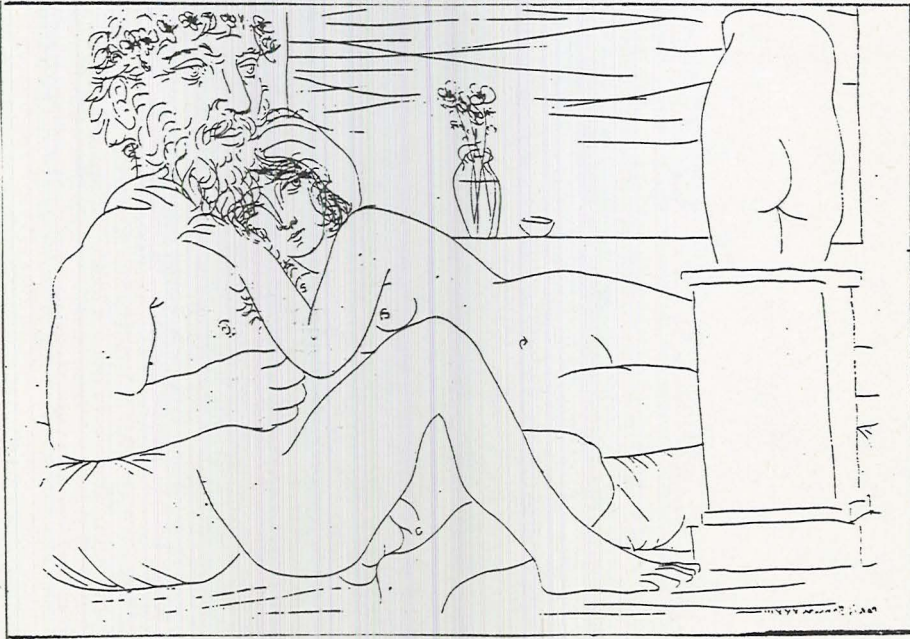
Resim 57. Klimt "Danae".

George Grosz, resimlerindeki erotizmle çağının siyasal yapısını eleştirmeyi hedefler. Grosz, erotizmi bilinçli olarak savaş sonrası Almanyası'nın yönetici sınıfının özel yaşantısını ve ahlaki ikiyüzlülüğünü gözler önüne sermek için kullanmıştır. (Resim 58)



Resim 58. George Grosz.

Picasso ise erotizme şeytanımsı bir hava getirmiştir. (Resim 59

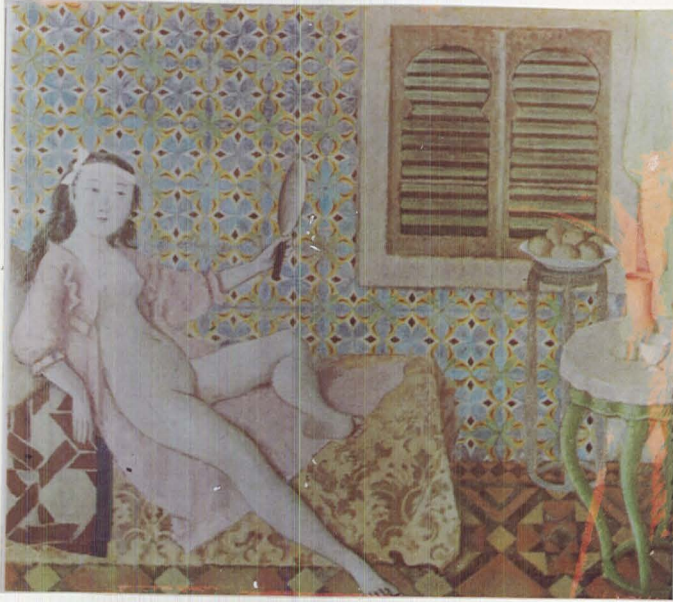


Resim 59. Picasso

Balthus, sanatında olduğu gibi hayatında da dış dđnya ile ilişkisini narin incelikle neredeyse kırılgan kılmıştır. 1960'lardan sonra iē dđnyanın yansıtılmasına dayanan erotik resimler yapmıştır. Bu resimlerinde Balthus, buluğ öncesi kız çocuklarının erotik dđřlerindeki iē dđnyaya yđnelmiřtir.

Akademizme yatkın bir stil bu ēeřit bir erotizme uymaktadır. Gizemli bir fantaziyi işlediği iēin "Sokak" adlı resmi, sđrrealistleri bđyđlemiřtir. Resimde, mahalleler arasında iki dar sokağın keşistiği kōēede, evcil bir sahneyle karşılaşılır. Ama bu sahnenin hemen altında, yoğun bir sapkınlık duygusu vardır. Kucaktaki ēocuđun yđzđnde trajik bir yaşlılık ifadesi, karşı kaldırıma geēerken genē adamın mđdahalesine uğrayan genē kızdan şaşkın bir zevk kayıtlıdır.<sup>53</sup>

Balthus'un "Gitar Dersi"nde ise gitar yerdedir, kđēđk kız ise oğretmenin kucağında. Tıpkı yan yatırılmış bir viyola gibi telleri okşanarak doyuma gōtđrđlmektedir. Bu resmin topladığı olumsuz yankılar, Balthus'u etkilemiş; "Gitar Dersi"nin uzantısında yer alan diğer örneklerde cinsel motif bir adım geri ēekilmıřtir. Buysa garip bir biēimde, sapkınlık dozunu artırmasını sağlamıştır.<sup>54</sup> (Resim 60)

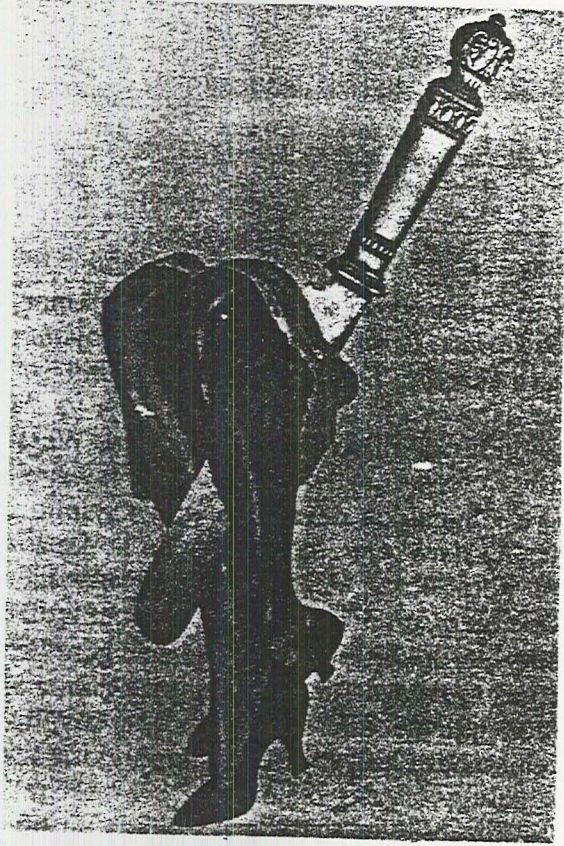


Resim 60. Balthus "Türk Odası".

53 PASSERON, s. 123.

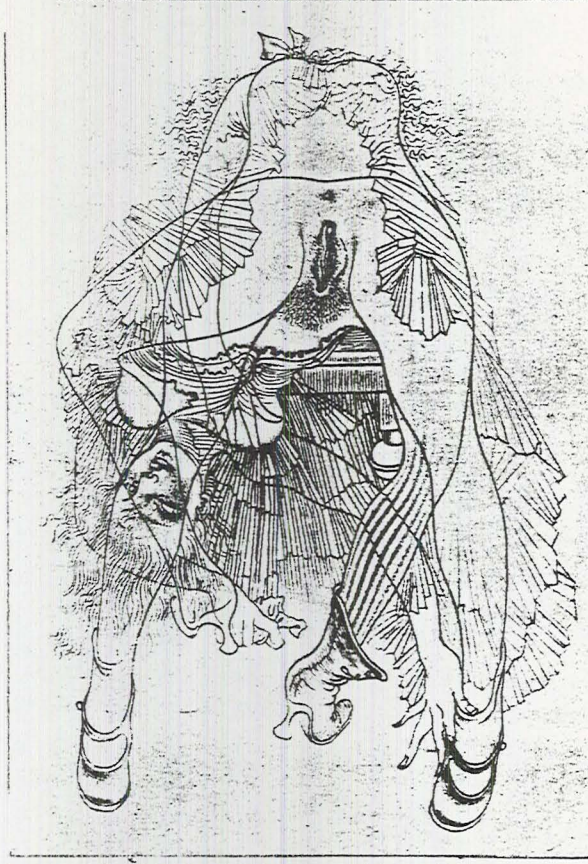
54 Enis BATUR, "Balthus ya da Efsanenin Ardındaki Gerçek", MİLLİYET SANAT, İstanbul, 1983, s. 34.

Sürrealist sanatçılar ise yaratıcılığın temelinde, cinselliğin yattığı düşüncesindedirler. Bu sanatçılar yapıtlarında cinsel organlardan çok tüm vücutla ilgilenirler ve vücudu bozarak değişik etkiler elde ederler. Sürrealist şiirde kadın iyi ve tapınılacak bir yaratıktır; sürrealis resimde ise kötü ve kin duyulacak biri. Çekici kızlar bile kolayca birer canavara dönüştürülebilir. Styrsky bir kadının bacaklarını, bir bıçağı kılıf ödevi gördüğünü göstermektedir. (Resim 61)



Resim 61. Styrsky "Kolaj".

Sanattaki erotik denemeleri 2. Dünya Savaşı'ndan sonra bazı sürrealistler tarafından aşırı derecede uygulandığı bir gerçektir. Hans Bellmer de kadın anatomisini bozarak oluşturduğu bebek formları ve heykelleriyle 1930'larda Nazi Partisi'nin öfkesini üzerine çeken bir sanatçıdır. 1968'de yaptığı "Petit Traite del la Morale" adlı iki renkli baskılarında genç kızların olduğu kadar kendi cinsel düşlerini de göstermektedir. Bu baskıları ve biçimi bozulmuş taş bebek formları, Bellmer'in sürrealistler arasında yer almasına neden olmuştur.<sup>55</sup> (Resim 62)



**Resim 62. Hans Bellmer**

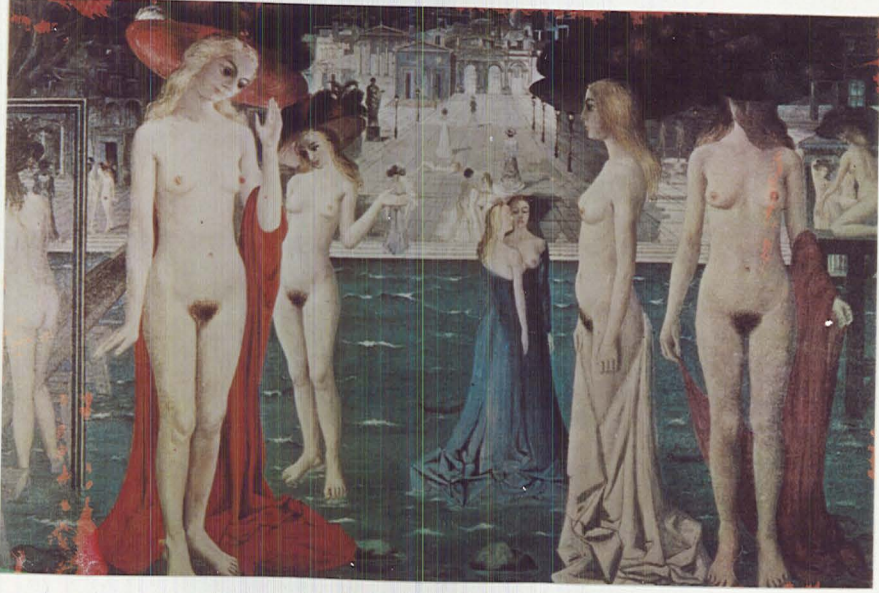
Dali ise merak uyandıran davranışları, önüne geçilmez kahkahasıyla herkesi şaşırtmıştır. Dali, kendisini görmeye gelen Gala'ya bayılmış ve onunla yaşamaya başlamıştır. Sanatçı Gala'yı erotik resimlerine sokmuş ve onu hamile Madonna ya da Leda Atomico olarak resimlemiştir. Dali ve Gala'nın bu eşsiz aşkları, sürrealistçe duygusallığın, önemli bir özelliğine uygun düşmektedir. Bu eşsiz aşk, özellikle Dali'nin "aşkta ben, sapıklık ve ayıplık denen herşeye özel bir değer veririm Bana göre her ikisi de düşüncenin ve eylemin en derimsel şekilleridir. Yine bana göre aşk, bir insanın yaşamındaki biricik değerli davranıştır." sözleriyle ifade edilmiştir.

Bir sürrealist olarak, Dali'nin en orijinal yönleri, görünüşte hırslı, oburlu ve oral erotizmi, ucuz ve alaycı mizahı, dana eti ve ıstakozu aşırı düşkünlüğü ve kamamber peynirine olan hayranlığı olarak özetlenebilir. Dali'nin en çok çalıştığı konu, sürrealist objeler yaratmaktır. Hayal dünyası beklenenden daha fazla düşlere dalabilmektedir. (Resim 63)



Resim 63. Salvador Dali.

Delvaux Paul ise bir hukukçunun oğludur ve oğlunun kadını arzularından korumak için büyük özen gösteren bir anne tarafından yetiştirilmiştir. Delvaux, daha sonra sofuca yasaklara karşı çıkmış ve çalışmalarını, kadın zarafetlerin anıtları olacak şekilde gerçekleştirmiştir. İlk yaptığı manzara resimlerini parçalamış ve "Panayırlar", "Uyuyan Venüs" gibi görkemli çıplaklar gösteren sahneler çizmiştir. Hiçbir gruba katılmayan Delvaux'un dünyası, duygusal sürrealizme ve özellikle Eluard ve Breton'a uygun düşmüş ve sembolist yönde gelişmiştir. Onlar için olduğu gibi, Delvaux için de kadın, yüce bir varlıktır. Buna karşılık Bellmer'den Molinier'e kadar hemen tüm sürrealist ressamlar kadını, sadist hatta yok edici törelere ve işkencelere maruz bırakmışlardır. (Resim 64)



Resim 64. Paul Delvaux "Orman Perileri".

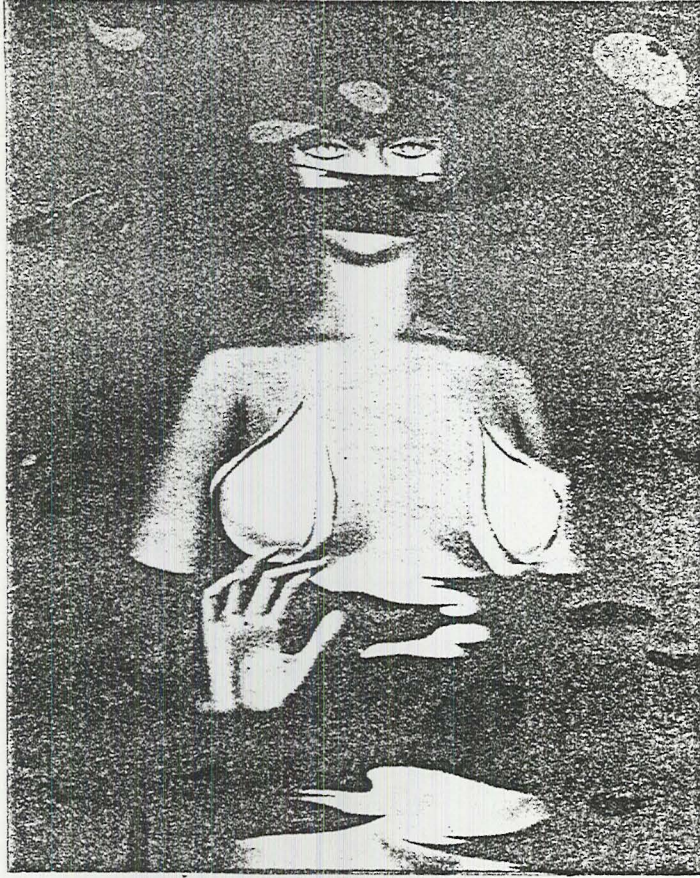
Delvaux'un resimlerindeki ışık, erkekler için değil, hülyalı gözlere sahip, soğuk, güzel kadınlar içindir.<sup>56</sup>

Labisse'nin "Peçesiz Gelecek"inde kadın, yavaş yavaş ölüme doğru solarken göğüsleri açıkta olarak, bir tür fetişizme katkıda bulunmaktadır.<sup>57</sup> (Resim 65)

---

56 PASSERON s. 151.

57 PASSERON s. 81.



**Resim 65. Labisse "Peçesiz Gelecek".**

Max Ernst'in kadınları, genellikle güzeldir ve onların çıplaklığı kolajların karabasanlarına uygun görünmektedir. Bu kadınlar, dekalkomaniak şıklığın fetişist boyunduruğu altında da yorumlanmış olabilir. (Resim 66)



Resim 66. Max Ernst "Çok Yaşa Aşk, ya da Mükemmel Ülke".

Clouis Troville ise daha popüler bir biçimde çalışmış ve kadın kahramanını bir "güzelliğin ölümü" olmasına karşın övmüştür.

Sürrealist erotizmin tek konusu, kadın değildir. Sevişmenin birçok çeşitleri, özellikle sapık biçimde olanları ele alındığı bir çok yapıt vardır. Bellmer'in ve erotizmi vahşet derecesinde işleyen Molinier'in yapıtları, bu konuda örnekler oluşturabilir. Erotik bir konuyu işyelen bir ressam (kendi resimleri konusunda) bir vuayör (voyeur)dür. Aynı şey, bazı sürrealist kadın ressamlar için de geçerlidir.

Xaciere Gauthier, "Sürrealizmin Gerçeği"ni oldukça hafif görmüştür. Yapıt, verdiği hoşnutluklara karşı, modalaşan porno jimnastiğine ve Aragon'un saldırıya giriştiği cinsel el kitaplarına dayanıyordu. "Gövdeler, bir piramit oluşturduklarında hayal dünyalarının en alt düzeyine ulaşıyorlardı. Tıpkı, sadece göze hitap eden resim gibi duygusallıkta onlar için, yeterli değildir. Cinsellikle ilgili olan ilk önemli gerçek, onun kişiyi nereye götürdüğüdür. Erotizmle ilintileri "evrendeki karanlığın özüne girmek istedikleri" ile zıt düşmesine karşın, durum böyle olmuştur.

Aşk ve deha, her ne kadar idealistçe kavramlar olarak yorumlansalar dahi erotik açıdan en serbest resimlerde bile sürrealistler, gerçek aşkı yeğ tutmuşlar ve bu aşkı da deha kadar yüceleştirmişlerdir.<sup>58</sup>

## SONUÇ

Paleolitik dönemden bugüne kadar, "Çıplak" sanatçılara konu olmuş, her dönemde tepkiyle karşılanmıştır. Fakat bu tepkiler aşarak, bütün devirleri ve akımları etkilemiş ve anlamını değiştirmesine karşın hep insanlık gündeminde kalmıştır.

Çıplaklık bir cinsel gizlilik ifadesi olarak kişiseldir ve bu kişisel alanlar günümüzde hala sınırlıdır. Çıplaklık giysisiz olmak anlamında kullanıldığında utanç duygularını çağrıştıran bir kavramdır. Oysa sanat alanında "Çıplaklık" bambaşka bir ruh kazanmış ve sanat "Çıplaklık"ı yüceltmıştır. Böylece cinselliği çeşitli olumsuz ve aşağılayıcı çağrışımlardan kurtarmış, insan güzelliğini, peçesiz bir şekilde ve gündelik köhneleşmişlikten arı olarak göstermiştir. Bütün devirleri ve akımları etkileyen ve onları aşan, bugüne kadar "Çıplak" olmuştur. "Çıplak", yalnızca bir malzeme olarak değil, sanatsal bir biçim olarak görülmüştür.

"Çıplak", çeşitli sanat dallarında en temel erotik imaj haline gelmiştir. Nedeni ise çıplak vücudun göze hoş gelen bir nesne olmasından öte, yaptığı çağrışımlar açısından son derece zengin olmasıdır. Çıplak, biraz insanın kendisidir, biraz da umutları,

Resmin çoğu kez konusu insandır. "Çıplak" sözcüğü insanı tanımlamasına karşın, tanım genellikle kadın figürleri için kullanılmıştır. Bugün irdelenmeye başlayan fakat bir çözüme ulaşamamış olan teori uç törelere göre kadının toplum içindeki yeri erkekten çok başkadır. Kadın evrenseldir ve kadının evrenselliği sanatta, renk ve biçimlerle irdelenmiş, dünyanın varoluşundan günümüze değin, değişik şekillere sığdırılmış ve yüzyıllarca da bu kalıptan çıkmaya çalışarak boyutlarını genişletmiştir.

## KAYNAKÇA

1. ALTAN, Çetin : "Çıplak", Milliyet Sanat, S. 260, İstanbul, 1978.
2. ANT, Metin : "Din Yasağı, Osmanlı Minyatürlerinde, Çıplağa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi", Milliyet Sanat, S. 279, İstanbul, 1978.
3. BATUR, Enis : "Balthus ya da Efsanenin Ardındaki Gerçek", Milliyet Sanat, İstanbul, 1983.
4. BERGER, John : Görme Biçimleri, Metis Yayınları, B. 2, İstanbul, 1986.
5. CLAVDON, Francis : Romantizm, İstanbul, 1991.
6. EDGÜ Ferit : "Müstehcenden Muzır'a", Milliyet Sanat, S. 145, İstanbul, 1986.
7. \_\_\_\_\_ : "İtalyan Rönesans Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 261, İstanbul, 1978.
8. \_\_\_\_\_ : "Kuzey Rönesans Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 261, İstanbul, 1978.
9. \_\_\_\_\_ : "Rubens Çağında Çıplak". Milliyet Sanat, S. 263, İstanbul, 1978.

10. \_\_\_\_\_ : "Uzakdoğu Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 264, İstanbul, 1978.
11. \_\_\_\_\_ : "Fransız Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 265, İstanbul, 1978.
12. \_\_\_\_\_ : "19. Yüzyıl Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 266, İstanbul, 1978.
13. \_\_\_\_\_ : "İzlenimci Resimde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 267, İstanbul, 1978.
14. \_\_\_\_\_ : "20. Yüzyıl Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 268, İstanbul, 1978.
15. \_\_\_\_\_ : "Türk Resminde Çıplak". Milliyet Sanat, S. 269, İstanbul, 1978.
16. EMRE, Gültekin : "Çıplaklığını Görmeyen Fotoğraflar". Hürriyet Gösteri, S. 131, İstanbul, 1991.
17. Gelişim Hachette, C. 4.
18. GOMBRICH, E.H. : Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, B. 3, İstanbul, 1986.
19. Meydan Larousse, C. 4, Meydan Yayınevi.
20. Milliyet Sanat Ansiklopedisi.
21. MORAL, Şükran : "Çağdaş Sanatçılarımız ve Nü". Hürriyet Gösteri, S. 72, İstanbul, 1986.
22. PASSERON, Rene : Sürrealizm, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
23. Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları.
24. SAV, Atilla : "Bilirkişi, Bilmezlerden Oluşursa". Milliyet Sanat, S. 145, İstanbul, 1986.
25. SCOGNAMILLO, Giovanni : "Cinsel Edebiyatın Tarihi, Yazının Tarihi Kadar Eskidir". Milliyet Sanat, S. 145, İstanbul, 1986.
26. SERULLAZ, Maurice : Empresyonizm, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
27. SONABEL, Y. : "Modigli'nin Çıplakları". Çağdaş Eleştiri, İstanbul, Şubat 1985.