

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

**20.YY.'DAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA
ŞİDDET VE CİNSELLİK İMGESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan:
20096164 Ayhan IŞIK**

**Danışman:
Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU**

İSTANBUL 2012

Ayhan IŞIK tarafından hazırlanan **20.YY.'dan Günümüze Resim Sanatında Şiddet ve Cinsellik İmgesi** adlı bu çalışma aŐađıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul EdilmiŐtir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 05 / 2012

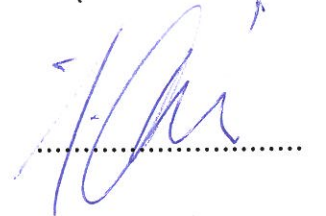
(Jüri yesinin nvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri yesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman)



Jüri yesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN



Jüri yesi : Yrd.Doç.Seçkin TERCAN (MSGSÜ.Fotoğraf)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLERİN LİSTESİ	V
1.GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	3
1.2 Çalışmanın Kapsamı	3
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. ŞİDDET OLGUSU	4
2.1. Sanat ve Şiddet	6
2.2. Kan Et Açlık.....	9
2.3. Yine de Yaşasın Savaş Değil mi?	16
2.4. Duvara Çizilen Şiddet	35
3. CİNSELLİK İMGESİ	39
3.1. Kadına Dair: Anne ve Fahişe Feminizme Doğru	44
3.2. Genelev, Fuhuş ve Orji.....	49
3.3.Cinsel Tarih Başka Kültürlerden Gözlemler Eşcinsellik	77
3.3.1. Eşcinsellik ve Sanat.....	88
3.4. Dumas'ın Resimlerinde Irkçılık ve Cinsellik.....	100
3.5. Bedenin Görüntüsünde Cinsel Kimliğin Deformasyonu	105
3.6. Cinselliğin Şiddeti ya da Şiddetin Cinselliği.....	113
4. YAŞAMIMA DAİR VE SANATIMA	123
5. SONUÇ	130
6. KAYNAKLAR	133
7. ÖZGEÇMİŞ	137

ÖNSÖZ

20.yy ve günümüz de, şiddetin ensemizde gezdiği, cinsellik kavramının hayatın her alanına nüfuz ettiği dönemler olmuştur. “Gösteri toplumu”, “tüketim toplumu” ve “boğucu kültür” gibi tanımlamalara olanak tanıyan bir yüzyılın içerisinde; bedenlerin koşullandırılmış arzulara ve şiddet biçimlerine ve biçimlenmeleri bir çeşit anlamdan ve yorumdan yoksun görsel yaygarayla yaşanan savaşların ve cinsel özgürlük hareketlerinin yer aldığı günümüzde bu çalışma resim sanatı üzerinden şiddet ve cinsellik imgesini sanatçı ve eseri üzerinden ele almaktadır. Tatminsiz bir şiddet iktidarda ve tatminsiz bir cinsellik 20.yy ile birlikte günümüz bireyinde yer alırken kavramlar önemini yitirmiştir. İçi boşaltılmış bir anlam kargaşası yaşanırken bir tür sanrılı “akıl tutulması” yaşanmaktadır. Sanatta 20. yy ile birlikte büyük değişiklikler yaşanırken, gelişen teknolojiyle insan yaşamında ve algısının da büyük gelişmeler ya da “şeyler” yaşanmıştır.

Resimlerimin konu itibariyle şiddet ve cinselliğe dair insanlığın norm dışı kabul ettiği dünyaları betimlemesi bu konuyu seçmemde etkili olmuştur. Konuyu seçmemin bir diğer nedeni ise; toplumda yaşanan ikiyüzlü cinsellik ve yaşanan şiddet olaylarına karşın toplum kendini hala hümanistçe ve “iyi” olarak adlandırmasıdır.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında her zaman bana destek olan tez danışmanım Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu'na ve aileme teşekkürler.

Nisan 2012

Ayhan IŞIK

ÖZET

(YİRMİNCİ YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA ŞİDDET VE CİNSELLİK İMGESİ)

Şiddet ve cinsellik beden üzerinden anlam kazanan bir olgudur. 20. yüzyıl ile birlikte insan bedeni hazzın bir aracı olmuştur. İktidarlar beden üzerinden bireyin cinsel ve saldırgan erkelerini doyurmuştur. Özgürlük adı altında savaşlar ve cinsel politikalar anlam kazanmıştır. Tüm bunlar 21. yüzyıl insanı için hümanistçedir; özgürlük adınadır ki insanlığa karşı suçlar işlenmiştir. 20. yüzyıl ile himaye altından çıkan sanatçı ise fırçasını, toplumsal olaylar karşısında duyarlılığını göstermiştir. Cinselliğe dair bedenler mitolojik ya da dini konularla resmedilirken, günümüzde bu değişmiş ressam salt cinsel konuların yer aldığı çalışmalara yer vermiştir.

20. yy ile birlikte günümüzde insanın cinselliklerini tanımlamaları açısından önem kazandığı bir yüzyıl olmuştur. Günümüzde cinsiyet insanların kimliklerini, zevklerini belirlemeye çalıştıkları birer araç haline gelmiştir. Vaktiyle beden ruhun metaforuyken şimdilerde beden cinselliğin cirit attığı bir metafor olmuştur. Soru şu olmuştur erkek miyim? Kadın mıyım? 1970 sonrası eşcinsel mi? Azınlıkların ve kimliklerin önem verildiği günümüzde her kimlik ve azınlık sanat dünyasında yerini almaya başlamıştır.

Çalışmada şiddet ve cinsellik kavramı algılanmaya çalışılmıştır. Çalışma, resim sanatı tarihinden, 20.yy ve günümüz ressamaları ve eserleri doğrultusunda ilerlemiştir. Çalışmada amaç yaşanan şiddetin ya da cinselliğin sanatçı hafızasında kayıtsız kalamayacağı şiddet ve cinsellikle ilgili mefhumları görsel dilde nasıl plastize edildiğidir.

ANAHTAR KELİMELER: Beden, Haz, Kimlik, Cinsel, Şiddet

SUMMARY

(VIOLENCE AND SEXUALITY IMAGES FROM 20TH CENTURY TO THE PRESENT IN THE PAINTING ART)

The violence and sexuality are the terms which get its meaning over the body. Human body has become an instrument of pleasure with the 20th century. The authorities charge the sexual and aggressive powers of the individual through the body. The wars and sexual politic have had a meaning in the term of liberation. They appear too much humanistic to 21st century's people; since these crimes are committed against human beings in the name of freedom. The artist who is the out of the authority by the affection of 20th century uses his brush to show the sensitivity for the social issues. While the bodies belonged to sexuality were being painted by mythologic or spiritual issues, at present, it is changed and the artist gives a place for works whichs have issue of merely sexuality.

At the present century with 20th gain importance in the sense of accomplishing the sexuality of human being. Nowadays, sexuality refers to a kind of tool which determines identity and pleasure of people. While the body was used to be a metaphor for the soul, now it has been a domain where sexuality prevails. The question is that, am I man? Am I woman? Am I homosexual after 1970? In present time, the minorities and identities have given significance, where each identity and minority starts to take a place in art world.

This thesis works through endeavoring to perceive the concepts of violence and sexuality from the onset of painting art, in the 20th century to the contemporary artists and their work of art. The aim of the study, the violence or the sexuality which is already occurred can not be perceived impassively by the artist and how these concepts in their notions are plasticized into visual language.

Key Words: Terms: Body, Pleasure, Identity, Sexuality, Violence

RESİMLERİN LİSTESİ**Sayfa No**

Resim 2.1 Delacroix, “Barikatlar Üzerinde Özgürlük”	7
Resim 2.2 David, “Horecalar’ın Yemini”	8
Resim 2.3 Rembrandt, “Kesilmiş Öküz”	11
Resim 2.4 Chaim Soutine, “Kesilmiş Öküz”	12
Resim 2.5 Francis Bacon, “Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş”	14
Resim 2.6 Hermann Nitsch , “Orji Gizemleri Tiyatrosu”	15
Resim 2.7 Théodore Géricault	16
Resim 2.8 Francisco Goya, “Üç Mayıs Katliamı”	17
Resim 2.9 Francisco Goya “What more can one do?”	17
Resim 2.10 Francisco Goya, “Dev”	17
Resim 2.11 Manet, “The Execution of Maximilian”,	18
Resim 2.12 Picasso, Guernica	20
Resim 2.13 Fernando Botero	21
Resim 2.14 Anselm Kiefer, “Kızıl deniz”	22
Resim 2.15 Anselm Kiefer “İsimsiz”	23
Resim 2.16 Anselm Kiefer, “Almanya’nın Ruhsal Kahramanları”	24
Resim 2.17 Georg Baselitz, “Avcı-Kırsal Yaşamı Tasvir Eden Dört Uzun, Dar Parça”,	25
Resim 2.18 Georg Baselitz, “Yeni Tip”,	26
Resim 2.19 Georg Baselitz, “Büyük Gecenin/Karanlığın Altında Tüketim”	26
Resim 2.20 Leon Golub, ‘Paralı Askerler 6’	27
Resim 2.21 Leon Golub “Interrogation (Sorgu) II”	27
Resim 2.22 Leon Golub, "Vietnam III", 197	27
Resim 2.23 George Grosz	28
Resim 2.24 George Grosz, “Toplumun Temel Direkleri”,	29
Resim 2.25 Otto Dix “The war”	30
Resim 2.26 Daniel Richter	31
Resim 2.27 Daniel Richter	31
Resim 2.28 Shepard Fairey	36
Resim 2.29 Shepard Fairey “Obey”	36
Resim 2.30 Banksy	37
Resim 2.31 Banksy	37

Resim 2.32 Banksy.....	38
Resim 2.33 Banksy.....	38
Resim 3.1 Eduard Manet , “Olympia”.....	52
Resim 3.2 Eduard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”7.....	52
Resim 3.3 Picasso, “Avignonlu Kadınlar”.....	53
Resim 3.4 Otto Dix “Gemici ve Kız”,.....	54
Resim 3.5 Otto Dix, “Sodo-mazosizm”.....	54
Resim 3.6 George Grosz “İki Kadın ve Kendi”.....	55
Resim 3.7 George Grosz, “Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfı”.....	55
Resim 3.8 Toulouse Lautrec.....	56
Resim 3.9 William Bouguereau, “Ayartma”.....	57
Resim 3.10 Gustave Courbet, “Dünyanın Merkezi”.....	58
Resim 3.11 Gustave Courbet, “Uyuyanlar”.....	59
Resim 3.12 Modigliani, “Nü”.....	60
Resim 3.13 Christian Schad.....	62
Resim 3.14 Christian Schad.....	62
Resim 3.15 Edward Munch, “Ergenlik”.....	63
Resim 3.16 Edward Munch, “Madonna”.....	64
Resim 3.17 Egon Schiele “Mastürbasyon”.....	65
Resim 3.18 Gustav Klimt “Danae”.....	67
Resim 3.19 Felicien Rops “Pornokrates”.....	68
Resim 3.20 Philip Pearlstein.....	69
Resim 3.21 Philip Pearlstein.....	69
Resim 3.22 Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Soyulan Çırlıçiplak Gelin”.....	71
Resim 3.23 De Kooning “Woman”.....	72
Resim 3.24 Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”.....	73
Resim 3.25 Tom Wesselmann.....	74
Resim 3.261 Ronald B. Kitaj.....	75
Resim 3.27 Eric Fischl, “Kötü Çocuk”.....	76
Resim 3.28 Kırmızı Vazo Desen.....	78
Resim 3.29 Kırmızı Vazo Desen.....	80
Resim 3.30 Pompei Fresk.....	82
Resim 3.31 Pompei Fresk.....	82

Resim 3.32 Eşcinsel sahneli Roma gümüş kabı, M.Ö. geç 1.yüzyıl.....	85
Resim 3.33 Eşcinsel sahne	86
Resim 3.34 Kiss -Briseis Painter Louvre.....	88
Resim 3.35 Jean-Leon Gerome “Yılan Terbiyecisi”.....	90
Resim 3.36 Andy Warhol.....	91
Resim 3.37 Francis Bacon “Güreşenler”	92
Resim 3.38 Luis Cabellaro.....	93
Resim 3.39 Delmas Howe.....	94
Resim 3.40 Delmas Howe.....	94
Resim 3.41 David Hocney “Ev Hayatından Bir Sahne Los Angeles” 1963.....	95
Resim 3.42 Gilbert-George.....	96
Resim 3.43 Taner Ceylan.....	97
Resim 3.44 Lucian Freud.....	99
Resim 3.45 Lucian Freud “Ressam ve Modeli”	99
Resim 3.46 Jean Rustin.....	100
Resim 3.471 Jean Rustin “Blanchete İyi Vakit Geçiriyor”.....	100
Resim 3.48 Marlene Dumas.....	101
Resim 3.49 Marlene Dumas.....	103
Resim 3.501 Marlene Dumas Warhol’un Çocuğu.....	104
Resim 3.51 Marlene Dumas “porno Blues”	105
Resim 3.52 Marlene Dumas “Hamile Kadın”.....	105
Resim 3.53 Jenny Saville.....	106
Resim 3.54 Jenny Saville.....	106
Resim 3.55 Jenny Saville “Matrix”	107
Resim 3.55 Cecily Brown.....	108
Resim 3.56 Cecily Brown.....	109
Resim 3.57 Paula Rego.....	110
Resim 3.58 Yui Minjun, “İdam”	111
Resim 3.59 Wei Dong.....	112
Resim 3.60 Wei Dong.....	112
Resim 3.61 Wei Dong.....	113
Resim 3.62 Sebastiano Del Prombo “Şehit St Agahta”	116
Resim 3.63 Tom of Finland.....	117
Resim 3.64 Rchard Liner.....	119

Resim 4.1 Ayhan Işık, “Oyuncu”	126
Resim 4.2 Ayhan ışık “Fisting”	127
Resim 4.3 Ayhan Işık, “Adam ve Kızı”	128
Resim 4.4 Ayhan Işık, “Bilmez”	129

1.GİRİŞ

20.yy'da ortaya çıkan avangart sanat akımları, modernizm üzerine tartışmalar iki dünya savaşı arasındaki dönemde büyük bir şekilde politikleşir ve zamanın kültürel-politiğinin merkezini işgal eder. Avangardın içeriği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yönündeki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı “inkâr etmeye” (Poggioli), “yok etmeye” (Lukas), sanatın “altını oymaya”, sanata karşı bir “saldırı”ya (Hauser), dönüşür.¹

Albert Camus “korku çağı” diye adlandırmıştır geçen yüzyılı; “ne kurban ne de cellat” adlı denmesinin hemen başında: “ gelecekle umudu olmaksızın, olgunlaşma ve ilerleme umudu olmaksızın anlamlı bir yaşam düşünülemez. Bir duvarın önünde yaşamak, ancak köpeklerle özgü bir yaşamdır. Gerek benim kuşağımın insanları, gerekse bugün iş yerlerine ve fakültelere giden kuşağın insanları, hep köpekler gibi yaşadılar ve de yaşamaktalar. İnsanlar arasındaki uzun diyalog koptu artık. Ve şurası açık ki ikna edemeyeceğimiz bir insan, bize ancak korku verebilir.”²

Bedenin denetim altına alınması ve beden bilinci, ancak beden iktidar tarafından ele geçirilmesiyle kazanılmıştır: jimnastik askeri talimler, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenlere övgüler düzülme, tüm bunlar, iktidarın sağlıklı bedenler üzerinde, çocukların ya da askerlerin bedenleri üzerinde yürüttüğü aralıksız, inatçı ve titiz çalışma sonucu, bireysel bedenin arzulanır bulunmasını hedefleyen bir çizgi üzerinde yer alırlar. İktidar bu etkiyi doğurduğu anda, tam da onun fetihleriyle ilerleyen çizgi üzerinde, bireysel bedenin iktidara yönelttiği, sağlığın ekonomiye, haz isteğinin cinsel evlilik ve ar duygusuyla ilgili ahlaki normlara yönelttiği karşı saldırılar başlar.

¹ Peter BÜRGER, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, 20

² Stefan ZWEIG, **Satranç**, Çev. Ayça Sabuncuoğlu, 60

İktidar, bedenine içine sızmıştır; bizzat bedenin içinde saldırılara maruz kalır. Özgür sevişme ya da kürtaj düşüncelerinin toplumsal gövdeyi oluşturan kurumları (doktorlar, politikacılar) nasıl bir panik içine düşürdüğünü hatırlayın.

Sanat tarihi boyunca erkek ressamın kadın bedeni üzerinden eserlerini görsel şölene dönüştürmesi yerine, 20. yy ile kadın bedeninin erkek imgelemi üzerine grotesk, korkutucu bir imgeye dönüştürme çabası önem kazanmıştır. Kadın ressamın kendi bedenini ele alarak kadın bedeninin bir çeşit çarmıhta yansıması şekline bürünür. Kadın bedeni çarmıhtadır ve acı çekmektedir. Yaşamın her alanına nüfuz eden cinsellik, sanatta ya da yaşamda toptan bir açılmanın yaşandığı, sadece eşcinsellik üzerine kurulu değil, her tür cinsel pozisyonun kendini göstermeye, görünür kılınmaya başladığı bir süreç yaşanmıştır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; şiddet ve cinsellik imgesinin 20. yy ve günümüz resim sanatına yansımalarını inceleyerek, günümüz cinsel kimlik algısını resim sanatı üzerinden açıklamaktır. Bu konu içerisinde 20.yüzyıldan günümüze resim sanatı ve bu bağlamda kendi yapıtlarım incelenmiştir.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Çalışma, sanat tarihi ve toplumsal koşullar içerisinde şiddet ve cinsellik kavramını; resim sanatında ifade edilmiş yöntemlerini ve bu bağlamda öne çıkan bazı sanatçıların araştırılarak şiddet ve cinsellik imgesini çözümlemeye çalışır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

İnsanlığın başlangıcından itibaren günümüze şiddet ve cinsellik imgesini barındıran birçok farklı disiplinde sanat yapıtları üretilmiştir. Bu nedenle, dönemin en belirgin sanatçıları ve onların eserleri seçilerek ve dönemin sanat akımları ile ilişkilendirilecek şekilde kurgulanmıştır. Bu konu kapsamına giren çeşitli metinler ve resimler, literatür araştırması yaparak incelenmiştir. Elde edilen bulgular sanatın şiddet ve cinsellik içeren yapıtlarını ele alan ana bölümler dâhilinde örneklendirilmiş ve yorumlanmış ve sonuçlandırılmıştır.

2. ŞİDDET OLGUSU

Kendini evrenin biricigi ilan eden insan, doğası gereği şiddet; saldırgan, savaş, baskı, terörizm vb. güdü ve algılarla kendi kendini donatmıştır. Tarihsel ve sosyolojik kısa bir araştırma insan geçmişinin şiddetle iç içe geçtiğini gösterecektir. Habille-Kabil öyküsü, savaşlar, katliamlar, soykırımlar, topyekûn kaybolan milletler, yok edilen veya sindirilen azınlıklar bunlardan bazılarıdır. Türkler tarafından yapıldığı ileri sürülen Ermeni soykırımı, Naziler tarafından gerçekleştirilen Yahudi soykırımı, Hiroşima'ya atılan atom bombası, Sovyetler'in Ukrayna halkına karşı giriştikleri soykırım, Aztekler, Kuzey Amerika yerlileri örneklendirilebilir. Günümüz de ise yaşanan Afganistan, Filistin, Irak, Mısır, Lübnan, Yunanistan, Libya savaşları ve ayaklanmaları bunlardan bazılarıdır.

Bertolt Brecht, bir ağaçtan söz etmenin bir suç gibi görüldüğü bir zamanda yaşadığımızı belirtmiştir. O zamandan bu yana, işler daha da kötüleşmiştir. Günümüzde toplum bir şiddet kurumuna dönüşmüştür.

Camile Paglia'nın "Cinsel Kimlikler" adlı kitabında belirttiği gibi; saldırganlık doğadan gelir. Toplumsal denetim zayıfladığında, insan doğasında var olan acımasızlık da açığa çıkar. Batı kültüründe, sömürüye dayanmayan tek bir iletişim biçimi yoktur. Herkes yaşamak için öldürmüştür. Doğanın evrensel kanunu olan "yok ederek yaratmak" maddede olduğu gibi düşüncede de işler. Nietzsche'nin halefi olan Freud'da kimliğin bir çatışma alanı olduğu görüşünü ileri sürer. Her kuşak sabanını ölümlerin kemikleri üzerinde sürer.³

Son yapılan araştırmalar isteyerek şiddet uygulama güdüsünün sadece insanda olmadığını belirterek; Bonoma maymunları üzerinde yapılan bir araştırmada bir neden olmadan bonoma maymunlarının da şiddet uyguladığını tespit etmişlerdir. Hayvanların yaşamları tehlikede ve sınır ihlalleri olmadığı sürece şiddete başvurmadığını

³ Camile PAGLIA, **Cinsel Kimlikler**, Çev. Didem Atay-Anahid Hazaryan, 14

bilmekteyiz; ancak, en son yapılan bir araştırmada bir bonoma maymununun arkadaşını bir neden olmadan döverek öldürdüğü belirlenmiştir.⁴

İnsanlar üzerinde yapılan bir başka deneyde ise Milgram deneklerini, bir bellek deneyi yapma bahanesiyle toplamıştır. Deney bir bilim adamının gözetimindedir. Deneklerin kobay olarak belirlenmiş başka deneklerin öğrenme yeteneklerini sınamaları gerekiyordu. Hata gördükleri takdirde, ceza olarak 15 volttan 300 volta kadar giderek artan şiddetlerde elektrik akımı verme yetkileri vardı. Gerçekte ise bu bir düzendi. Elektrik akımı verilmiyordu. Kobaylar denekler tarafından görülemeyecekleri biçimde yerleştirilmişlerdi ve sözde elektrik akımı verildiğinde, bir ses düzeninden daha önce kaydedilmiş gerçek çığlıklar, denekler tarafından atılıyormuşlar gibi yükseliyordu. Alınan sonuçlar şaşkınlık vericiydi. İlk başta ceza verme yetkisi ile donanan deneklerin hiç birinin itiraz etmemesi oldu. Bunlar “işe” başlamadan önce acı verici ve tehlikeli olabilecek derecede ceza aşamalarında duracaklarını belirtmişken hepside tehlikeli sınırı aşmış, hatta yüzde 60’ı deneyi sonuna kadar sürdürmüştür. Yüzlerini gergin ve üzgün ifadeler kaplamış ve kendilerini bilime hizmet ediyor olmakla savunmaya çalışmışlardır. Fakat gerçek şu ki, karşılarındaki insana elektrik vermekten çekinmemişlerdir.⁵

Bu deneyler göstermektedir ki insan davranışlarını kötü değerlendiremeyeceği, uygun ortam ve şartlarda insanın şiddete başvurduğu, bugün bile anlam veremediğimiz Yahudi soykırımını ya da benzerlerini anlamada etkili olduğu görölr.

İnsanlık tarihine baktığımızda, dini söylemlerin çatışma, kavga ve savaşları körüklemek ve meşrulaştırmak için kullanıldığı görölr. Tüm bir batı sanatı tarihi savaşları ve din adına yapılan işkenceleri gösterir.

İşkencenin tarihi adlı kitapta işkencenin birey için iktidar, devlet için otorite ve diktatörce hükmetme isteği anlamına gelmesi yatar.⁶

⁴ Ufuk MAVİENGİN, **Eşcinsellik** konulu Seminer

⁵ Yves MICHAUD, **şiddet**, Çev. Cem Muhtaroglu, 73

⁶ George Ryley SCOTT, **İşkencenin Tarihi**, Çev. Hamide Koyun, 23

Şiddetin; ekonomik, toplumsal, antropolojik, psikolojik, biyolojik nedenleri üzerinde durmak yerine alanım gereği sanatsal düzlemde ele alacağım bu çalışma sanatçı, eseri, dönemin üslubu ve akımı doğrultusunda incelenecektir.

2.1.Sanat ve Şiddet

Şiddet, savaşlar, soykırımlar, katliamlar, cinayetler, baskılar, politikada bir suç mudur? Tersine politikanın en büyük atılım kaynaklarından birinin şiddet olduğu gerçektir. Tarihte şiddet sayesinde Osmanlı, Roma, Fransa dünyanın efendisi olmuş ve cinayetler sayesinde özgürdür. Herkesin lanetini üzerine toplayan bu tür şiddetin yalnızca hatırlanması bile genel dehşeti ve öfkeyi sonsuza dek kışkırtmak için yeterlidir. Amacı aldatmak olan, bir ulusun diğerleri zararına büyümesinden başka hedefi olmayan bir bilimden daha fazla şiddete ihtiyaç duyan bir insan bilimi var mıdır? Bu politik barbarlığın biricik meyveleri olan savaşlar, politikanın beslendiği, güçlendiği, desteklendiği araçlardandır. Savaş yok etme bilimi değil de nedir? Öldürme sanatını herkese açıkça öğreten, en iyi öldüreni ödüllendiren ve düşmanı karşısında bozguna uğrayanı cezalandıran insanın tuhaf körleşmesi!

Tüm yönetimler savaşla ayakta durabilmişlerdir. İnsanların en bağımsız, doğaya en yakını olan vahşiler cezalandırılmadan her gün cinayet işlerler; Sparta'da, Lakedaimon'da, keklik avına gider gibi köle avına çıkmıştır. En özgür halklar şiddeti en çok benimseyenlerdir. Bugün Amerika ise şiddeti özgürlük aracı olarak kullanarak meşrulaştırmaktadır. Dolayısıyla şiddet her zaman benimsenen, her zaman gerekli olduğu düşünülen ve yalnızca kurbanları değişen; bazılarının mutluluğu, "ötekilerin" ise mutsuzluğudur. Tek kelimeyle şiddet bir vahşettir.

"Sizi bağışlıyorum", diyordu XV. Louis can sıkıntısından bir adam öldürmüş olan Charolais'ye, ama sizi öldürecek olanı da bağışlayacağım. Katillere

karşı yasanın temelleri tümüyle bu yüce sözcüklerde yer alır.⁷ *Varsa yoksa sanat ya da yine de yaşasın sanat!*

Fransız ressam Delacroix, Ferdinand-Victor-Eugene (1798-1863, Paris); renk ve biçim kullanımı, konulara yaklaşım biçimiyle Romantizm'in temsilcilerindendir. Devrimler ülkesinde doğan sayısız büyük devrimciden biri olan sanatçı, karmaşık bir kişilik yapısındadır. Akademinin standartlarına uymayı kabul etmemiş, devamlı olarak Yunanlılardan ve Romalılarından söz edilmesine, doğru çizimin vurgulanmasına ve klasik heykellerin taklit edilmesine karşı çıkmıştır. Resimde, rengin çizimden, hayal gücünün ise bilgiden daha önemli olduğuna inanmıştır. Delacroix, Venedikli ressamı ve Rubens'i örnek almış, Ingres'in sanatına karşı çıkmıştır.⁸ 1830 Devrimi sanatçıya “Barikatlar Üzerinde Özgürlük” adlı çalışması için esin kaynağı olmuştur. Sıcak renklerin hâkim olduğu yapıtta, konunun en etkili anı seçilmiştir. Alegorik bir anlatım da sunan resim Fransa'daki özgürlük ateşinin görsel bir bildirisi sayılmıştır.⁹ (Resim 2.1)



Resim 2.1 Delacroix, “Barikatlar Üzerinde Özgürlük”

⁷ Marquis de SADE, *Yatak Odasında Felsefe*, Çev. Kerim Sadi, 160

⁸ E. H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 504

⁹ Şakir ECZACIBAŞI, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt1, 438

Neo-Klasizm insanda vatanseverlik duygularını uyandırmasını amaçlayan ve savaş propagandası yapan resimlerle doludur. David'in "Horatius'ın Yemini" adlı çalışması örneklendirilebilir. (Resim 2.2)



Resim 2.2 David, "Horatius'ın Yemini"

Herbert Read, klasik sanat ve baskı ve şiddet arasındaki ilişkiyi ifade etmiştir: "Klasizm – başka açıklamaya yer bırakmaksızın belirtelim ki- artık bizim için baskı güçlerini ifade ediyor ve hep ifade ede gelmiştir. Klasizm, siyasi zulmün düşünsel eşdeğeridir. Eski çağ dünyasında da, orta çağ imparatorluklarında da böyleydi; Rönesans'ın diktatörlüklerini ifade etmek üzere yenilendi ve bu tarihten itibaren kapitalizmin fermanı oldu. Ve daha sonraları klasik sanatın normları düzenin, orantının, simetrisinin, uyumun tüm statik ve inorganik özelliklerin tipik "kalıpları" oldu. Bunlar gelişmenin ve bu yüzden de değişimin bağlı olduğu içgüdüleri kontrol ve baskı altında tutan düşünsel kavramlardır ve hiçbir anlamda

özgürce belirlenmiş tercihleri temsil etmezler; sadece zorla kabul ettirilmiş bir ülküyü temsil ederler.”¹⁰

20.yy’da ortaya çıkan avangart sanat akımları, modernizm üzerine tartışmalar iki dünya savaşı arasındaki dönemde büyük bir şekilde politikleşir ve zamanın kültürel-politiğinin merkezini işgal eder. Avangardın içeriği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yönündeki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı “inkâr etmeye” (Poggioli), “yok etmeye” (Lukas), sanatın “altını oymaya”, sanata karşı bir “saldırı”ya (Hauser), dönüşür. Gerek Dada ve Sürrealizm gibi tarihsel avangartlar, gerekse sitüasyonizm, fluxus gibi ikinci savaş sonrası avangartlar, sanata karşı avangartlaşırlar.¹¹

2.2. Kan Et Açlık

Rembrandt Van Rijn (1606- 1669, Amsterdam) Flemenkli olan ressam 17. yy kuzey resim sanatında Barok üslubunun en önemli temsilcilerindendir. Sanatçının 1630’ların sonunda yaptığı “Kesilmiş Öküz” adlı çalışması (Resim 2.3) 16. ve 17. yy’ların Kuzey Avrupa resminde çok sık işlenen ve 20. yy’da birçok defa ele alınan bir konunun karanlık ve kasvetli bir yorumudur. Rembrandt’ın imgesinde gözümüze ilk çarpan şey, yeni kesilmiş hayvanın bir çarmıh kurbanıyla olan rahatsız edici benzerliğidir.

Kutsal kitaptaki simge veya tiplerde, dananın öldürülmesi genellikle İsa’nın kendini kurban vermesiyle ilişkilendirilir. Nitekim bu imge sadece doğa-kültür ve hayat-ölüm ikiliklerinin değil, aynı zamanda fiziksel-ruhsal ikililiğinin de içinden geçmektedir. Bu resim idamla gerilimli bir ilişki içinde sunulan ölüme dairdir.¹²

¹⁰ Herbert MARCUSE, **Karşı Devrim ve İsyân**, Çev. G. Koca-Volkan Ersoy, 83

¹¹ Peter BÜRGER, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, 20

¹² Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 132,133

Rembrandt'ın bu çarpıcı resmi, tüketme hazzı ve biraz da öldürme hazzını imler. Dolayısıyla, medeniyetten nasiplenmemiş iktidar ve iktidar sorununu ve hatta bunun getirdiği prestij sorununu yapısöküme uğratar. Sanatçının bu işinde; kasabın henüz parçaladığı ve hala seçiren bir ölü gövdeyi resmetmek, içimizdeki yeme hazzını uyandırmayı değil yeme hazzımızın nelere mal olduğunu bizlere hatırlatmayı hedefleyen bir seçimdir. Ressam dramatik ışık gölgeyi ustalıkla kullanması, sağ altta hayvanın postuyla kafasının bir arada durması, çok zor seçilen arka planda bir kadının yerdeki kanları silip süpürüyor olması tüm bunlar etkiyi güçlendirmiştir.¹³

Foucault: “İktidar ilişkileri söz konusu olduğu zaman, Hegelci diyalektiğe hiç uymayan, karmaşık fenomenlerle karşılaşılır hep. Bedenin denetim altına alınması ve bedenin bilinci, ancak bedenin iktidar tarafından ele geçirilmesiyle kazanılmıştır: jimnastik askeri talimler, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenlere övgüler düzülmesi... Tüm bunlar, iktidarın sağlıklı bedenler üzerinde, çocukların ya da askerlerin bedenleri üzerinde yürüttüğü aralıksız, inatçı ve titiz çalışma sonucu, bireysel bedenin arzulanır bulunmasını hedefleyen bir çizgi üzerinde yer alırlar. İktidar bu etkiyi doğurduğu anda, tam da onun fetihleriyle ilerleyen çizgi üzerinde, bireysel bedenin iktidara yönelttiği, sağlığın ekonomiye, haz isteğinin cinsel evlilik ve ar duygusuyla ilgili ahlaki normlara yönelttiği karşı saldırılar başlar. Ve bu andan itibaren, iktidarı güçlü kılmış olan şey, ona yöneltilen karşı saldırıya olanak tanır... İktidar bedenin içine sızmıştır; bizzat bedenin içinde saldırılara maruz kalır. Özgür sevişme ya da kürtaj düşüncelerinin toplumsal gövdeyi oluşturan kurumları (doktorlar, politikacılar) nasıl bir panik içine düşürdüğünü hatırlayın. Gerçekte iktidarın sallandığı fikrine kapılmak yanlıştır, çünkü iktidar bir değişimi gerçekleştirebilir, yerini değiştirip başka bir alanı ele geçirebilir. Ve çatışma sürüp gider.”¹⁴

¹³ A.g.k. 133

¹⁴ Michel FOUCAULT, **Dostluğa Dair**, Çev. Cemal Ener, 24



Resim 2.3, Rembrandt, “Kesilmiş Öküz”

Rus kökenli Fransız ressam Chaim Soutine (1894-1943, Paris) Dışavurumculuk akımının öncülerindedir. Ressam Rembrandt’ın “Kesilmiş Öküz” adlı yapıtının Louvre versiyonunu gördükten sonra, 1920’li yıllar içinde seri oluşturacak biçimde kesilmiş sığır resimleri yapmıştır. Bu işler bir tür dolaysız şiddetti simgeler. İpler yardımıyla ve gergin biçimde asılmış ve hala üzerinde kanların aktığı ölü gövde yakın plandan resmedilmiş. Duvarlar, yerler kanla kaplıdır. Arka plan kalın mavi siyah fırça darbeleriyle çizilmiştir. (Resim 2.4) Ressamın tuvale indirdiği darbeler kesimcinin hayvana indirdikleri kadar taze görünüyor. Bu tür imgeler Kafkavari sorgulama, işkence ve infazlarla ilintilendirilebilir. Sanki kıtlıktan yeni çıkmış birileri tarafından aceleyle yüzülmüş ve parçalanmış gibi duruyor hayvan. Resimde prestij-iktidar bağlaşımından uzak durulmuştur.¹⁵

Soutine’in yiyecek saplantısı gençliğinde yaşadığı yoksulluk ve açlığa dayanıyor. Ressamın yeme ve hayvan kesimiyle olan ilişkisi, bir zamanlar açlık çekmiş insanların asla silemeyeceği bir belleğin ürünüdür. Bunun sonucu olarak hayatı boyunca ülserden çekmiştir. Soutine’in bu rahatsızlığından dolayı hiçbir

¹⁵ Bkz. (12), LEPPERT, 135

hayvan etini yiyememiş, hayatının bu döneminde yiyecek resmi yapması şaşırtıcı değildir. Resmettiği konudan uzak durmayı seçen Rembrandt'ın tersine Soutine neredeyse hayvanın içine giriyor, hayvana fırçalarıyla dokunabilecek kadar. Onun resimleri tüketim iştahını açacak bir resim değildir. Travmatik kişisel deneyimlerinden yola çıkan eserleriyle olan öznel ilişkisi hakkında bizleri şok ediciliğin aydınlığı ile sarsıyor.¹⁶



Resim 2.4, Chaim Soutine, “Kesilmiş Öküz”

İngiliz ressam Francis Bacon (1910 Dublin-1992 Madrid) 1940'dan sonra Dışavurumcu figür anlayışını çağdaş bir espri içinde verir. Bacon resimlerini fotoğraf ya da gazete kupürlerinden yararlanarak yapar. Yalın düzenlemelerin hâkim olduğu resimlerinde biçim çarpıtmalarıyla, derin bir ıstırap, yaşam bunalımı, ölüm ve hapsedilmişlik duygusunu yansıtır. Bacon için resim soyut ve figüratif arasındaki ince çizgide belirirken, çok soğuk, yalın ve şiddet dolu iç mekânlardaki insanlar ölüm, intihar ve işkence anında belgelenmiş gibidir.¹⁷

Bacon'ın resimleri korku veren imgeler, günlük yaşantımızı ve sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren aynı zamanda kapalı yerde kalma korkusunu (klostrofobi) uyandıran boşluklar insandaki korku ve dehşet

¹⁶ Bkz. (12), LEPPERT, 136

¹⁷ Bkz.(9), 179

duygularını harekete geçirir. Bunlar devlet yönetimine muhalif olanların yok edilmesi olabileceği gibi, günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan dehşet ve korkular da olabilir. Bacon’ın ürküntü veren figürlerini, güzel boya pasajlarıyla sunması çok daha sarsıcıdır. Onu ilgilendiren din kahramanları değil, halk tabakasının çektiği acılardır.¹⁸

Francis Bacon’ın “Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş” adlı resmi (Resim2.5) İspanyol sanatçı Diego Velazques’in 1650 yılında yaptığı Papa X. Innocent fotografik röprodüksiyonlarına dayanılarak yapılmıştır. Bacon’ın saplantılı bir şekilde defalarca işlediği bu konuyu, Rembrandt ve Soutine’in kesilmiş sığır resimlerini kullanmıştır. Soutine gibi Bacon da hayatı boyunca kesimhanelere ve ete ilgi duyduğunu kabul etmiş; çengeldeki hayvanı içgüdüsel olarak Çarmıhtaki İsa’yla ilintiliyor, bunu ise, inançsız birisi olarak, sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyor. Dramatik bir biçimiyle iktidar “papanın” yüzünde, gözlerinde ve sıkıca kapatılmış çenede temsil edilir. İktidar temsil edilirken, güçsüzlüğün portresini yapıyor; pasif, ve neredeyse felçli gibi oturan beden, Velazques’in tersine Bacon’ın tualinde kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası, acımasız, uğursuz, erişilmez ve kudurmuş bir canavarın resmine dönüşmüştür. Bacon için resim, şeylerin örtüsünü kaldırmannın yüzeylerindeki katı görünümleri yıkmanın ve içlerini oluşturan duygu unsurlarını ifşa etmenin, bir yoludur. Bir biçime kilitlemiş duyguyu buradan çıkarmak Bacon’ın dediği gibi “imgeye şiddet” uygular. Bacon’ın resimlerindeki kafes, hapsedici “düzeni” canlandırırken, demir bir kafesten daha az etkili değildir. Resimdeki figür hücre hapsinde bulunuyor. Toplumsal olan ne varsa hepsi silinmiştir. Bacon’ın resimleri her şeyin üzerindeki özellikle insan hayatı üzerindeki insan iktidarının belirleyici gücü olan öldürmeye–benliğin yıkımına- dairdir.¹⁹

¹⁸ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 258-259

¹⁹ Bkz. (12), LEPPERT, 137-140



Resim 2.5, Francis Bacon, “Sığırım Böğürleriyle Çevrelenen Baş”

Et, ne acınası şey! Şüphesiz ki et, Bacon’ın tek acıdığı nesnedir. Bu noktada, Yahudi tarzı büyük acıma duygusuyla, Soutine’le aynıdır. Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılğanlıklar ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon, “hayvanlara acıyın” demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesnelereyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, “olgusudur”.

Kuşkusuz ressam kasap rolündedir, fakat çarmlıha gerilmiş olan için hazırladığı etiyle, bu kasap dükkânında sanki kilisedeymiş gibi durur. “Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmlıha Gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır... Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır. 18. yy sonunda romancı Moritz “tuhaf hisler ” içindeki kişiyi betimler: tecrit edilmenin en uç noktasındaki duyumsaması, neredeyse hiçliğe varan bir anlam yoksunluğu; “parçalanarak öldürülen” dört kişinin işkenceli infazına katıldığı sırada yaşanan dehşet; bu kişilerin “tekerlek üzerine” ya da tırabzana atılmış uzuvları; her birimizin bunlardan ibaret olduğuna, bütün bu saçılmış etlerden oluştuğumuza, izleyicinin zaten gösterenin “gezgin ten yığını” nın içinde olduğuna

dair kesinlik, ardından, hayvanların bile insandan oluştuğuna, bizlerin suçludan ya da sürü hayvanından oluştuğumuza dair çok canlı bir fikir; ...Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken bir hayvansa bir insandır. Sanatta, siyasette, dinde veya başka bir alanda devrimci olup da, bir hayvandan başka bir şey olmadığı o sıra dışı anın farkına vararak, ölen danaların sorumluluğunu değil de, ölen danalar karşısında sorumluluk hissetmeyen biri var mıdır?²⁰

Eylem performansı sanatçısı olan Hermann Nitsch'in (1938, Viyana - ...) "Orji Gizemleri Tiyatrosu" adlı çalışmasında (Resim 2.6) beş duyu devreye girer. 1960 Viyana'daki eylem ve sergisi, birçok dava açılması ve üç hapis cezasıyla sonuçlanır. Nitsch eserlerinde insanın algısı üzerindeki etkiyi temel alır. Dil ve temsil üzerine kurulu tiyatrolardan uzaklaşarak, gerçek olaylar sahneleme arayışına giren Nitsch, izleyicinin yoğun bir biçimde koklama, tatma, görme, duyma ve dokunmaya teşvik edildiği olaylar kurgular. Sanatçıyı ilgilendiren şey, bakılan nesneyi tam anlamıyla algılayabilen bir bakış biçimi. Onun için önemli olan, kavranan şeyin yüzeyi ölçüsünde değil, içindeki töz ölçüsünde –tadılabilir töz ölçüsünde- taşıyabilen bir bütünsel, algısal bakış gerçekleştirmektir.²¹



Resim 2.6, Hermann Nitsch , "Orji Gizemleri Tiyatrosu"

²⁰ Gilles DELEUZE, **Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı**, Çev. Can Batukan, Ece Erbay, 31,32

²¹ Herman NITSCH, **Das Orgien Mysterien Theater**, 10

2.3. Yine de Yaşasın Savaş Değil mi?

Fransız ressam, Romantizm akımının önemli temsilcisi olan Théodore Géricault (1791-1874, Paris) insan bedeninin parçalarını çizdiği; ceset parçalarını, (Resim 2.7) Paris'teki hastanelerden ve özellikle Bicetre'den alınmıştır. Bicetre'nin bodrum katında, ölüm cezasına çarptırılan erkek ve kadınların idamlarından hemen önce gönderildikleri hücreler vardı. İdam sonrasında teşhir için yeniden buraya getiriliyordu. Yüzyılımızda Soutine ve Bacon'ın yaptığı gibi çürümekten dolayı görsel ve kokusal olarak dayanılmaz hale gelene kadar atölyesinde tutmuştur vücut kalıntılarını. Géricault bu resimlerde hatlardan ziyade renk, ton ve dokuları ön plana çıkarmıştır. İlk görüşte insanı şok eden bu resimler, karanlık ve belirsiz bir arka plan üzerine çizilen cesetlerin deri yüzeylerindeki ışık oyunu, ceset parçalarına canlı model havası verir. Kesilmiş ceset parçaları, hem idama hem teşhire meydan okuyormuş gibi durur. Kesilmiş boyunlar ve kan lekeleri dehşetin estetiğine bizde bakma, hatta haz duyarak bakma isteği uyandırır. Géricault bu resimlerinde bize enformasyon olarak beden ya da ölüm verisi olarak beden sunmaz, o, ceset parçalarını bir kez daha insan kılar.²²



Resim 2.7, Théodore Géricault

İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1824) 1808'de Napolyon'un orduları Madrid'e girdiğinde kentin Fransızlara karşı direnişini resimler. Bunlardan

²² Bkz. (12), LEPPERT, 205

önemlileri olan “Savaşın Dehşetleri” (Resim 2.8) adlı baskıları ve 1814’te Fransız askerlerine karşı direnen İspanyol halkını betimlediği, 3 Mayıs Katliamı (Resim 2.9) Fransız Devrimi'nin yaşandığı dönemde yapılan bu resim, Napolyon ordusunun İspanya'yı işgali sonucu ayaklanan yurtseverlerin kurşuna dizilmesini betimler. Katliamı kaba anlatımıyla güçlü bir dramatik ortam sunar. Tümüyle anlamsız bir ölümü, Goya'nın kaba ama ustalıkla anlatımıyla son derece çarpıcı bir şekilde dile getirir.



Resim 2.9, Goya, “3 Mayıs Katliamı”



Resim 2.8, Goya, “What more can one do?”

Goya, savaşın sıkıntıları ve insanların çılgınlığı altında ezilen ülkesini, asite yedirme tekniğiyle yaptığı gravürleriyle belgeler. Dünyanın sonuna oturmuş bir dev (Resim 2.10) savaşta katledilenleri, ağaçlara oturtulanları, cinsel organları kesilenleri, asılanları insanlık dışı tüm barbarlıkları izlerken betimler.



Resim 2.10, Goya, “Dev”

Manet de Goya'nın "3 Mayıs Katliamı" adlı resimden kurgulayarak yaptığı resim, askeri ve siyasi bir sembol olan Maximilian'ın idamını gösterir. (Resim 2.11)



Resim 2. 11, Manet, "The Execution of Maximilian", 252x305cm, 1868

Meksika III. Napolyon tarafından ele geçirilemeyince, III. Napolyon, Avusturya Prensi Maximilian'ı dolduruşa getirerek amacına ulaşmaya çalışmıştı. III. Napolyon yenilgilere rağmen ikinci bir girişimle Avusturya Prensi Maximilian'ı, Habsburg İmparatorluğu ile kurulacak ittifak karşılığında Meksika imparatoru olmaya ikna eder. Maximilian 1864'te Meksika'ya geldiğinde umduğu gibi karşılanmaz. Juarez'i destekleyen halk, Fransız askerlerinin geri çekilmesini sağlar. Juarez koltuğuna döner, 35 yaşındaki Maximilian ise 19 Haziran 1867'de kurşuna dizilir.²³

"III. Napolyon, prestijine zarar vereceği düşüncesiyle Meksika'da olup bitenlerle ilgili sıkı bir sansür uygulamıştır. Bu nedenle Paris'e Fransızların uğradığı bozguna ilişkin haberler zar zor ulaşıyordu. Fransız ressam Eduard Manet, Fransız hükümetinin emperyalist politikalarına ve Meksika'da oluşturulmaya çalışılan kukla rejime duyduğu öfkeyi resimlerine yansıtmaya karar vermiştir. Edindiği sınırlı

²³ Ahmet ALBAYRAK, **Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Yeniden Dolaşıma Sokulması**, yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, 38

bilgilerle Maximilian'ın kurşuna dizilişini anlatan dört ayrı tablo yaptı. Son tabloyu yaparken, görgü tanıklıklarından ve kurşuna dizilişin gerçekleştiği mekânın fotoğraflarından yararlandığı için, en gerçekçi detayları bu son tabloda verebilmişti. Manet'nin tablolarını sergileyebilmesi uygulanan sansür nedeniyle mümkün olmamıştır. Ölümünden sonra mirasçıları ikinci tabloyu parçalara bölüp her bir parçayı ayrı ayrı sattılar. Parçalar 1992'de birleştirilerek Londra'daki National Gallery'de sergilenmeye başlanmıştır.”²⁴

İspanyol kökenli Fransız ressam olan Pablo Picasso (1881-1973) Kübizm akımının önderliğini yapmış, görsel sanatların gelişim çizgisini değiştirmiştir. 1936 İspanya iç savaşı sırasında Franco'nun çağırdığı Alman bombardıman uçakları, Guernica adlı küçük kasabayı bombalamaları sonucu, Cumhuriyetçiler tarafından verilen sipariş sonucu Guernica (Resim 2.12) adlı tabloyu yapar. Guernica, ne olayın bir betimlemesi, ne de silahlanma çağrısıdır. Picasso, bir takım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirir. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu, çığlık atan insanları, ölenleri görebiliriz. Siyah-beyaz olan bu resim havasız ve mekânsızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın resme neredeyse hiç ışık vermez. Bu resim çağdaş duyarlılığın temsillerinden biridir. Guernica'nın bombalanması tarihsel bir olay olarak değil, bu resmin konu olması sebebiyle hatırlanmaktadır.²⁵ Resme hâkim olan gri, beyaz ve soluk yeşiller düşsel ve dramatik bir hava yaratmıştır.

“Picasso'nun yaşamındaki rastlantılar ve etkilenmeler, tüm bunlar olup biterken, Picasso doğası gereği hep devrimcidir, devrimci, terörist değil. Devrimciler başlattıkları yıkımların yayılması ile yetinemezler. Picasso oldukça geç kalınmış olsa da içinde hapis olduğumuz ve hiç değişmeyecekmiş gibi görünen oyunun ağırlık merkezini değiştiriyor, oyunu konu düzeyinde yeniden yazmak üzere, ne daha iyi, ne daha kötü, genel özelliklerini koruyarak ve en önemlisi kendisi olarak. Picasso, Guernica resmi için derki; “Beni yalnızca, resimlerimdeki şeylerin ne oldukları

²⁴ A.g.t.39

²⁵ Bkz. (18), LYNTON, 166

ilgilendiriyor, ne anlama geldikleri değil. Eğer benim tablolarımdaki belirli şeylerden, belirli bir anlam çıkartılırsa, bu tamamen rastlantıdır, yoksa benim bu anlamı iletmek gibi bir amacım olmadı. Ben bir tabloyu kendisi için, şeyleri kendileri için resmediyorum. Anlam benim bilinçaltımda saklıdır. Benim ressamlığımnda hiçbir bilinçli propaganda amacı yoktur. Sadece GUERNİCA resmi hariç.”²⁶



Resim 2.12, Picasso, “Guernica”

P. Picasso'nun “Her zaman olduğu gibi şimdi de inanıyorum ki; manevi değerler ile yaşayan ve çalışan bir sanatçı, insanlığın ve medeniyetin en üstün değerleri tehlikeye düşerse buna kayıtsız kalamaz ve kalmamalıdır.” sözleri Botero için de geçerlidir. Amerika–Irak savaşı sonrasında gerçekleşen Ebu Garip Hapishanesindeki (Resim 2.13) işkenceleri resmeden Kolombiyalı ressam Fernando Botero (1932-...) yaşanan şiddeti çağının tanığı olarak betimler. Bu konuda bir seri oluşturacak denli işler üreten sanatçı 21.yy'da uygarlığın ve özgürlüklerin vahşetini resmeder. Amerika'nın politik siyasi anlayışını eleştirir. Resimleri işkence anını, sonrasında yaşanan dehşeti dramatik bir şekilde ifade eder. Botero'nun figürleri günümüz estetiğinin idealleştirilen bedenlerine karşı bir tavır alır. Zayıf, arzulan, fetişleştirilen kadın ve erkek bedeninin tersine onun figürleri şişmandır. Bu durum Ebu Garip ile ilgili olan adli çalışmalarında yaşanan şiddeti daha çok artırır.

²⁶ Elçioğlu, CANAN, **Picasso'nun Guernica Resminin Sanatsal Kaynakları**, yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, 28



Resim 2.13, Fernando Botero

Alman ressam Anselm Kiefer (1945-) Yeni- Dışavurumculuk akımının temsilcilerindendir. Kiefer, bir sanatçı olarak Almanya'nın Nazi mirasının tüm ağırlığını omuzlarında hisseder. Sanatçı, Nazi Soykırımının izlerini silmek ya da ona saldırmak yerine, geçmişi kendi düşünceleriyle yeniden şekillendirmiş ve bir "Nazi Geleceği" yaratmayı hayal etmiştir. Kiefer, Almanya'nın mitsel kahramanlarını, tanrılarını ve kültürel mirasını bir meşale gibi tutuşturarak, yakıp kömürleştirerek ve onları şiddetli bir şekilde tarihi sembolize ederek görselleştirir. Bu tavır eleştirmenlere göre; Kiefer'in içinde bulunduğu ikircikli ve muğlâk ruh halini ortaya koymaktadır. Kiefer'in sanatında; Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına gerçekleştirdiği "değerler" ve geleceğe dair bakışını yansıtır. Kasvetli engin manzaralar ve mekânlar, Kiefer'in ulusal kimlik ve tarihe bakışı, ancak Yahudi soykırımı ile açıklanabilir. 1973 yılından sonraki resimlerinde yer alan "meşale imgesi" sanki yarım kalmış bir işi tamamlamak için kullanılıyormuş izlenimi verir. Kiefer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri; çoktan kömürleşmiş, küllenmiş hissi veren tuvalerine eriyik hale getirilmiş kurşunu dökerek, katliamın korkunçluğunu vurgulamasıdır. Diğer yandan eritilmiş kurşunun çıkardığı sesler faşizan ve sadist duyguları tatmin eder ve Hitler ile özdeşleşen sanatçı, bu imgeleri örtmek, dondurmak ve gömmek istemektedir. Sanatçının sıkça kullandığı çinko küvet, soykırımı gönderme yapmak üzere kullanılmış bir kan çanağı gibi

değerlendirilmiştir. Bazen Almanya'nın II. Dünya Savaşı'na girme gafletinde bulunduğu temsili olarak algılanmıştır. Bazense bu imge, sanatçının içerisinde dikilerek Nazi'leri selamladığı cam kadar saydam bir suyla doldurulmuş bir küvet fotoğrafından alınmıştır. Bu ironik yaklaşım özellikle 1930'lar ve 1940'larda Nazi Partisi'nce her Alman aileye minimum hijyen koşullarına uyulmasını istedikleri için verdiği küvetlere bir gönderme yapmaktadır.²⁷ (Resim 2.14)



Resim 2.14, Anselm Kiefer, "Kızıl Deniz"

Kiefer, işlerinde bir şeyi gösteriyormuş gibi görünürken, aslında ironik olarak hep başka şeyi ima eder. Bu bazen de Nazi'lerin yaptığı gibi Alman ırkının yüceltilmesi olabilir. Bozon Brock'a göre; Kiefer büyüklüğü arzulayan ve yıkım üreten Alman yazgısını sergiler. Bu özellikle "İsimsiz" adlı resmindeki (Resim 2.15) mimarı mekânda da görülmektedir. Faşist yapının abartılı biçimde boşluğu, insansızlaştırılmış ve yaşamsızlaştırılmışlığın boş bir kabuğu olarak algılanmaktadır. Ressamın az renkli paleti, imgelerin acımasızlığını konu edinir. Sanatçı, sürekli olarak bazı imgeler ve yasaklı birçok şeyle kuşatılmış, politik güç ile ilgilenir. Faşist sanatın ve mimarının yasaklı imgeleri -iyilik ve merhametten yoksunluk – acımasızlığı öyle ortaya çıkarmaktadır ki, biz bu karanlığa giden gücü daha da

²⁷ Rıfat ŞAHİNER, "Kömürleştirilmiş Bir Tarih Kurşuni İzleri", Rh+ Sanat-16, 54

belirgin olarak fark ederiz. Kiefer'e göre bu yasaklı imgelerden kurtulmanın yolu, bu imgelerin gösterimidir.



Resim 2.15, Anselm Kiefer "İsimsiz"

Kiefer, büyük boyutlu tuvallerinde insansız harap manzaraları, geniş ufuklu savaş sonrası görünüm, abartılmış bir perspektif kullanıldığı iç mekânları resmeder. Resimlerinde, baskıları, ölümü ve yalnızlığı dile getiren manzaralarına tarihsel bir boyut katar.

1973 tarihli "Almanya'nın Ruhani Kahramanları" isimli (Resim 2.16) yağlı boya resminde, ahşap iç mekânda derin bir perspektif göze çarpmaktadır. Uzun duvarlardaki karşılıklı meşalelerde ateşler yanmaktadır. Ressam her meşalenin altına bir Alman aydınının ismini yazmıştır. Derin perspektifli ahşap oda bir yangın tehlikesi altındadır ve Almanya, kahramanları ile her an yanabilir.

Sıklıkla faşist ikonografiyi kullandığından neo-faşist suçlamasına maruz kalan Kiefer, "İşgaller" üzerine sorulan bir soruya şöyle cevaplamıştır: "Kendime şu soruyu sormaktayım; ben faşist miyim? Bu çok önemli bir sorudur ve hemen cevaplanamaz. Otorite, rekabet, üstünlük hissi; bunlar başkaları gibi benim de özellerimdi. Bu konu sanat alanında incelenmeliydi. Ben buyum ve başka bir şeyim

demek kolaydır. Ben bu soruyu yaşayacağım tecrübeleri sanata dökerek cevaplamak istiyorum”²⁸



Resim 2.16, Anselm Kiefer, “Almanya’nın Ruhsal Kahramanları”

Alman ressam George Baselitz (1938 - ...) , Yeni Dışavurumculuk akımının 1980’ler den sonraki en önemli temsilcilerindendir. Baselitz, canlı renkleri, kaba fırça vuruşları, deformasyona uğramış ve ters duran figürleri, sıra dışı görüntüleri, düzenlilik göstermeyen, herhangi bir kategoriye girmeyen kompozisyonları ve güçlü konuları ile izleyicinin dikkatini çeker. Baselitz’in resimlerinde, Nazi döneminden arta kalan sıkıntıları, yükleri sırtında taşıyan genç Almanların acıları, çaresizlikleri dışa vurulur.

Donald Kuspit ; Baselitz’in “Avcı -Kırsal Yaşamı Tasvir Eden Dört Uzun, Dar Parça” (Resim 2.17) resminde kendi kendini bölen, bölünmüş figürleri, narsistik Almanya’nın kendi yenilgisiyle acı çekmekte olduğunu göstermektedir. Onun figürleri, onun hayal kırıklığına uğrayan Almanya’sını gösteren kibirliliğin düşüşüdür. Onlar, güçlü olduğu kadar hassastır. Her şeye rağmen, yaralı olsa da onun hayvaniliği ve acayip şekilde iğdiş edilmiş figürleri, onun kopmuş uzuvlarının kanaması alegorik olarak masal benzeri aldatıcılıkla özetlendiği için, Baselitz, Almanya’nın iğdiş edilmiş barbarlığına, gücüne ve otoriterliğine

²⁸ Osman ERDEN, “Almanya’nın Vicdanı Anselm Kiefer”, Rh+ Sanat, 66



Resim 2.17 Georg Baselitz, Avcı-Kırsal Yaşamı
Tasvir Eden Dört Uzun, Dar Parça, 1966

hayranmış gibi. Diğer modern acı çekme ve korkunun galip geldiği Alman Ekspresyonistlerde olduğu gibi. Bu, Alman Ekspresyonizminin, savaş sonrası periyotta onun skalasının yüce duyumu ve gestural fantezisiyle Amerikan Abstrakt Ekspresyonizm tarafından amplifikasyona uğratılmasıyla uyanışının sonucudur. Fakat acı çeken Baselitz'in güçlü sesi Nazilerin ya da en azından pasif ya da aktif olarak Nazi davasına hizmet eden insanların acı çekişidir.”²⁹

Onun “Kahramanlar” dizisinin yer aldığı asker resimleri “Yeni Tip”(Resim 2.18)'da olduğu gibi geniş ve kararlı renk alanları, renklerdeki kırık kararlı ton, baskın erkeksi ifade ve anıtsal duruşları, cesurca olsalar da taşıdıkları savaş anıları ve resmedilişlerindeki izole olmuşluklarıyla yine de birer kurbandırlar. Ama savaş sonrası Almanya'sında Alman kimliğini yine de cesaretle bozulmadan taşımak eğilimindedirler. Bu “Kahramanlar” dizisindeki maskülenlik ile birlikte Baselitz'in “Büyük Karanlığın Altında Tüketim” (Resim 2.19) deki hastalıklı küçük insan ucubesinin ereksiyon halindeki, renklerin hastalıklı, zayıf, küçük renk alanlarının

²⁹ Donald Kuspit, “A Critical History of 20th-Century Art” Chapter:8
(<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>)

titreşimli, kararsız dağılımı ile sergilediği başarısız bir erillikle Baselitz, Alman erilliğini de alaycı bir biçimde eleştiri konusu yapar.³⁰



Resim 2.18 Georg Baselitz, "Yeni Tip," 1965



Resim 2.19 Georg Baselitz, "Büyük Karanlığın Altında Tüketim"

Amerikalı sanatçı Leon Golub (1922 – 2004) 1982'deki "Paralı Askerler" (Resim 2.20) serisiyle büyük yankı bulmuş, Vietnam savaşıyla ilgili (Resim 2.21), katliam ve zulmün imgeleriyle donattığı resimlerinde ki bu insanlık suçlarının kiralık temsilcilerini kameraların giremediği yerlerde yaptıklarını, post gibi duvara çivileyerek tutturduğu yüzeylere işlemiştir. Pigment ve vernik gibi farklı malzemelerle sıvıdığı yüzeyi kasap satırı gibi bir takım kesici aletlerle kazımış, yıpratmış, adeta insan yaşamını yok etmek için yapılanları resmine uygulamıştır. Bu görüntüleri, gazetelerde çıkan fotoğraflardan almıştır, ayrıca kendini basit bir muhabir olarak görmüştür. Arnason'a göre, Golub, böylece figürlerindeki kalabalıklarla, seyircide etkili olmuş, acımasızca seyirciyle göz temasında bulunacak biçimde kurduğu kompozisyonunda işkenceleri sırttırarak insanlığın ve savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. (Resim 2.22) Kurban ve suçlu arasındaki

³⁰ AKKAYA CAHİT, *Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 66

gerilimi izleyici suç ortaklığı ediyormuş gibi verecek şekilde sunmuştur. Ancak Golub, bu paralı askerleri günlük hayatlarında, çeşitli halleriyle de betimlemiştir. Golub bu işleri insanlık dışı davranış ve acıların şahidi olmaktan sıkıldığı için yapmıştır. Buna karşın mesajı Sandler'e göre belirsiz kalmaktadır. Golub, yaklaşımıyla 1980'lerde yeniden ortaya çıkan figüratif eğilimi etkilemiştir.³¹



Resim 2.20, Leon Golub, 'Paralı Askerler 6'



Resim 2.22, Leon Golub "Interrogation II"

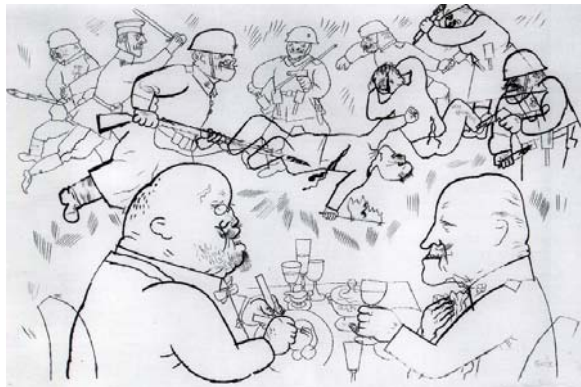


Resim 2.21, Leon Golub, "Vietnam III"

³¹E.E. DÜVENCİ, **Yeni-Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 22

Resimlerinde siyasi sistemin “iktidarının” “Sizi Kaybedebiliriz”, “Prometeusi”, “Zındığın Yabası” ve “Yeşil Dünya” ve “Bu Siz Olabilirisiniz” adlı resimler baskıyı gösteren resimlerdir. Kullandığı araç ve yöntemlerle etkiyi güçlendirir. Kaba bir bez üzerine hücre duvarlarını hatırlatan resimler; iktidarın soğukluğunu, bireyin bu iktidar karşındaki yalnızlığını, zayıflığını ve çaresizliğini verir. Daha iyi bir dünya için mücadele edenlerin uğradığı baskılar, işkenceler, sorgular “Bu Siz de Olabilirsiniz!” adlı çalışmayla bireyi kendiyile ve iktidarla hesaplaşmaya zorlar.³²

Alman sanatçı George Grosz (1893-1959) “tüm savaşları sona erdirecek savaş” olarak görülen Birinci Dünya Savaşı’na 1914’de gönüllü olarak katılır. Ruh sağlığı bozulan Grosz’un orduya uygun olmadığına karar verilir. Naziler iktidarı ele geçirdince Amerika’ya gider. Grosz, savaşın gerçek yüzünü, arkada bıraktığı insan yıkıntısını, kolunu bacağını kaybetmiş askerleri ve savaşın acımasızlığını Yeni-Nesnelci olarak betimler. Kendini “mutlak bir insan kaçkını” olarak niteler. Cebi şişkin politikacılara ve iş adamlarına vahşice yaklaşmış, çürümekte olan ve çürümüş bir toplumun gerçekliğini hicvetmiştir. (Resim 2.23) Grosz, insanları “Eserlerimde dünyayı çirkin, hasta ve uydurma bir yer olduğuna inandırmaya çalışarak, çelişkili bir ruh haliyle çizimler ve resimler yaptım.” der.³³



Resim 2. 23, George Grosz

³² <http://www.guneydergisi.com/sayilar/43-guney-22/295>

³³ Amy DEMPSEY, **Modern Çağda Sanat**, Çev. Osman Akinay, 150



Resim 2. 24, George Grosz, “Toplumun Saygın İnsanları”

Grosz, “Toplumun Saygın İnsanları” adlı (Resim2.24) resminde; faşizmi destekleyen Alman seçkinlerini müstehzi bir şekilde resmeder. Önde, kılıcını sallayıp bira içen bir Nazi'nin boş kafasında askerî zaferler hayal ettiği görülüyor. Hemen arkasında, solda, ulusalcı bir gazeteci koluyla değerli gazetelerini sıkı sıkıya tutarken eliyle de kanla lekelenmiş bir palmye dalı tutuyor. Kafasına ise şapka niyetine bir lazımlık geçirmiş. Sağında ise beyninin olması gereken yerde bir öbek dışkı bulunan bir politikacı duruyor. Hemen arkasında Nazi yanlısı bir rahip ordunun canice eylemlerini kutsuyor. En tepede ise cani bir subay bir elinde tabanca ve öbür elinde kanlı bir kılıç tutuyor. Grosz, büyük bir nefret duyduğu bu insanları grotesk bir biçimde betimliyor. Koca kafalar, şişkin, kırmızı yanaklar ve küçük, donuk gözler bunların aşağılık insanlar oldukları ve savundukları toplumun adaletsizliklerine kör kaldıkları duygusunu uyandırıyor.³⁴

Alman ressam Otto Dix (1891-1969) Grosz gibi “tüm savaşları sona erdirecek savaş” olarak görülen Birinci Dünya Savaşı’na 1914-18 yılları arasında gönüllü olarak katılır. Dix cephedeki yaşamı resimlerinde ve portresinde gözler

³⁴ <http://solakkedi.com/resim%20okumalari/007.html>

önüne serer. Bu dönem yapıtlarında toplumsal eleştirel bir tutumla savaşın korkunçluğunu (Resim 2.25) ve savaş sonrası insanın ruhsal bunalımını yansıtır. İkinci Dünya Savaşında da çarpışan Dix, 1945-46'da bir süre Fransa'da tutuklu kalır. İleride o günlere ilişkin olarak şunları yazacaktı: ‘Savaş çok korkunç bir şey. Ama görkemli bir yanı da yok değil. Bunu ne pahasına olursa olsun kaçırmamalıydım. İnsanlara ilişkin bir şeyler öğrenmek istiyorsan, onları eziyet altındayken görmeyi gerekir... Yaşamın en berbat yüzünü kendi gözlerimle görmeliydim –işte bu yüzden savaşa gittim, bu yüzden gönüllü oldum.’³⁵



Resim 2.25, Otto Dix, “The War”

Alman ressam Daniel Richter (1962 – Eutin / Almanya), özgürlük ile sanattaki amaçsızlığını birleştirmeyi hedefleyen bir çizgiyi benimser. Sanatın sanat olmayandan ayrıştırılmasını ilgi özeği edinen Richter, modernliğin gelenekselliği ile çağdaşlığı yüz yüze getirme sorunsalının içinde bulur kendisini.

³⁵ Lionel RICHARD, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev.Beral Marda, Sinem Gürsoy, İhsan Umsanbaş, 50



Resim 2.26, Daniel Richter

Richter, romantik, anarşist, komünist ve sürgün grupların us dışı biçimde Amerika'nın elçiliğini üstlendiği, soyutlama utkusunun doruklarında olduğu soğuk savaş yıllarındaki bu paradoksal olguyu resimde irdelemeyi erek edinir. Medya kuramcılarının düzenli olarak aşırı silahlanmadan söz ettiği 1990'ların devingen politik yaşamı, bir anlamda Avrupa'nın özgürlük kavramının Amerika koşullarına çevrimidir. Soğuk savaş dönemi sanatı yalnızca izole edilmiş bireyleri ön plana çıkarırken, doksanların geçiş dünyası, sosyal koşullar içinde pop imgelerini anlamlı kılar. Soyut bir biçimde resimle sanata başlayan Richter, sosyo-politik ve tarihsel gelişim süreçlerinde figürsel bir anlatımla sembolist-alegorik öze ulaşır.(Resim 2.26), (Resim 2.27)



Resim 2.27, Daniel Richter

“Bilmem neden, savunmasız bir kadavraya dönmüş hissediyordum kendimi.” der Richter, karabasanlarının çimlenmeye yüz tuttuğu bu dönem için. Bir üretim özeği olarak bireyin bilinçaltına iterek uykuda ortaya çıkardığı bu umarsızlık, savunmasızlık ve aciz bırakılmışlık duygularının ortak paydasının portreleri, Richter’in karabasan resimlerinin iskeletini oluşturan anlıklardır. Hasta toplumlarda sıklıkla görülen, toplumsal cinnetlerle ortaya çıkan, kavranması güç otoritenin baskısı sonucu hiçliğe düşen bireyin tükenişi ve sömürülüşü kolaylıkla izlenir Richter’in resimlerinde.

Vietnam ve Latin Amerika dönemleri; Leon Golub, Abu Ghraib dönemi; Botero resimlerinde, tarihin canavarlık ve sapkınlık sayfalarına acımasızca kazınan Amerikalı vahşetin sergilendiği, birey direnci kırılan, şiddete maruz kalan, işkence görerek gaddarca sorgulanan figürlerin cehennemsi görüntüleri ise Richter karabasanlarının bir başka boyutudur.

Aynı dönemde yaşamış ve aynı konuları işlemiş olan bazı sanatçıların sadece ismini ve eserlerinin adlarına değinmek yeterli olacaktır. Bunlardan; Max Becman’ın Aile, Nolde’nin Çarmıhta İsa, Munch’un Çılgılık, Kirchner’in Asker Olarak Otoportresi, James Anson’un Maske ve Ölüm, Ben Shahn’ın eserleri, Egon Schiele’nin Ölüm ve Bakire, Kathe Kollwitz’in Ölüm ve Kadın, İhtiyaç, adlı resimleri 20. yüzyılda yaşanan savaş ve sonrası yaşanan buhranı en çarpıcı şekilde anlatan diğer ressam ve eserleridir.

Yüzyılımızın Avrupa Edebiyatı’nın düşünür yazarlarından Yahudi Jean Amery, Naziler tarafından yaşatılanları şöyle tanımlar; “Auschwitz toplama kampında, düşünen insanın ölüm karşısındaki konumu neydi?(...) kamp tutuklusunu ölümle kapı komşusu olarak değil, ama aynı odada yaşardı. Ölüm hep vardı ve her yerdedi. Gaz odalarına gideceklerin seçimi düzenli aralıklarla yapılırdı. Tutuklular bir hiç için toplama alanında asılırlardı(...) Cephedeki askerlerin yaşamı, bu asker zaman zaman ne kadar acı çekmiş olursa olsun, nasıl toplama kampındaki tutuklunun yaşamıyla karşılaştırılmazsa, askerinin ölümü ile kamptaki bir tutuklunun ölümü de o

ölçüde birbiriyle karşılaştırılmayacak gerçeklerdir. Asker bir kahraman ya da bir kurban olarak öldü: Kamp tutuklusu ise ancak mezbahaya götürülmüş bir hayvan gibi ölebilirdi.(...) bu koşullar altında toplama kampındaki düşünen insanın ilk yaşadığı, kafasındaki estetik ölüm tasarımının çöküşü olurdu. ... Auschwitz toplama kampında edebiyat ya da felsefe düzeyinde, ya da müzik bestelerinde geçtiği biçimiyle ölüme yer yoktu. Auschwitz’de ölümden Venedik’te Ölüm’e uzanan hiçbir köprü yoktu.” Auschwitz toplama kampından savaş sonrası İngilizler tarafından kurtarıldığında ise Amery şöyle der; “İşkence görmüş olan işkence gördüğüyle kalır. Sonradan klinik açıdan herhangi bir iz saptanmasa bile, işkence, onu çekene damgasını silinmez bir biçimde vurmuştur. İşkence görmüş olan, artık dünyada kendini rahat hissedemez. Uğranılan yıkımın utancı silinemez. Kısmen ilk yumrukla birlikte, sonuçta işkenceyle yıkılan bir güven, eskiden dünyaya duyulan güven, bir daha kazanılamaz. İşkence gören, silahsız olarak ve sonsuz, korkunun pençelerine düşmüş demektir.” Artık söylenebilecek ne kaldı? Bir insanın yaşlanmakta olduğu ve bu nedenle yaşamın yalanlarına daha fazla direnmek istemediği mi? Hans Mayer, Amery’nin intiharına ilişkin bu soruyu sorar.³⁶

Borovski, ölüm kamplarının korkunç deneyimlerinden kaynaklanan izlenimlerini ve yargılarını şöyle dile getirir: “Hiç kimsenin haberi olmayacak bizlerden şairler, avukatlar, düşünürler, rahipler bizden söz açmayacaklar- her şeye karşın umuda da yer vardır: yeni bir dünyanın günün birinde geleceğine, insan haklarının insanlara yeniden döneceğine umut beslemesek, kampta bir gün bile oturur muyduk sanıyorsun? Hayatın her yeni gününde insanları savaşmaya iten şey, umuttur. Çünkü her yeni gün, bakarsın özgürlüğü beraberinde getirir.”³⁷

Stefan Zweig şiddetin kol gezdiği toplama kamplarından bahseder “Satranç” adlı kitabında; Dr. B. toplumda ileri gelen bir ailenin, Rotschild soyadını taşımasından dolayı, onu dikenli tellerin dışında toplama kampı dışında bir otele, ısınması olan 30 kişinin iç içe üst üste olmadığı tek başına bir odada hapsettiklerinden bahseder. Burada iktidar sahiplerinin ikiyüzlülükleri ile karşılaşılır.

³⁶ Ahmet CEMAL, **Sanat Üzerine Denemeler**, 185-189

³⁷ A.g k. 192

Yahudilere işkence yapılırken zengin bir Yahudi diğer Yahudilerden daha iyi fiziki şartlarda, taş taşınması gerekmeyen yalnız bir odada, gerçi kahramanımız bize yalnızlığın krizlere yol açabileceğinden bahsederken okuyanı hangisinin daha iyi olabileceği üzerine düşündürür. Ama burada değinmemiz gereken nokta iktidarın her yerde olduğu gibi şiddet biçimlerinde de ikiyüzlü davranışı göstermesidir. 1918’de Romain Roland’a yazdığı bir mektupta “Benim gibi insanları yok edecekler, yaşamak için birazcık hava bile bırakmayacaklar. Peki nereye kaçmalı? Dünya bize kapılarını kapatacak, bense yabancı ve düşman olarak hor görüleceğim bir devletin tutsaklığında yaşamak istemiyorum”³⁸

Albert Camus “korku çağı” diye adlandırmıştı geçen yüzyılı; “ne kurban ne de cellat” adlı denemesinin hemen başında: “ gelecekle umudu olmaksızın, olgunlaşma ve ilerleme umudu olmaksızın anlamlı bir yaşam düşünülemez. Bir duvarın önünde yaşamak, ancak köpeklere özgü bir yaşamdır. Gerek benim kuşağımın insanları, gerekse bugün iş yerlerine ve fakültelere giden kuşağın insanları, hep köpekler gibi yaşadılar ve de yaşamaktalar... İnsanlar arasındaki uzun diyalog koptu artık. Ve şurası açık ki ikna edemeyeceğimiz bir insan, bize ancak korku verebilir.”³⁹

Yine de yaşasın savaş değil mi ya! Antonin Artaud yine onun deyişiyle zifiri karanlığın krallığını kurmak üzere güneşi öldürenlerden olmamızı engelleyebilecek tek gücün sesini yeterince yükseltebilecek bir sanat olduğuna hep inandım der.⁴⁰

³⁸ Stefan ZWEIG, **Satranç**, Çev. Ayça Sabuncuoğlu, 11

³⁹ A. g. k. 60

⁴⁰ Ahmet Cemal, **Giderayak**, 58

2.4. Duvara Çizilen Şiddet

20.yy sonrasında değişen sanat algısı günümüzde sokak sanatını doğurmuştur. Fakir sanat adı altında niteleyebileceğimiz bu sanatçıların duvarlar üzerine yaptığı işler günümüzde yaşanan algıyı eleştirel bir bakış açısıyla imler. Özellikle kullanılan imgeler şiddet üzerinedir.

Amerikalı sanatçı Shepard Fairey bir Rus güreşçisi olan Andre The Giant'ın dönüşü fikrinden yola çıkarak ve “obey” (itaat et) emir kipini ekleyerek günümüz insanının algısı üzerine şok etkisi yapar. (Resim 2.28) Savaş propagandası yapan afişlerinde kullandığı, çocuk denecek kadar küçük silah tutan çocuklar (Resim 2.29), silah tutan yetişkinler, bazen de ellerin sıkıca sardığı silahlardan mermi yerine çıkan güller, kımız tonlarının hâkim olduğu afişleriyle “sorgula” kipini akıllara çiviler. Başlı örtülü kadınların da yer aldığı afişlerinde “peace” kelimesi, bazense peace işareti üzerine yerleştirilen obey görseli bireyde imleyenlerin şiddetini daha da artırır. Günümüz insanını görüntü bombardımanına tutarak saldıran imge, bireyde akıl tutulması ya da sanatçının belirttiği şekliyle “yıllardır politikacıların, kitleleri kendi peşine takmak için kullandığı semboller ayrıştırıldığında, insanların aslında hiç de desteklemedikleri şeylerin peşine düştükleri görülür.” İnsanların inanmadıkları savaşırlara zorla inandırıldığını belirtir.



Resim 2.29, Shepard Fairey



Resim 2.28, Fairey, "Obey"

Dubuffet'nin sözleri günümüzde yaşananı tasvir eder: "Görünüşe aldanmayalım: Mülkiyetçi sınıfın, kendi aydınlarının (ki bunlar da aynı kastın kendi an ve şanını yürütme ve kendisine taptırma amacıyla oluşturduğu kültürle beslenen, ve o sınıfa hizmetten başka özlemi olmayan kişilerdir) yardımıyla, şatolarını, müzelerini, kütüphanelerini halka açtığında halkta da sanatsal yaratıya katılma hevesi uyandırmaya çalıştığını sanmayalım. Mülk sahibi sınıf, kültürel propagandası sayesinde, yazarlar ve sanatçılar değil, okurlar ve hayranlar yetiştirmek amacındadır. Kültürel propaganda, (yaratıcı yetiştirmek bir yana), yönetilen kitlelere, kendilerini - anahtarları yönetici sınıfta olan- bu görkemli ve saygın hazinelerden ayıran uçurumun ne denli derin ve o sınıfça işaretlenmiş yollar dışında geçerli yaratıcı eser vermeye yeltenmenin ne kadar boş ve anlamsız olduğunu iyice hissettirmeye büyük önem verir."⁴¹

Kimliğini ve yüzünü gizleyen sanatçı Banksy, "gerilla artist" olarak anılır. Stensillerinde (şablon boyama) savaş karşıtı, tüketim çılgınlığını eleştiren, çevreci ve hayvan haklarını savunan, şiddet imgelerini yoğun olarak kullanan bir kimlik olarak sanatçının dünya üzerindeki haksızlıklara duyarlı siyasal bir duruşla karşı koyar.

⁴¹ Jean DUBUFFET, **Boğucu Kültür**, Çev. İsmet Birkan, 18

Banksy'nin internet sitesindeki manifesto bölümünde Emo Philips'ten şu alıntı yer alır: *Çocukken tanrıya her gün yeni bir bisiklet için dua ederdim. Sonra tanrının o şekilde çalışmadığını fark ettim; bir bisiklet çaldım ve bağışlaması için dua etmeye başladım.* Stensillerinde estetik protesto anlayışında savaş karşıtı ve kapitalist sistemi eleştirir. İsrail'in Batı Şeria'da Filistinlileri izole etmek için inşa ettirdiği duvara çizdiği resimler, insanı yaşanan durum karşısında şok ederken, yaşananın trajikliğini ve insani olmayan yanına dikkat çeker. (Resim 2.30, 2.31)



Resim 2.30, Banksy



Resim 2.31, Banksy

Savaş karşıtı duruşunu; Brooklyn Müzesi'ne astığı, elinde sprey boya ile "savaşa hayır" duvar yazısı önünde duran bir asker portresi, Metropolitan Sanat Müzesi'ne ise gaz maskesi takmış bir kadının küçük altın çerçeveli portresi, Doğal Tarih Müzesi'ne ise duvara içerisinde jet uçağı kanatları, füzeler ve uydu anteni ile donatılmış bir böcek bulunan cam bir muhafaza asarak, Amerika'daki Disneyland'e başına çuval geçirilmiş elleri kelepçeli bir Guantanamo tutsağı heykeli bırakarak gerçekleştirmiştir. Aynı şekilde Mona Lisa gibi sanat eserlerine, savaş karşıtı bir eylem yükleyerek ya da savaşa sanat yoluyla dikkat çekmek istemesiyle Mona

Lisa'yı omzunda bir bazuka ile duvara kazır. Kamu binalarına şablonla çizdiklerinden birinde ise iki erkek polis öpüşmekte, bir duvarda ise bir İngiliz askeri tüfeğini bırakmış duvara işemektedir.



Resim 2.32 Banksy



Resim 2.33 Banksy

“Bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elindedir. Bakışın iktidarı dolayımaya sokulan her imgede güçlü bir biçimde varlığını sürdürür. Nitekim kendini görünmez bir güç merkezi kıldığı sürece her şeyi görme yanılsaması sunan iktidarın gözünden kaçmaya kadir ve imgeselleşmeye meydan okuyan saklı mekânları araştırmanın olanaksız olduğunu söyler Foucault”⁴²

İktidara aşırı muhalif tüm eylemler gibi bu sanat ve sanatçılar da gözaltına alınarak sindirilme politikalarıyla tehdit edilmekte, kapitalist sistemin firmaları onları kar nesnelere dönüştürmektedir. Hapishanenin hangi soykütükten ortaya çıktığını gösteren Foucault, karamsar bir bakışla çıkışın olmadığını bildirirken, sanatçılar duyarlılıklarını ifade etmeye devam ederler.

⁴² Zeynep SAYIN, **İmgenin Pornografisi**, 13

Sade'in dediği gibi “iktidarlarda öyle haksızlıklar ahlaksızlıklar vardır ki asla telafi edilemezler” ya da “sizi yeniden krallığa bağımlı kılarlar”, “ey elinde tırpanla dolaşanlar sizler, batıl inanç ağacına son darbeyi indirin; dalları budamakla yetinmeyin” çözümü ise; onlara ders anlatmaktan çok, örnekler verin, kitaptan çok, kanıt sunun, o zaman onları iyi birer yurttaş haline getirirsiniz; iyi birer savaşçı, iyi birer baba, iyi birer eş yaparsınız; ülkelerinin özgürlüğüne öyle bağlı insanlar olurlar ki akıllarına hiçbir kölelik fikri gelmez.” Yine de ne katliamları ne de sürgünleri öneriyorum; tüm bu dehşet verici şeyler, bir an bile tahayyül edemeyeceğim kadar uzaktır yüreğime. Hayır asla öldürmeyin, asla sürmeyin; bu vahşilikler kralların ya da onlara öykünen hergelelerin vahşiliğidir. Bu vahşiliği uygulayanları kendi yöntemleriyle korkutamazsınız.⁴³ Sadece sanatla korkutursunuz!

Buraya kadar şiddet konusunu işleyen sanatçılar ve eserlerinde kullandığı imgelerle yaşanan şiddeti ve aynı dönemde yaşamış edebiyatçı ve felsefecilerin sözleri doğrultusunda şiddet bölümü sonlandırılmıştır. Şimdi ise tezin bir diğer mefhumu cinsellik konusu ele alınacaktır.

3. CİNSELLİK İMGESİ

Cinsel konulara duyulan ilgi ve merak insanoğlunun en doğal eğilimlerinden biridir. Özellikle çocuğun, kendisine ve çevresindekilere karşı ilgi duymaya başlamasıyla cinsel merak da uyanmış olur. Böylece cinsel sorunlara yönelik de kendiliğinden, bir içgüdünün olağan sonucu olarak ortaya çıkar. Bu ilgi ve merak çocuğun üreme organını fark etmesi, kendi cins ve karşı cins arasındaki ayrılıkları gözlemesi sonunda daha derinleşir ve bu konuyla ilgili sorular şeklinde ortaya çıkar. Ergenlik çağında, cinsel yaşantı etken olarak kendini göstermeğe başladığından, bu konuya duyulan ilgi ve merak daha da somutlaşır ve uygulamalar şekline dönüşür.⁴⁴

⁴³ Marquis de SADE, *Yatak Odasında Felsefe*, Çev. Kerim Sadi, 119

⁴⁴ Selçuk EREZ, *Eros Cinsel bilim Ansiklopedisi*, 83

Kutsal metinlere baktığımızda insanlığın başlangıcı cinsellikle olmuştur. Adem'in Havva'yla birleşmesi sonucu cennetten kovulmaları örneklendirilirken; Yunan miti insanlığın başına bela olsun diye gönderilen Pandora'nın Epimedyus ile cinsel birleşmesi sonucu dünyaya kötülük saçtığı görülür. Cinsellik her daim insanın yaşamda tabular koyduğu bir alan olmuştur. Tarihsel olarak bakıldığında; 18.yy boyunca Avrupa'da ansızın bir panik konusu çıkar ortaya, Batı dünyasında dehşet verici bir hastalık doğmuştur: gençlerin masturbasyon yapmaları. Ve 18. yy'da cinselliğe yönelik bir denetim gerçekleşir, cinselliğin, beden aleyhine nesnelleştirilmesi gerçekleşir. Bu durum 20.yy'la ve günümüze değin değişkenlik gösterir. "Cinselliğin böyle giderek genişleyen bir uğraş ve analizin konusu, gözlem ve denetimin hedefi haline gelmesi, her bireyin arzularını kendi bedeni içinde, kendi bedeni üzerinde ve kendi bedeninin lehine yoğunlaştırması sonucunu doğurdu"⁴⁵ der Foucault.

20. yüzyıl ve sonrasında beden, çocuklarla ana-babalar, çocuklarla denetim organları arasındaki savaşın sürdürüldüğü meydan durumuna gelmiştir. Cinsel bedenin başkaldırısı bu sızma harekâtına yönelen bir karşı saldırıdır. İktidar nasıl karşılık verir buna? Güneş yağlarından porno filmlere kadar her yerde, erotizmin ekonomik (ve belki ideolojik) bir sömürsüyle... Bedenin başkaldırısına cevap olarak, artık kendini baskıcı denetim biçiminde değil, uyarıcı denetim biçiminde sunan yeni bir yayımla karşılaşsınız: Evet, soyunun... ama bedenin zayıf, güzel ve kararmış olsun!⁴⁶

18. yy'dan 20. yy başına kadar, bedende iktidarın mevzilendiğini söyleyen Foucault: ve altmışlı yıllardan itibaren, bu baskıcı iktidarın hiç de sanıldığı kadar kaçınılmaz olmadığını; sanayi toplumlarının beden üzerinde kurulacak çok daha gevşek bir iktidarla da yetinebileceklerinin farkına varıldı. O dönemde, cinsellik üzerindeki denetimlerin gevşetilebileceğinin ve başka biçimler alabileceğinin keşfedildiğini belirtir.

⁴⁵ Michel FOUCAULT, **Dostluğa Dair**, Çev. Cemal Ener, 24

⁴⁶A.g.k. 26

Dostluğa Dair adlı kitabında Foucault; iktidar eğer güçlü ise bunun arzu ve bilgi düzlemlerinde olumlayıcı etki yaratması sayesinde olduğunu belirtir ve iktidarın yalnızca baskı kurma işlevini yürütmediğini, yalnızca sansür, dışlanma, kapatma, bastırma yoluyla, bir Üst-Ben gibi çalışsaydı çok kırılabilir olabileceğini de vurgular.

1970 sonrası cinsel özgürleşme döneminde parola en az üreme ile en çok cinsel ilişki olmuştur. Vaktiyle beden ruhun metaforuyken, şimdi cinselliğin metaforu oldu. Cinsel devrim tüm arzu potansiyelini serbest bırakarak bizi şu temel soruya yöneltir: Erkek miyim? Kadın mıyım?⁴⁷

Günümüzde “Cinsellik, insanların kendilerini tanımlamaları açısından, neden bunca önem kazandı? Cinsellik de yemek ya da uyumak kadar “aslidir” kuşkusuz ama modern toplumlarda biraz daha fazla bir şey gibi ele alınır. Modern toplumlarda cinsiyet, insanların, kişiliklerini ve zevklerini belirlemeye çalışırken başvurdukları araçtır. Hepsinden önemlisi de, cinsiyet, insanların kendileri hakkında bir bilinç oluşturmayı denerken başvurdukları bir araçtır. Birillat Savarin’in sözlerine bugün pek az kişi katılacaktır: “Bana ne yediğini söyle, sana kim olduğunu söylerim!” ama bu söz cinsellik alanına aktarıldığında, kabul görür: Nasıl sevdiğini anla, kim olduğunu göreceksin!”⁴⁸

Türlerin karışımı yasası dayatılıyor bize. Her şey cinseldir, her şey politiktir, hem de aynı zamanda her şey estetikdir. Her şey politik bir anlam kazandı, özellikle 1968’den bu yana sadece gündelik yaşam değil; delilik, dil, medya ve hatta arzu bile politik bir anlam kazandı. Her şey özgürleşme ve kolektif kitlesel alanına girdiği ölçüde politikleşiyor. Aynı zamanda her şey cinsel hale geldi, her şey arzu nesnesidir: iktidar, bilgi, her şey fantazma ve bastırma terimleriyle yorumlanıyor, basmakalıp bir cinsellik her yere egemen durumda. Aynı zamanda her şey estetikleşiyor: politika gösteri içinde, cinsellik reklamcılık ve pornoda, her türlü

⁴⁷ Jean BAUDRİLLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, 13-15

⁴⁸ Bkz (45), FOUCAULT, 24

etkinlik kültür olarak adlandırılan şeyin içinde estetik nitelik kazanıyor ve her şeyi istila eden medyatik ve reklamcı göstergeleşme tarzı; kültürün fotokopileştiği nokta. Her şey politik olduğunda artık hiçbir şey politik değildir. Ve politika sözcüğünün anlamı kalmaz. Her şey cinsel olduğunda artık hiç bir şey cinsel değildir ve cinsellik tüm terimlerini yitirir. Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur. Bu paradoksal durumu: trans-politik, trans-seksüel, trans-estetik olarak açıklar.⁴⁹

Baudrillard; Cinsel özgürleşme içinde; cinsellik, cinsel göstergelerin farksız bir dolaşımı halinde özerkleşmeyi başladığını belirtir.

Heteroseksüelist bakış açısı, erkeği baba, savaşçı, asker, polis, kadını anne ve fahişe kodlarına ayırması erkek ve kadın cinselliğinde tabular yaratır. Olunamazlık seçkisi içinde yaşanan ve algılanan alanlar kendi imajına yaklaşımıyla ötekileştirilir. Cinsel devrimlerle birlikte tüm özgürlükler beraberinde getirdiği her alana yerleşmiş olan travesti eklektik biçimi, trans- estetiği ve trans-politikayı ya da transseksüelliği getirir. Kodlanan birey kadınsı bir edayla ya da erkeksi bir tavırla biçimlenen görünümünü, bağlamından kopup fraktal bir biçimde şiddet, estetik ve cinsel yaşamını oluşturur.

“Bazılarına göre cinsellik ermişliğe, azizliğe götürür insanı; bazılarına göre de cehenneme. O da yaşamdaki herhangi bir şey gibidir – bir insan, bir nesne, bir olay, bir ilişki gibi. Her şey kişinin bakış açısına bağlıdır. Yaşamı daha güzel, daha sevimli, daha derin ve doyurucu duruma getirmek için, yaşamın her ögesine berrak ve taze bir gözle bakmamız gerekir. Cinselliğe olan tavrımızda bir aksaklık varsa, ekmeğe, paraya, işe, oyuna, her şeye karşı olan tavrımızda da aksaklık var demektir. Yaşamın diğer yanlarına karşı rahatsız, sağlıksız bir tavır olan kimse mutlu bir cinsel yaşam sürebilir mi?”⁵⁰

⁴⁹ Bkz. (47), BAUDRİLLARD, 13

⁵⁰ Henry MILLER, **Cinsellik Dünyam**, Çev. Gürkal Aylan, 41

Cinsellik, enest, genelev, eşcinsellik, sadomazoşizm, taciz, tecavüz vb. gibi kavramlar insan yaşamının kültürel algısında; korkulmuş, ayıplanmış ve yasaklanmıştır. Levi –Strauss “insanların varlığından bihaber oldukları düşüncelerini şekillendirme gücü”ne atıfta bulunarak şöyle der: “Akla getirdiği edimler asla gerçekleştirilmemiştir çünkü kültür her zaman ve her yerde bunlara karşıdır.”⁵¹

Enest daha mı tehlikelidir? diye sorar Sade; Hayır, kuşkusuz; aile bağlarını genişletir ve sonuç olarak yurttaşların vatan sevgisini daha aktif kılar; enest bize doğanın ilk yasalarınca buyrulmuştur, bunu hissederiz çünkü bize ait olan nesnelere alınan zevk bize her zaman daha tatlı gelmiştir. İlk kurumlar enesti teşvik eder; toplumların kökeninde enest vardır; tüm dinler enesti kutsamıştır. Evreni baştanbaşa kat edersek; her yerde enestin yerleştiğini görürüz. Poivre Sahili’ndeki ve Rio-Gabon’daki insanlar kendi karılarına ve öz kızlarına fahişelik yaptırır; Juda krallığında, büyük oğul babasının karısıyla evlenmek zorundadır; Şili halkları kız kardeşleriyle, kızlarıyla ayrımsız yatarlar ve çoğu zaman hem anneleriyle hem de kızlarıyla evlenirler.⁵²

Eneste dair Monique Witting: “Heteroseksüel zihin kendisi için eşcinselliğin değil enestin en büyük yasağı temsil ettiğini onaylamayı sürdürür. Dolayısıyla, heteroseksüel zihin düşüncesine göre eşcinsellik, heteroseksüellikten başka bir şey değildir.”⁵³

Söz konusu tabu kimi biçimleriyle cinselliği yasaklayıp dikte etmekle kalmaz, aynı zamanda çeşitli ikame arzu ve kimlikler de üretir, bunlar bir anlamda “ikame” olmalarının dışında hiçbir şekilde önceden kısıtlanmamışlardır. Bir başka deyişle bu birleşmeyi yasaklayan yasa onu davet eden yasayla aynıdır ve hukuki enest tabusunun baskıcı işlevini üretici işlevinden yalıtılmak artık mümkün değildir. Elbette psikanalitik kuram enest tabusunun üretken işlevini her zaman kabul

⁵¹ Judith BUTLER, **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, 101

⁵² Marquis de SADE, **Yatak Odasında Felsefe**, Çev. Kerim Sadi, 147

⁵³ Bkz. (51), BUTLER, 91

etmiştir; heteroseksüel arzuyu ve münferit toplumsal cinsiyet kimliğini üreten şey budur.⁵⁴

Dolayısıyla cinsellik geçirgendir yani şeffaf; tüm cinsiyetler iç içe geçmiş aynı anda tek bir bedende ve düşüncede yer alabilir; ya da bazen istikrarsız bir biçimde farklı cinsel kimlikleri yaşayabilir. Kavafis'in Beden adlı şiirini burada anımsamak yerinde olur. *Anımsa, beden, ne denli sevilmiş olduğunu değil yalnızca,/o uzanmış olduğun yatakları değil yalnızca,/ama o arzuları da anımsa: Gözlerde senin için sakınmadan parıldayanları/ve senin içinde titreşen arzuları /ve bir engel yüzünden gerçekleşmemiş olanları./Şimdi her şeyin geçmişte kaldığı şu anda kendini vermiş gibisin neredeyse bu arzulara/nasıl parıldarlardı, anımsa, o sana bakan gözlerde,/nasıl titreşirlerdi senin içinde, anımsa, beden.*

3.1. Kadına Dair ; Anne ve Fahişe Feminizme Doğru

Bizim kültürümüzün imgeselinde kadın cinselliği tasarımı çok şiddetli ve sürekli bir biçimde bölünmeye uğramıştır: Müzelerimizde asılan kadınlar veya reklam panolarına asılan kadınlar veya tüm cinsel anlamlardan uzak olarak ışıldayan bir anneliğin amblemi olarak veya erotik imleyen, baştan çıkarma nesnelere olarak kadınlar, annenin besleyen imgesi ile kadının erotik imgesi arasındaki geleneksel ayrım şüphesiz erkeğin düşlemleri ile ilgilidir: Bu anne ve fahişe arasındaki farka dairdir. Annesel ile kadınsıyı karşı karşıya getiren ve çatıştıran bu erkeksi sorunsal, aslında Freud'un büyük bir ustalikle gün ışığına çıkardığı ensest yasağı ve ödipal arzularla ilgilidir.

Ataerki toplum kadını bakire, kutsal anne veya fahişe olarak ayırması kadın cinselliğinde tabular yaratmıştır. Seks bağımlısı olan kadınları, hasta olarak değerlendiren toplum bir erkeğin bu durumunu erkeklikle açıklaması heteroseksüelist bir bakış açısıyla anlamlı olur. "Bir Seks Bağımlısının Günlüğü" adlı filmde kadın

⁵⁴ Bkz. (51) BUTLER, 147

babaannesine bu durumuyla ilgili danışır; babaanne gayet rahat bir edayla der ki: Kızım birinde herkesin fahişesi olursun diğerinde sadece kocanın!

“Ah şu tavşana niyet çektirenler. Andre Dworkin’in demode boş laflarının dışında hiçbir feminist teoriyi okumamışlar. Naomi Wolf’un şu sözüne yakın bir şey de: Geliyorum, öyleyse varım... Hayır, kadın ister sikilecek bir metres olsun ister satın alınacak bir genç hanım, her halükarda bir adamın amacına hizmet edecek pasif bir objeden öteye gidemez.”⁵⁵ gibi cümleler feminist teorileri doğrular.

Cinselliğimiz cinsiyetimizle ya da toplumsal cinsiyetimizle yaşanır eğer cinsiyetli beden isek. Bu konu bağlamında Judith Butler’in soruları kendi içinde cevaplarını verir mi yoksa cevap mı bekler? “Önce cinsiyetin ve / veya toplumsal cinsiyetin nasıl, hangi yollarla verildiğini sormadan “verili” bir cinsiyetten ya da “verili” bir toplumsal cinsiyetten bahsedebilir miyiz? Zaten “cinsiyet” nedir ki? Doğal mıdır, anatomik midir, kromozomlarla mı alakalıdır, yoksa hormonal midir? (...) Cinsiyetin tarihi var mıdır? Her bir cinsiyetin farklı bir tarihi veya tarihleri mi vardır? Cinsiyet ikiliğinin nasıl tesis edildiğini anlatan bir tarih, ikili seçeneklerin değişken bir inşa olduğunu teşhir edebilecek bir soy kütük mevcut mu? Cinsiyete dair doğal görünen olgular, çeşitli bilimsel söylemler tarafından başka bir takım siyasi ve toplumsal çıkarlar uğruna söylemsel olarak mı üretilmişlerdir? Eğer cinsiyetin değişmezliğine itiraz edebilirsek belki de “cinsiyet” denen bu inşanın da toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğu; hatta belki de “cinsiyet”in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın aslında ayrım falan olmadığı ortaya çıkar.”⁵⁶

Aslında cevabını da verir “toplumsal cinsiyet, verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi olarak anlaşılmalıdır yalnızca (hukuki bir kavrayıştır bu). Toplumsal cinsiyet aynı zamanda, cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirtmelidir. Neticede toplumsal cinsiyetin kültürle olan ilişkisi neyse

⁵⁵ Chuck PALAHNIUK, **Ölüm Pornosu**, Çev. Funda Uncu, 31

⁵⁶ Bkz (51), BUTLER, 51

cinsiyetin doğayla ilişkisinin o olduğu söylenmez. Toplumsal cinsiyet bir yandan da “cinsiyetli doğa”nın ya da “doğal bir cinsiyet”in üretilmesinde ve bunların “söylemsellik öncesi”, kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip üzerinde etki ettiği bir yüzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylemsel/kültürel araçtır.”⁵⁷

Ortada kişilerin sahip olduğu söylenebilecek “bir” toplumsal cinsiyet mi vardır, yoksa “ben erkeğim, ben kadını” sözlerinin ima ettiği gibi toplumsal cinsiyet kişinin olduğu söylenebilecek özsel bir nitelik midir? Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyetin, cinsiyetin kültürel yorumu olduğunu ya da kültürel olarak inşa edildiğini iddia eder. Peki, bu inşa nasıl bir tavır ya da kültürel mekanizmayla gerçekleşir? Toplumsal cinsiyet inşa edilmiş bir şeyse eğer, farklı bir şekilde inşa edilebilir mi? ⁵⁸

Simone de Beauvoir İkinci Cins adlı kitabında “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” diyor. Bu şekilde de “Biyoloji kaderdir” mefhumu yerini “kültür kader”dir mefhumuna bırakıyor.

Butler’in “doğallaştırılmış bilgi” olarak adlandırdığı cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve kimlik mefhumlarını; “Foucault’un ironiyle adlandırdığı gibi cinsiyetin bir “hakikati” olabileceği fikri tam da, tutarlı toplumsal cinsiyet normlarının matrisi üzerinden tutarlı kimlikler yaratan düzenleyici pratikler sayesinde üretilir. Arzunun heteroseksüelleştirilmesi “dişil” ile “eril” arasında münferit ve asimetrik karşıtlıkların üretilmesini gerektirir – burada “dişil” ile “eril”, “dişi” ile “erkek”in dışavurumsal özellikleri olarak anlaşılır. Toplumsal cinsiyet kimliğini idrak edilebilir kılan kültürel matris bazı tür “kimliklerin”, yani toplumsal cinsiyetin cinsiyetten kaynaklanmadığı, arzu pratiklerinin de cinsiyet ya da toplumsal cinsiyetten “kaynaklanmadığı” kimliklerin “var” olmasını gerektirir.⁵⁹

⁵⁷ A.g.k., 52

⁵⁸ A.g.k., 53

⁵⁹ A.g.k., 66

Çoğu feminist kuram ve edebiyata yine de yapılanın ardında “yapan” olduğu varsayıldı. Fail olmazsa failliğin olmayacağı, dolayısıyla toplum içindeki tahakküm ilişkilerini dönüştürmeye başlama potansiyelinin de olamayacağı ileri sürülür. Witting şöyle yazar: Materyalist feminist bir yaklaşım bize ezilmenin nedeni ya da kaynağı sandığımız şeyin aslında yalnızca ezenin dayattığı işaret olduğunu gösterir: “kadın miti” ve bu mitin kadınların gasp edilmiş bilinç ve bedenleri üzerindeki maddi etkileri ve tezahürleri. Yani bu işaret ezilmeden önce mevcut değildir... cinsiyet “dolaysız bir veri” , “duyumsanabilir bir veri” olarak görülür, “fiziksel özellikler” de doğanın bir parçası olarak. Fakat bizim fiziksel ve doğrudan bir algı olduğuna inandığımız şey aslında sofistike ve mitsel bir inanıştan ibarettir.⁶⁰

Bu şekilde üretilen “doğa” zorunlu heteroseksüelliğin dikte ettiklerine uygun bir biçimde işlendiğinden, Witting’e göre eşcinsel arzunun belirmesi cinsiyet kategorilerini aşar: “Eğer arzu kendisini özgürleştirebilseydi, cinsiyetlere göre baştan belirlenen işaretlendirmeye alakası olmazdı”

Kişi kadın doğmaz, kadın olur.
SIMONE DE BEAUVOIR

Doğrusu “kadınlar”ın var olduğu söylenemez.
JULIA KRISTEVA

Kadının cinsiyeti yoktur.
LUCE IRIGARAY

Bu cinsiyet mefhumunu kuran cinselliğin konuşlandırılma tarzıdır.
MICHEL FOUCAULT

Cinsiyet kategorisi, toplumu heteroseksüel olarak kuran siyasal kategoridir.
MONIQUE WITTIG

Kadınlarımız yeri sofrada öküzmüzden sonra gelen kadınlarımız.
NAZIM HİKMET RAN

Irigaray kendi cinsel farklılık kuramında bir yandan kadınların, Batı kültürünün geleneksel temsil sistemleri içinde yer alan bir “özne” modeliyle asla kavranamayacağını, zira kadınların temsilin fetişisti olduklarını, dolayısıyla temsil edilemeyeceklerini ileri sürer. Tözler antolojisine göre kadınlar asla “olamazlar” çünkü onlar farklılık ilişkisidir; dışlanmışlıkları, tözler antolojisi alanının kendi

⁶⁰ A.g.k., 78

sınırlarını çizmesine vesile olur. Öte yandan kadınlar aynı zamanda her daim eril olan öznenin basit olumsuzlaması ya da “Ötekisi” olarak kavranamayacak bir “farklılık”tır. Ne öznedirler, ne de öznenin ötekisi.⁶¹

Luce Irigaray kadınların kimlik söylemi içinde bir paradoks, belki de çelişki temsil ettiğini öne sürer. Kadınlar “bir” olmayan “cinsiyet”tir. Maşistliğin içine işlediği fallogosantrik bir dilde kadınlar temsil edilemez olanı teşkil eder. Bir başka deyişle, kadınlar düşünülemeyen cinsiyeti, dilsel bir olmayışı ve matlığı temsil eder. Kadınların Öteki olarak belirlendiğini öne süren Beauvoir’a karşı Irigaray hem öznenin hem de Öteki’nin, bütünleştirici hedefine dışıl olanı tümüyle dışlayarak ulaşan, kapalı ve fallogosantrik bir imleme ekonomisinin başlıca eril dayanakları olduğunu savunur. Beauvoir için kadınlar erkeklerin olumsuzudur, eril kimliğin kendisini farklılaştırırken karşısına aldığı eksiktir.⁶²

Irigaray’a göre dışı cinsiyet, özneyi erilliği içinde tanımlayan, bunu da içkin ve olumsuz olarak yapan bir “eksik” ya da “Öteki” değildir. Aksine, dışı cinsiyet tam da temsilin gereklerini bertaraf eder, çünkü ne “Öteki” ne de “eksik”tir, bu kategoriler yalnızca Sartreci özne için geçerli, yalnızca bu fallogosantrik semaya içkindir. Dolayısıyla Irigaray’a göre dışıl olan asla Beauvoir’ın öne sürdüğü gibi bir öznenin işareti olamaz.⁶³

Lacan’a göre ise, eril “özne” kurgusal bir inşadır ve bu inşayı, ensesti yasaklayan ve heteroseksüelleştirici arzuyu daima yer değiştirmeye zorlayan bir yasa üretir. Dışıl asla bir özne işareti değildir, asla bir toplumsal cinsiyet “niteliği olamaz”. Daha ziyade, eksiğin imlenmesidir dışıl, imleyen ise Simgesel’dir, yani fiilen cinsel farklılığı yaratan bir dizi farklılaştırıcı dilsel kuraldır. Eril dilsel konum Simgesel yasanın, yani Baba’nın yasasının kurucu yasaklarının gerektirdiği bireyleşme ve heteroseksüelleşmeye maruz kalır. Anneyi oğluna yasaklayarak aralarındaki akrabalık ilişkisini tesis eden ensest tabusu “Baba’nın adına” yürürlüğe

⁶¹ Bkz.(49), BUTLER 68

⁶²Bkz (49), BUTLER 56

⁶³ A.g.k., 57

konan bir yasadır. Benzer bir biçimde, kız çocuğunun annesine de babasına da duyduğu; yasaklayan yasa, kızın annelik simgesini üstlenmesini ve akrabalık kurallarını sürdürmesini gerektirir.⁶⁴

Eğer kadın bedeni bu maşist kültür içerisinde temsil edilmez ise o zaman sanat tarihindeki temsiller neyi ifade eder; sadece maşist hegemonya için fetişist bir nesne görevini mi görür? Eğer öyle ise feminist algı içerisinde eser üreten sanatçıların işlerini nasıl konumlandırmalıyız? Çünkü Feminist Art içerisinde yer alan sanatçılarda kadın bedenini temsil edilişleri bağlamında maşist algı dışına nasıl çıkabilmişlerdir, tüm yaşamları boyunca bu kültür içerisindeyken ya da bu sanatçıların çabalarını erkek hegemonyasına karşı bir tepki, dışavurum olarak mı değerlendirmeli? Bu sanatçılar Artemisia Gentileschi, Pula Moderson-Becker, Kate Kollwitz, Georgia O’Keeffe, Judy Chicago, Shirin Neshat, Cindy Sherman, Nan Goldin, Yoko Ono, Marina Abramovic, Orlan, Carolee Schneemann, Paula Rego, Loise Bourgeois, Niki de St. Phalle, Canan Şenol, Şükran Moral, Jenny Saville’dir.

Kadın bedenini tanımaya yönelik arzu hiçbir zaman dinmeyecek gibidir. Resim sanatı boyunca kadın bedeni üzerinden lanetlemeler, yüceltmeler, teşhirler, ve ayartmalar görünür kılınır. Cinsellikler kadın bedeni ile ilişkilendirilir. Kadınlar, yosmalar, müzik hollerde boy gösteren fahişeler kuşkusuz annenin düşlemleriyle ilgili değilken resim sanatında 20.yy’da yaygınlaşan kadın bedenini ele almak erkek ressamların gösterisidir.

3.2. Genelev, Fuhuş ve Orji

Eros adlı ansiklopedinin Fuhuş bölümünde; İnsanoğlunun en eski mesleklerinden biri olan fahişelik; antik çağa kadar uzanmaktadır. Babil’de fahişelere büyük saygı gösterilmiştir. Fuhuş eski Kudüs’te Josias yönetimine kadar kültürün bir parçası sayılmıştır. Eski Yunan’da fuhuş, genelev ve tapınaklarda serbest olarak yapılmıştır. Fahişelerin Afrodite tarafından kutsandığına inanılmıştır.

⁶⁴ A.g.k., 81

12.yy'da yaşamış devlet adamı Büyük Şarl zamanında Avrupa'da fahişeler öldürülerek cezalandırılmıştır. Hıristiyanlığın yaygınlaşması ile o zamana değin normal bir olay sayılan fuhuşa karşı bir saldırı akımı başlamıştır. Haçlı seferleri sırasında Fransa'da yaşayan fahişeler hapsedilmiş ve mallarına el konmuştur. Kral Lui genelevlere karşı çıkmamış ve fuhuşu yasalar ile kontrol altına almaya çalışmıştır. 1431 yılında Basel şehri konsüllerinde olan bir rahip aile mutluluğunun korunması için fuhuşu salık vermiştir. Napolyon devrinde “Maisons de Tolerance” (Randevu Evleri) kurulmuş, fakat sonra politikacıların ve kilisenin etkisi ile bu evler kapatılmıştır.

1958 yılında Japonya ve İtalya'da cinsel hastalıkların artması ile genel evlerin kapatılması da Napolyon devrinde olduğu gibi cinsel karaborsanın doğmasına yol açmıştır. Amerika ve diğer batı toplumlarında “Ahlaksızlığa Karşı Olanlar Topluluğu” gibi örgütler kurularak fuhuş sorunu ortadan kaldırılmaya çalışılmışsa da olumlu sonuç elde edilememiştir.

Tatarlarda, bir kadın ne kadar çok fahişelik yaparsa o kadar saygı görürdü; iffetsizliğin işaretlerini yakasında taşır ve bu süsü olmayanlara değer verilmezdi. Pegu'de aileler kendi kadınlarını ya da kızlarını yolları oradan geçen yabancılara kendi elleriyle teslim ederdi. Atlar ve arabalar gibi, kızlarını da günü birlik kiralarlar!⁶⁵

Irigaray: “Kadınlar kendi arzularından vazgeçme pahasına erkeğin arzusuna katılarak var olurlar” der; bu bir hiçleşme ve kadının parodik bir inşasıdır tanımlamasını yapar.

Bütün yasaklamalara kısıtlamalara rağmen sanat tarihinde cinsel konulara ilgi kadın bedeni üzerinden; Rönesans ile dinsel, mitolojik konularda kendini göstermiştir. 19. yy ortalarında ve 20. yy'da ve sonrasında sanatçının ilgisini daha çok çeken konular arasında kendine yer edinir. 20. yy ile birlikte ortaya çıkan cinsel

⁶⁵ Marquis de SADE, **Yatak Odasında Felsefe**, Çev. Kerim Sadi, 146

özgürleşme kadın bedenini teşhir alanına eşlik edecek Gay Art ile tutvalleri süsleyen erkek bedenleri cinsel görünürlerle verilmiştir. Ama bu bölüm daha sonraki bölümde ele alınacaktır. Şimdi kadın bedeni üzerinden cinsellik resim sanatı örnekleriyle ilerlenecektir.

Fransız ressam Edouard Manet (1832-1883) modern hayatı gerçekçi bir tavırla ele alan sanatçı, sanatın İzlenimciliğe geçişte önemli bir rol oynar. Döneminde yaptığı tabloları, konularının çağdaşlığı, tekniklerinin yeniliğiyle skandal yaratmıştır. Bazı eleştirmenler tablolarının bir renk karikatüründen başka bir şey olmadığını ileri sürmüşlerdir.⁶⁶

Manet, tablosundaki kadına tanrıça veya orman perisi gibi kimlikler yüklememiştir. Eserde, ticaretin önemli olduğu bir dünyada modern bir sokak kadını betimlemiştir. Hiçbir mitolojik gönderme içermeyen bu kadın çıplaklığının farkındadır. Kadının bakışlarında meydan okuma vardır: “Sunduğum kadarını (vücudumu) satın alabilirsiniz, fakat sadece ben vermeyi kabul edersem, çünkü kendimin tek sahibiyim” der. Model tablonun dışına gözlerini dikerek izleyicilere izlendiğinin farkında olduğunu söylemişçesine uzanır. Çıplağın dikkatini hizmetçiye değil de seyirciye bakıyor olması; seyirciyi müşteri pozisyonuna düşürür. Olympia, Baudelaire’nin *Kötülük Çiçekleri*’ndeki mısraları hatırlatır: “Bize bakan gözler ayna gibi boşluk içerir ve uzaktırlar. Kesinlikle bu yüzden bu gözler mesafe haricinde hiçbir şey bilmez. Bu gözler canlandığında vahşi bir hayvan gibi avlanacaktır.” Olympia’nın elleri dikkati cinselliğine çeker ama yine de onu kapatır. (Resim 3.1) Manet’ten önce Giorgione’nin “Uyuyan Venüsü”, Titian’ın “Urbino Venüsü”, Goya’nın “Çıplak Maya” sanat tarihindeki göndermeleri ve kaynakları olarak algılanabilir. Sonrasında çağdaşı olan sanatçılara; Paul Cezanne’nin *Modern Bir Olympia*, Gauguin “Siyahi Olympia’sına” kaynak olur.⁶⁷

⁶⁶ Şakir Eczacıbaşı, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* cilt 2, 1165

⁶⁷ [http://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(tablo\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_(tablo))



Resim 3.1, Eduard Manet, "Olympia"



Resim 3.2, Eduard Manet, "Kırda Öğle Yemeği"

Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı tablosu sanat tarihindeki Raimondi'nin eserini hatırlatsa da, bizlere birazdan gerçekleşecek olan orji öncesini gösterir. (Resim 3.2) Resimde şık giyimli iki beyefendinin karşısında onlara karşıtlık kurarcasına oturan soyunmuş bir kadın figürü görürüz. Ancak bu çıplak kadın beklediğimiz imgenin aksine bakışını direk izleyicinin bakışına yönlendirerek, izleyiciyi röntgenci konumuna düşürecektir.⁶⁸

Picasso, "Avignon'lu Kadınlar"ında da aynı vurguyu yapacaktır. (Resim 3.3) Her ne kadar Demoiselle kelimesi eskiden kent soylu kadınları tanımlamak için kullanılsa da, Picasso'nun kadınları düpedüz genelev kadınlarıydı. Avigno sokağının yakınındaki bir genelevin önünde duran kadınlardı. Avigno kenti ise bir zamanlar Roma'ya başkaldıran papaların oturduğu kenti. Bu anlamda Picasso papalarla genelev kadınlarını bir araya getiren bir eleştiri sunmuştur izleyicisine.⁶⁹

⁶⁸ Durmuş AKBULUT, **Açık Beden Resimde Çapkınlık, Şiddet, Doğa ve Saplantı**, 13

⁶⁹ Önder ŞENYAPILI, **20. Yüzyılda Sanatta Erotizm Fahişe Yüzyılın Sanatı**, 76-78



Resim 3.3, Picasso, “Avignonlu Kadınlar”

Otto Dix'in resimlerinde de görülen fahişeler, onların ruhsal gerçekliğini yansıtırlar. “Fahişeler tanımları gereği yurtsuz ve dışlanmışları temsil ederler. Onların tarafını almak ve onlar için bir şeyler yapmak, tıpkı Dix'in yaptığı gibi, kendi başına politik bir harekettir, burjuva toplumunun ikiyüzlülüğüne karşı yapılmış bir saldırıdır.”⁷⁰ (Resim 3.4, 3.5)

⁷⁰ Fritz Löffler'den aktaran Eugen Keuerleber, 2005, Otto Dix-1920'li Yıllardan Baskılar/Savaş, “OttoDix-Eleştirel Grafik 1920-1924, Özgün Baskı ‘Savaş’ 1924” (sergi katologu), YKY, İFA, Goethe Enstitüsü, 23



Resim 3.4, Otto Dix, "Gemici ve Kız", 1923, Renkli Taş Baskı Resim 3.5, Otto Dix, "Sodo-mazosizm"

George Grosz'un Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü (Resim 3.6) adlı çiziminde; kompozisyon ikiye bölünmüş, üstteki bölümde, dumanları tüten fabrikaların önünde, sabahın erken saatinde işe giden madenciler vardır. Kent henüz uyanmamış. Oysa aynı saatte çirkin ve şişman kapitalistler, içiyor, sevişiyor ve eğleniyorlar. Bu sert hicivleri yüzünden Grosz'un başı resmi makamlarla sık sık derde girmiştir.⁷¹ Grosz'un kendini resimlediği İki Kadınla Kendi Otoportresi adlı suluboya çalışmasıysa cinselliğin yaşandığı pornografi sınırlarında gezinen diğer çalışmalarındandır. (Resim3.7)

⁷¹ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 112



Resim 3.7 George Grosz iki kadınla ve kendi



Resim 3.6 George Grosz Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfı

Fransız ressam Toulouse Lautrec (1864-1901) figür ressamı içinde dışavurumcu tavrıyla dikkat çeker. Farklı nedenlerle yer değiştiren sanatçı; 1885'te ailesinden ayrılarak Montmartre'da atölye tutmuş ve bu yöredeki yaşantıyı, en bayağı ve sefilce Paris gece hayatını, randevu evlerini, müzik holleri, kabareleri, sirk dünyasını betimler. Lautrec, bu insanların dünyasını en stilize yönleriyle ve hareket eden tavırlarıyla yakalar, bunu yaparken düz renkler, ritmik ve organik bir kontur çizgisinden yararlanır. Rue des Moulins of Room (Resim 3.8) adlı resimde randevu evinde müşteri bekleyen fahişeleri rahat tavırlarıyla betimler. Koyu tonların hâkim olduğu bu resimde öne yerleştirilen açık ton kıyafetli kadınlar ve açık tenleriyle dikkat çeker. Kadraja yarı girmiş olan kadın ise kapıya doğru yönelerek eteğini kaldırmış yürümekte kalçası görünmektedir. Arkada koyu kıyafetler içinde oturmuş diğer fahişeler bedenlerinin açıkta kalan kısımlarıyla dikkat çeker.



Resim 3.8 Toulouse Lautrec, “Rue des Moulins of Room”

William Bouguereau'nun (1825-1905) “Ayartma” adlı çalışmasında (Resim 3.9) çıplak çocuk hiçbir cinsel etki yaratmaz, yanında ki yetişkin kadın ise anneliği hatırlatır. Kadınları doğayla eşit sayma hizmeti gören resmin düzeneği doğal değil alegoriktir. Annenin üzerinde genel bir köylü kostümü; annenin ve küçük kızın saç biçimleri açık şekilde resmin yapılış tarihindeki tarza uyar. Resim bebekle anne arasında sıcak ve verici bir sevgiyi canlandırır. Fakat ressam, resme küçük bir göl ve elma yerleştirerek ve resmin adı ile Viktorya dönemi cinsel siyaset söylemine oturtur. Annelikle çocukluk ilk erkekle torunlarının cennetten kovulmalarına sebep olan günahlara, kadınsı ve cinsel günahlarla bağlantı kurar. Ressam ilk günahın sembolü elma ve arkada narsisizmi temsil eden gölcükle anne çocuk arasında yaşanacak bir cinselliğe vurgu yapar.⁷²

Ensest tabusunun hem yasak hem de izin olduğunu vurgulayan Rubin şöyle yazar: ensest tabusu toplumsal birer hedef olan egzogami (dış evlilik) ve ittifakı, biyolojik birer olay olan cinsellik ve üremeye dayatır. Ensest tabusu cinsel seçenek evreninin izin verilen ve yasaklanan cinsel partnerleri içeren kategorilere böler.

⁷² Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 326



Resim 3.9 William Bouguereau, Ayartma (1880)

Her kültür kendini yeniden üretmeye çalıştığından, dolayısıyla ensest tabusu aynı akraba soyunun üyeleri arasında cinsel birleşmeyi yasakladığı gibi eşcinselliğe karşı bir tabu içerir. Rubin şöyle yazar: ensest tabusu kendisinden önce gelen, daha belirsiz bir eşcinsellik tabusunu ön kabul olarak alır. Kimi heteroseksüel birleşmeleri hedef alan yasak, heteroseksüel olmayan birleşmelere karşı bir tabuyu varsayar. Toplumsal cinsiyet yalnızca bir cinsiyetle özdeşleşme değildir, aynı zamanda bir cinsel arzunun öteki cinsiyete yönlendirilmesini gerektirir. Cinsel işbölümü toplumsal cinsiyetin her iki tarafında da rol oynar, onları erkek ve kadın olarak, dahası heteroseksüel olarak yaratır.⁷³

⁷³ Bkz. (51), BUTLER, 93



Resim 3.10, Gustave Courbet, “Dünyanın Merkezi”

Fransız ressam Gustave Courbet (1819-1877) Gerçekçilik akımının öncüsü olarak günlük yaşamdan seçtiği konuları betimler. Resimlerinde figürler duyarlı bir renk zenginliği içinde, güçlü ışık gölge karşıtlığıyla görülür. Sanatçı, dönemin güzellik ve duygu anlayışından bağımsız bir yolda, gelişmiş bir teknik duyarlılıkla günlük yaşamdan aldığı konuları, kişileri, ölüdoğaları ve manzaraları resimler. Sanatçı idealizasyondan uzak resimleriyle eleştirel bir yaklaşımla resimlerini yapmıştır. Döneminde resimleri geri çevrilen sanatçı buna karşılık “Gerçekçilik Pavyonu” adlı kişisel sergisini düzenler.⁷⁴ Ressamın “Dünyanın Merkezi” (Resim 3.10) adlı tablosunda uzanmış bir kadının sadece kalçaları, yarı çıplak göğüs bölgesi ve resmi diyagonal kesecek şekilde ayarlanmış vulvası görünür. Öyle ki vulvaya ait dudaklar hafif açık şekilde resmedilmiş ve bu yolla kadının az önce cinsel ilişkiye girdiği anlatılmak istenmiştir. Belki de resme en büyük gösterge katan öge bu.⁷⁵

⁷⁴Şakir ECZACIBAŞI, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1.cilt, 359

⁷⁵ Bkz. (68), AKBULUT, 17

“Peterburn’un Osmanlı elçisi Halil Bey, Courbet’in ‘Uyuyan’ ve Ingres’in ‘Hamam’ tablolarına sahip olmakla gurur duymuştur ve 1866 yılında Courbet’ye bir kadın genital bölgesinin resmini sipariş ettiğinde (resim dünyanın kökeni), bu bölgenin nasıl görülmesi gerektiğine ilişkin ayrıntılı talimatlar vermişti. Courbet’in bu yapıtı, sonraki dönemlerde Batı’da sık sık sanat tarihinin en müstehcen resimlerinden biri olarak tanımlandı ve 1977 Yılında bile Grand Palais’deki büyük Courbet sergisinin düzenlenmekten sorumlu olan sanat tarihçisi Helene Toissant, bu resmi sergilemeyi reddetti, “Çünkü çok güzel bir tablo değildi.”⁷⁶



Resim 3.11, Gustave Courbet, “Uyuyanlar”

“Uyuyanlar” (Resim 3.11) adlı tablosunda ise çıplak bir şekilde bir birine sarılarak yatan iki kadın görünmektedir. Mavi bir arka fon önünde beyaz bir yatak üzerine sarmaş dolaş uzanmış figürlerden biri başını diğer figürün göğsüne koymuş uyumakta ya da transa geçmiştir. Bu bize yaşanan cinsel birliktelik sonrası izlenimi verir.

⁷⁶ Neslihan ÖZGENÇ, **20.yy’da Cinsellik ve Erotizm İmgesi**, yayımlanmamış sanatta yeterlik eser metni, 44

Yirminci yüzyılın eşiğindeki sanatçılardan olan Modigliani de yaşamı boyunca cinselliği resimlerine konu edinmiştir. Çıplaklığı kendine özgürlük alanı olarak seçen sanatçı, çıplak teni resimlerinde kutsileştirmektedir. Modigliani'nin resimlerinde Çizgi başlangıç noktasına dönüp, belli bir şekli alıncaya kadar soyut, ondan sonra algının somut payandasıdır. (Resim 3.12)



Resim 3.12, Modigliani, “Nü”

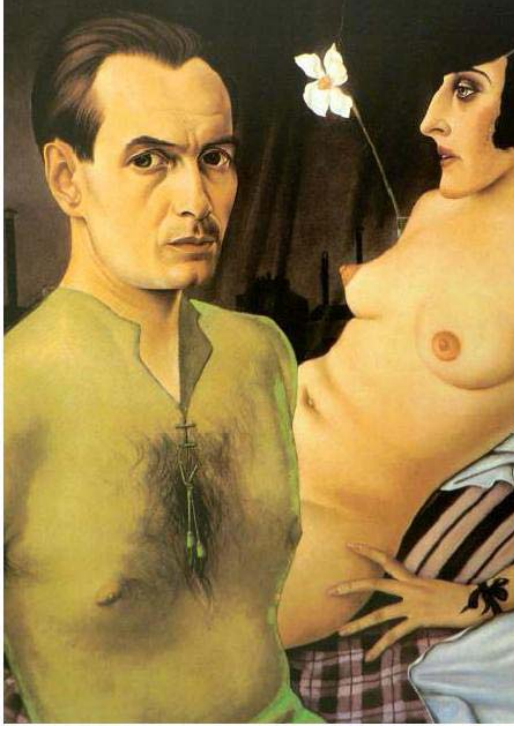
Bu yüzden, profilde modelin kimliğine yönelen çizgi, çıplak bedende arzunun nesnesine aracılık eder; “Modigliani, ten rengini alabildiğince sadeleştirip çıplaklarında, erotizmi böyle bir başlangıç noktasına götürerek bizi etkisi altına alır; ancak, sonuçta her şey mutlak bir dinginliğe bırakmıştır yerini. Açıklamakta zorlandığımız bir sıfır noktası, Matematik sıfıra bölünen bir nesnenin tüm evreni kapladığını gösterir bize; çıplaklığı bu sıfır noktasına gelinceye kadar başlar öyle ki, tüm tuval yüzeyi, duyusal olanın kaidesine dönüşmüştür artık.” Modigliani'nin resimlerinde ten, gizemli bir uzam içinde dalgalar halinde yayılan, erotik bir gerilim hattına benzemektedir. Resimlerindeki kadınlar, seyredilmenin rahatlığı içinde, erkek izleyicisinin karşısında edilgen bir haz objesi olmaktan çıkmıştır. Çıplak vücut “Nü” ile resim karakteridir artık. Juna Rosef, Modigliani'nin çıplakları için; “Modigliani'nin çıplakları, ne orospu, ne de mazbut ev hanımı olup, aldıkları tensel

zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla, hiç birinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur.”⁷⁷

Yine aynı kuşağın sanatçılarından olan Chiristian Schad da kendi portresini resmin içine sokmuştur. (Resim 3.13) “Model ile kendi portresi”, cinselliğin yanı sıra savaşın yıkımlarını anlatması açısından da ilginç bir resimdir. Resmin ön planına kendisini transparan bir giysi içinde yerleştirmiştir. Orta planda, modeli çıplak olarak uzanmaktadır. Modelin arkasında fallik bir biçimde uzanan beyaz renkli çiçek, bekâreti temsil etmesi açısından da garip bir zıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca kadının göğüs uçlarının dikliği de resimde dikkati çeken diğer bir unsurdur. Birbirine fiziksel olarak yakın duran bu figürler, hissi bir yakınlık izlenimi vermemektedir. Fondaki fabrika manzarası korkunç bir hava yaratırken, kadının tensel sıcaklığı resmin havasını yumuşatmaktadır. Tüm kışkırtıcılığıyla duran kadın ve ona arkası dönük Schad arasında bir gerilim hattı bulunmaktadır. Sanatçının daha sonra yaptığı “Kız Arkadaşlar” (Resim 3.14) isimli resminde, elleri cinsel organlarında çıplak kadın figürleri bulunmaktadır. Bu resimdeki figürler model ile kendi portresini yaptığı resimdeki soğuk ilişkiden daha yakın bir ilişki içindedirler.⁷⁸

⁷⁷ Mehmet ERGÜVEN, *Pusudaki Ten*, 57, 59

⁷⁸ Önder SENYAPILI, *20. Yüzyıl'da Sanatta Erotizm*, 87



Resim 3.13, Christian Schad



Resim 3.14, Christian Schad

Norveçli ressam Edward Munch, (1863-1944) Kuzey Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerindedir. İlk resimlerinin konusu gençliğindeki aile trajedisidir. Munch, çocukluğunun kasvetli günlerini şöyle tanımlar: “Çocukluğumda hep bana haksızlık ediliyormuş duygusuna kapılırdım, annem yoktu, sürekli hastaydım ve cehennemde cezalandırılma tehditleri başımın üstünde sallanıp dururdu hep.” Paris’e sürekli yolculuklar yapmış olan Munch, günlüğüne: “Okuyan erkeklerle, yün ören kadınların bulunduğu iç mekanlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız.”⁷⁹ Onun resimlerinde ölüm, bunalım, hastalık gibi temalar sık vurgulanır. Munch’un, “Ergenlik” (Resim 3.15) adlı eseri genç bir kızın artık çocuk değil bir kadın olduğunu keşfetmesidir. Tablonun aktardığı dehşetli seks korkusu yalnızca genç kızın değil, aynı zamanda sanatçının da korkusunu yansıtır.⁸⁰

⁷⁹ Şakir ECZACIBAŞI, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.cilt*, 1308

⁸⁰ Edward Lucie-SMITH, *20.yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev. Ebru Kılıç, 270



Resim 3.15, Edward Munch, “Ergenlik”

Munch, 1885 yılında kuzeninin eşiyle yasa dışı bir ilişkiye girer; ama bu, yaşamı boyu etkisinde kalacağı bir bunalımın başlangıcıdır: “Hiçbir şeyin silemediği bu olay nasıl da derinden kazınmıştı beynime... İlk buse ile yaşamın o güzel kokusunu elimden alıp götürdüğü için mi, yoksa bana yalan söylediğini saklamasından ötürü mü böyle olmuştu bu... Bundan sonra sevebileceğim konusundaki tüm umutlarımı yitirmiştim artık. Erosun öbür yarısı olan ölüm duygusu, burada günah ve büsbütün karmaşık bir şekle bürünmüştür. Orgazm sonrası, dayanılmaz bir yıkımdır erkek için, hayat veren dölünü boşalttıktan sonra müthiş bir suçluluk duygusuyla iliklerine dek sarsılıp mahvolan erkek – aynen bazı böceklerde görüldüğü gibi- sevişme bittiğinde dişi tarafından yutulmaya hazır hale gelmiştir sanki. Bu nedenle Munch; “Aşkımızın yerde duran bir kül yığını olduğunu hissettim.” der. Munch, tensel hazzın objesi olan her kadını önce femme fatale (büyüleyici ve meşum kadın) olarak tasarlar. Ona göre kadını meşum kılan şey cazibesini sergiliyor olmasıdır. Yaşamı boyunca ilk kadın olarak tasarladığı annesi, cinsel ilişkiye kuşkuyla bakan Munch için şiddetli bir sorundur esasen; ölüm, dışının vücudunda pusuya yatmıştır sanki: “kadının gülmesi tıpkı ölümün tebessümü gibidir.” Küçük yaşta kaybettiği annesinin ilk kadın ile ölümün bütünleştiği bir

sembol olması, bu saplantıda önemli rol oynamaktadır; dolayısıyla, karşı cinsle annesini bulmak üzere girdiği yataktan hep hüsrarla kalkar; yatmak, olsa olsa doyumsuzluğa çıkarılan bir davettir, her defasında biraz daha umutsuz ve moral bozucu.⁸¹

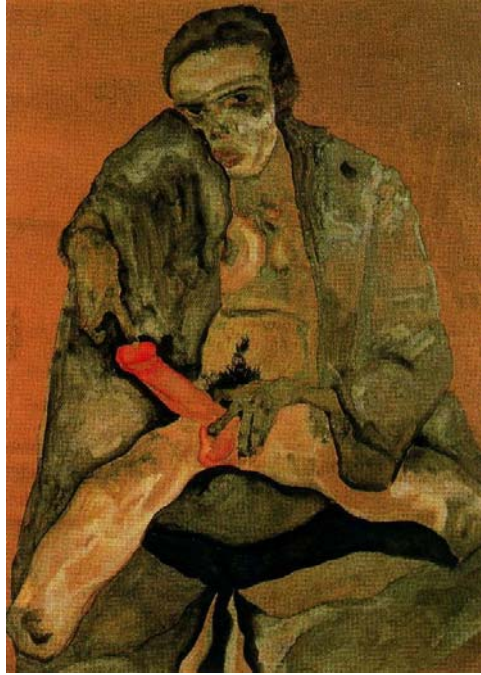


Resim 3.16, Edward Munch, “Madonna”

Gövde ve ruhu uyumlu bir bütün teşkil eden “Madonna” (Resim 3.16), Munch’un bu alanda verdiği en yetkin örnekler arasında yer alır. Yüceltilmiş erotizmle bütünleşen cinsel çağrı, en az kadın kadar erkeğin fantezilerine de ışık tutar. Kendini istekle vermeye hazır kadın, erkeği baştan çıkarma yolunda kurduğu tuzakla her zaman iki misli dışıdır. “Madonna”, bedensel varlığını aşar ve salt şehvani olandan soyutlanmış bir saflığı, Munch’un, ürkmeden yaklaşabileceği kadını imler. Madonna’da hem çekici, hem de cinsel yönden somut bir beklentisi olmayan dişi tasavvuru egemendir. Burada söz konusu olan bekleyiştir; sonsuza dek bekleyiş. Madonna bize: Resimde çıplığın suretini arayan, önce kendisi soyunur – dahası, teni bile çıkarıp attığı bir kılıftır der.⁸²

⁸¹ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, 67, 68

⁸² A.g.k., 70 - 73



Resim 3.17, Egon Schiele, “Mastürbasyon”

Avusturyalı sanatçı Egon Schiele'nin (1890-1918) çalışmaları aceleyle çizilmiş izlenimi veren, kalın fırça darbeleri ve rengi az kullanarak, çıplak öz portrelerini, benliğe yönelik psikolojik söylemi; bedenini kendisine ve başkalarına açık bir manzara şeklinde soktuğu kimlik, tamamen teniyle, duruşuyla ve yüz ifadesiyle; öte yandan dudaklar, eller, cinsel organ bölümleri özenle çizilmiş mekânsız resimlerdir. Schiele, resmin geleneklerini hiçe sayarak çizmiştir. Kesinlikle kadınsılaştırmadığı bedeninin öz imgesi ne kahraman erkek bedenine ne de güzel erkek bedenine benzer. Sanat tarihinde erkek bedeninden çıkarılan vücut tüylerini (koltuk altı, bacak ve etek), çıplak bedenine koyar. Erkek ressamların gençlikte yaptığı öz portreler narsist gözleme davettir ama Schiele'nin yaptığı öz portreler anti-narsisistir. Mastürbasyon temsili pornografinin ve yatak odası erotiğinin alanıyla sınırlıdır. Ama Schiele burada haz alıyor gibi durmuyor tamamen felsefi bir boyuttadır. (Resim 3.17)

“Kendi görüntüsüne kafayı takmıştır... Zihinsel durumlarını göstermek, kendisini çirkinleştirmek, cinsel organlarına ve memelerine dikkat çekmek, bunları

yara gibi göstermek için çılgın ve gayri tabii renkler kullanmıştır. Çizim ya da resimlerinde kendisini, bedensel olgular ve defalarca vurguladığı gibi bedenini doyurulamayan cinsel gereksinimleri çerçevesinde işlemiştir”⁸³

Schiele'nin resimleri bilinç ve kimliğin ruhsal ve kültürel oluşumunda görsel temsilin oynadığı merkezi alışılmadık bir cesaretle yineler. Bu resimler kimliğin ve beden aracılığıyla yansıtılmasının altında yatan ciddiyeti gösterir. Batılı temsilin tarihinde beden, sürekli ve rahatsız edici bir biçimde, varlığın mekânı olarak barındırdığı ruhsal değerler ile hayatın yatışma bilmeyen biçimi olarak beliren ve anlam tarafından sömürgeleştirilmeyi bekleyen nesnel tezahürü arasında gidip gelmiştir.⁸⁴

Onun vurgulamaya çalıştığı şey, cinselliğin insan ruhunu perişan eden karmaşık yapısıdır... Sonsuz hazzın öbür yüzü sonsuz acıdır daima, arzu, cinselliğin kahredici dünyasında, çoğun karabasanla aynı paydayı bölüşür. Kendi resimleri için ise: “Elbette iğrenç resimler yaptım. Yadsımıyorum. Ama bunları yapmaktan hoşlandığımı, ya da burjuvaları dehşete düşürmek için mi yaptığımı gösteriyor? Hiçbir zaman böyle olmadı. Ama arzunun da hortlakları vardır. Ben bu tür hortlakları çizdim. Kesinlikle keyfim için değil. Bir zorunluluktan bu.” Ve sözleri şöyle sürdürür; ...davranışlarım iç gereksinimlerimle uyuşmuyor.⁸⁵

Avusturyalı ressam Gustav Klimt (1862-1918) Simgencilik akımının önemli temsilcilerindendir. “Danea” (Resim 3.18) adlı resminde mitolojik bir konuyu ele alır; kızının doğuracağı çocuğun tahta geçeceğini öğrenen baba kızını erkeklerle cinsel ilişkiye girmesin diye tunçtan bir odaya kapatır. Odanın deliklerinden bulut kılığına girerek geçen Zeus Danae'yı hamile bırakır. Resimde cinsellik hâkimdir. Kadının eli cinsel organındaymış izlenimi uyandırırken, kapıyı açan ev sahibini anımsatır.

⁸³ Bkz. (12), LEPPERT, 363

⁸⁴ Bkz. (12), LEPPERT, 363

⁸⁵ Bkz. (77), ERGÜVEN, 62

Yanaklarındaki pembelik ve kapatılmış gözleri cinselliğin haz dolu kapılarını araladığını gösterir. Danae zevkler bahçesinde yolculuktur.



Resim 3.18 Gustav Klimt "Danae"

Belçikalı Felicien Rops, Hıristiyan sembollerini cinsel bir içerikle; ölüm, diğer dünya, seks, çarmıha gerilme gibi imgelerle hicvederek ele alır. Gözleri bağlanmış çıplak bir kadın, elinde fetiş ve sadizmi simgeleyen siyah eldiveni ve bacağına siyah çorabıyla, domuzunu dolaştırmaya çıkmış bir kadını betimler. Gökyüzünde meleklerin belirdiği mavi bir gök, kadının gözlerini kapadığı dini simgelerken, kadının cinsel dünyası bizleri imler. Kadın ve domuz üçgen oluştururken, kadının üzerinde gezdiği Yunan kabartması yatay olarak yerleştirilerek resim dengelenir. Rops'un diğer resimleri; kutsal olanı seksüel elemanlar kullanarak dünyevileştirme amacını güder. (Resim 3.19)



Resim 3.19 Felicien Rops, Pornokrates (1878)

Amerikalı ressam Philip Pearlstein (1924-) gerçekçi figür resminin ustalarından Fotogerçekçiliğe yakın resimleriyle tanınır. 20.yy'ın bunalımlı sanat atmosferi karşısına anıtsal ve güçlü bir biçimde insan imgesini diken resimleriyle, 1960'lardan sonra atölyede poz veren ya da dinlenen çıplak modellerin normal göz seviyesi dışında kalmış perspektiflerden görünüşlerini, genellikle zengin dokulu kumaş ve eşyalarla betimler. (Resim 3.20)

Pearlstein'in resmi, yöntemlere dayandırılmış biçimsellikle, doğrudan gözlem arasında dönen dolap, onun resminin "soğuk" kurgusunu oluşturur. Çalışmalarında soyunuk ile çıplağın ideal ayırımını, nesnelerin kapatmak yerine çerçevelediği bir tür kör cinselliğin içinde buluruz. Bu cinsellik, röntgenci, Playboyvari, zarafet içeren ya da günlük yaşamdan alınmış türden değildir, aksine hiçbir davetkârlığı olmayan ve hiçbir şey önermeyen karşı bir türdendir. Pearlstein'in, etin yabancılığına duyduğu hayranlıktan, diğer bir deyişle kendisinin olmayan beden başkalığından doğar. (Resim 3.21)



Resim 3.20 Philip Pearlstein



Resim 3.21 Philip Pearlstein

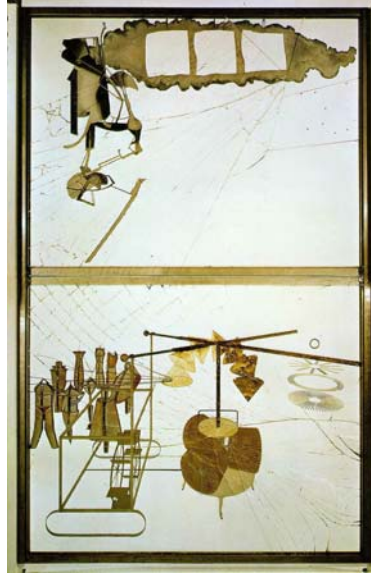
Pearlstein'in karakterlerindeki iletişimsizliği en yetkin biçimde Paris doğumlu Fransız yazar André Gide'in (1869 – 1951) “Dar Kapı” adlı deneme romanında buluruz. Alissa'nın delicesine âşık olduğu ve kendisi ile evlenmeyi isteyen kuzeni Jerome ile içinde kıvrandığı dinsel saplantıları yüzünden gittikçe çıkmaz bir labirente dönüşen ilişkisini öyküleyen Gide, kahramanları arasındaki yaşamın üfürüğünden yoksun ilişkiyi yapıtında şu sözcüklerle kaleme alır; “Birbirlerine söyleyecek çok şeyleri varken bu sıkıntı, bu yapmacık durum takınma duygusu, bu felce uğramışlık, bu dilsizlik...” Benzerine kolay rastlanılmayan bu ruh kasılması, Dar Kapı'da şu başıboş bırakılmış düşüncelerle sürdürülür; “Şiirselliğin karşısında yüreğin dona kaldığı bu korkunç bozuluş ne de olsa doğala dönüşten başka bir şey değil...” Kışkırtmanın tuzağına düşmeden, çıplaklıkta ulaştığı bir tür arınma ile bir sevişmenin öncesi mi, yoksa sonrası mı olduğunun algılanmasını izleyiciye bırakan Pearlstein'in resimlerinin Gide'in sözcüklere yüklediği sıcaklığı yitmiş ilişkiler dizini ile örtüşmesi, sanatın ender rastlanan gizemli şakalarından biri

olarak Pearlstein-Gide buluşmasında karşımıza çıkar.⁸⁶

Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1968) öncelikle Kübist anlayışla resimler yapmış, giderek Dadacılık akımı içinde Karşı Sanat anlayışıyla çalışmış ve Hazır-Nesne'ler yaratmıştır. Duchamp'ın her zaman başyapıtı sayılacak olan "Bekârları Tarafından Soyulan Çırılçıplak Gelin, Eşit" (Resim 3.22) adlı eserini kalıcılık niteliğini elde etmek için tuval yerine cam kullanma yoluna gitmiş ve renkleri iki saydam cam tabakasının arasına hava geçirmez bir biçimde yerleştirmiştir. Bu ikili panonun üst bölümündeki gelin, Duchamp'ın kız kardeşlerini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resminin özümsemiş sonucudur... Büyük Cam'ın teması cinselliktir: düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok gizemci düşünürün manevi özlemlerinin simgesi olan, cinsellik. Simyacılıkta, gelinin zifaf gecesinde çırılçıplak soyulması maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler. Burada ki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekâr delikanlılar bir araya gelmezler, sonsuza kadar gelin ve bekâr erkekler olarak kalırlar. Düşledikleri birleşme yalnız onlara özgü bir tutkudur. İki cam panonun birbirinden ayrılığı bu başarısızlığı kanıtlar ve panolardaki düşünceleri birbirinden ayırır.⁸⁷

⁸⁶ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG&articleID=612&bhcp=1>

⁸⁷ Bkz. (18), LYNTON, 133



Resim 3.22 Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Soyulan Çırlıçıplak Gelin”

Duchamp’ın muazzam erotik epik işinde biz, cenneti ideali olarak kadının ve bir bekârın kendini tanımlaması olarak dünyayı, makineler arasındaki aşkın sunumundaki, modern sahte tavrı ve erkek arzusunun bozguna uğratılması ile karşılaşırız. Bu oyunbozan tavır Duchamp’ın androjen kimliğiyle de örtüşür.⁸⁸

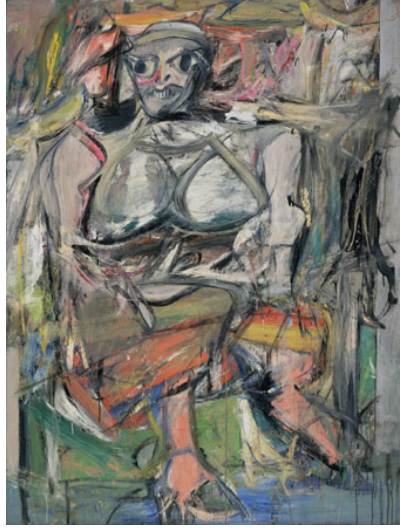
Hollandalı ressam Willem de Kooning (1904-1997) Soyut Ekspresyonizm’in ‘Action Painting’ adı verilen kanadının öncülerindendir. De Kooning’in fırçası; ağızlar, omuzlar, göğüsler kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindedir.⁸⁹

De Kooning’in resimlerinde varoluşsal anlam yansıtılır. De Kooning insan bedenini, modern zamanlarda baştan çıkarıcı entropiyi gösterir. Onun kadınlarında bizi çeken şey ölümdür, parçalara ayırdığı cinsellikleri değil. Onlardaki ölüm dürtüsü

⁸⁸ Füsün ÇAĞLAYAN, **Hannah Wilke Modern Dönemin Kavşağında Bir Kadın Kahraman**, rh+sanart 2007-kasım, 79

⁸⁹ Bkz. (18), LYNTON, 235

cinsel istek kadar güçlüdür ve sonunda cinsel isteği alt etmeyi başarır. De Kooning'in resimleri bize Ölüm ve Bakirenin modern görüntüsünü sunar.⁹⁰



Resim 3.23, De Kooning, "Woman"

Vilendorf Venüsünden esinlenerek seri halde ürettiği bu resimleri; anaerkil bir toplumun varlığına göndermeleri yapar. (Resim 3.23) "Ataerki öncesi kültürler var mıydı, yapıları anaerkil veya ana soylumuydu, ataerkinin bir başlangıcının olduğu, dolayısıyla da sonunun mutlaka geleceği gösterilebilir mi gibi konular tartışma konusu oldu. Bu tür irdelemelerin ardındaki eleştirel dürtü, anlaşılabilir bir biçimde, ataerkinin kaçınılmazlığı yönündeki antifeminist savın aslında tarihsel ve olumsal bir fenomeni şeyleştirip doğallaştırdığını göstermeyi hedefliyor.⁹¹

İngiliz ressam Richard Hamilton (1922-) Pop sanatın; kadın, araba ve popüler tüketim nesnelerini konu alan resimlerinde kolaj ve fotomontaj tekniğini kullanır. Pop sözcüğünü bir sanat akımının adı olarak kullanmış ve niteliklerini popüler, geçici, tüketilebilir, ucuz, kitle üretimi, genç, zeki, yapmacık, şık ve büyük sıfatlarla belirtir.⁹²

⁹⁰ Donald KUSPİT, *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, 73

⁹¹ Bkz. (51), BUTLER, 93

⁹² Şakir ECZACIBAŞI, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.cilt, 752



Resim 3.24, Richard Hamilton, “Günümüzün Evleri Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”

Onun “Günümüzün Evleri Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?” adlı kolajı (Resim 3.24), o günlerde sanat dünyasını kasıp kavuran soyut dışavurumculuğun bireysel ve saf sanat anlayışının tamamen dışında olan bu resim; dergi ve gazetelerin reklam sayfalarından toplanmış, fotoğraflardan meydana getirilmiştir. Öncelikle gençlik, cinsellikle ve yeni olan her şeyin kutsandığı bir iç mekan resmidir. Odanın ortasında ayakta duran, çıplak vücutlu, kaslı ve sportmen bir erkek, elinde pop yazılı bir nesneyi tutarak bize bakıyor. Resmin sağ tarafında, bir kanepenin üzerinde ideal ölçülerde çıplak bir kadın, gözleri kapalı, erotik bir şekilde bekliyor. Diğer nesnelere günlük yaşamı kolaylaştıran ve renklendiren şeyler: Adamın ayağının önünde bir kasetçalar; kadının arkasında (muhtemelen sevgilisiyle telefon görüşmesi yapan güzel bir kadının oynadığı bir filmi gösteren) açık bir televizyon; duvarda, bir aile büyüğünün resminden çok daha büyük boyutta bir fotoroman kapağı; erkek mankenin arkasında, son model bir elektrikli süpürgeyle merdivenleri baştan sona temizleyen bir hizmetçi; daha arkada, penceremsi açıklıktaysa bir tiyatro ve sinema binası vs... Nesnelere her ayrıntısına kadar gösteren sanki bir Dürer ya da Vermeer resmi gibi, her şey çok açık. Şöyle okuyabilirsiniz

kompozisyonu: “Satın alın, kullanın, vücudunuza iyi bakın, sevişin ve sonra da dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü var olmak görünmek demektir.”⁹³



Resim 3.25, Tom Wesselmann, “Büyük Amerikan Çıplağı”

Amerikalı ressam Tom Wesselmann (1931-) Pop sanatın 1960’lardan sonra öne çıkan sanatçılardandır. Ünlü “Büyük Amerikan Çıplağı” adlı dizisinde, yiyip içme, eğlenme ve sevişme konularını birleştirerek, kolaj, yerleştirme, boyama gibi tekniklerle ilginç eserler yapmıştır. (Resim 3.25) İç mekânlara yerleştirdiği çıplak kadın figürlerini; cinselliği vurgulanacak biçimde keskin çizgi ve düz renklerle boyayarak etkili kılar. Cinselliği vurgulanmış kadın bedenlerinde; genital bölge, meme uçları ve dudaklar vurgulanmış, bir nevi erkek hizmetine sunulan şişme bebekleri anımsatır şekilde biçimlendirilmiştir.

Yatağa uzanmış, bacaklarını açmış, genital bölgesi kıllarla donatılmış, ağzı açık beklemekte bu Amerikan fıstığı, kerhanelerdeki sevgisiz cinsel birleşmelere ve günümüz kadınının erkek gözünden imajını göstermektedir.

⁹³ Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 183



Resim 3.26 Ronald B. Kitaj

Amerikalı ressam Ronald B. Kitaj (1932-) ciddi şekilde felsefe ve politikayla ilgilenmiş, eserlerini kültür endüstrisinin yarattığı mitlerden çok, ya canlılığını halen koruyan yakın tarihe ya da güncel olmakla birlikte ileti ve eleştiri dozu oldukça yüksek konulara ilişkin resimler yapmayı tercih eder. Yeşil bir oda içinde, kırmızı yatağa uzanmış yaşlı bir adam küçük bir kızın bacak arasına elini uzatmaktadır. Kızın hareketsiz tavrı ve donukluğu yaşanan tacizin boyutlarını gösterir. (Resim 3.26)

Eric Fischl, ise saplantılı bir biçimde cinselliği resimlerine konu edinmiştir. Resimlerinde kendine özgü ışık ve gölge oyunları ile kasvetli bir hava yaratmak istemiştir. Gündelik bir yaşamı değil, kaygı ve endişelerini ve de arzularını nesnelleştirmiştir. Sanatçının çocuklukta yaşadığı travmalar, resimlerinde oldukça açık bir biçimde hissedilir. Ressam “Kötü Çocuk” adlı çalışmasında bir sinema karesini anımsatan bir ortam hazırlamıştır. (Resim 3.27) Resmin cinsel bir atmosferi bulunmaktadır. Eric Fischl, resmi hakkında şöyle konuşmuştur. “ Kökünde, kötü çocuk ile odada bir çocuğun bulunmasını düşünmedim. Düşündüğüm bir erkek ve bir kadını cinsel birleşmesinden sonra odanın orasına burasına serilmiş olarak göstermekti. Ama erkek resme uymadı. Bana göre değildi. Önceki odadaki resmi yapan, kadına bakan bendim. Sonra bilmiyorum odada bir başka kişinin varlığını

ayırımsadım, kökünde kadının yanı sıra odadaydı ve benimle birlikte gözlüyordu. Böylece çocuğu yerleştirdim resme ve ondan hoşlandım. Kadın, para, her şey yerli yerine oturdu.” “Onun, bazen bir deniz kıyısında bazen iç mekândaki çıplakları



Resim 3.27, Eric Fischl, “Kötü Çocuk”

gösteren kompozisyonlarının, sanki sıradan bir fotoğraftan alındıkları için, hiçbir iddiası yok gibidir. Oysa Honnefe göre, bunların sıradanlığı aldatıcıdır. Çünkü Fischl’in resimleri, meydanını zihinlerde yarattığı çağdaş mitlerle ilgilidir. Başka bir deyimle, resimlerindeki tahrik edici figürler, aslında Amerikan toplumunda oldukça yaygın olan toplumsal nevrozların göstergeleridir. Öğrendiğimiz kadarıyla, cinsel ve ruhsal sorunlarla çocukken bir hayli cebelleşmiş sanatçı. Bu da, örneğin “Kötü Çocuk”ta olduğu gibi bazı resimlerindeki gibi bir deneyim mi yaşadı, yoksa bu sadece zihninde yarattığı bir sahne mi? Mekan, bir genelev mi yoksa sıradan bir daire mi? Yatakta, yaşça büyük ve deneyimli olduğu her halinden belli çıplak kadın kim? Bunlar bize karanlık. Bildiğimiz şey, bu ve benzeri görüntülerin modelinin, bazen sanatçının bazen de başkasının çektiği fotoğraflar olduğudur. Bu resim Fischl’in, en etkili işlerinden biridir. Bunun nedeni, çıplağın tahrik ediciliği mi, yoksa pencereden çizgi çizgi üzerine düşen ışık mı? Sanırım her ikisi de.”⁹⁴

⁹⁴Bkz. (76), ÖZGENÇ, 78

20. yy ile birlikte kadın bedeni tuvalde mitolojik ya da dini bir bakış ile süt emziren bir kadın değildir. Fantezileri olan bir kadın, fahişe ya da cinselliğinden korku duyan bir çocuk, müzik holleri ya da randevu evlerini süsleyen fante female bir kadındır. Erkek bedeni ise porno filmlerdeki iktidar olarak yer almıştır tuvalerde. Şimdi ise 20. yy ile ortaya çıkan tuvalerde yer alan erkek bedeni “Gay Art” incelenecektir. Öncelikle eşcinsellik ile ilgili edebiyat ya da tarihsel veriler sunduktan sonra sanatçı merkezli işler ele alınacaktır.

3.3.Cinsel Tarih Başka Kültürlerden Gözlemler

Eşcinsellik

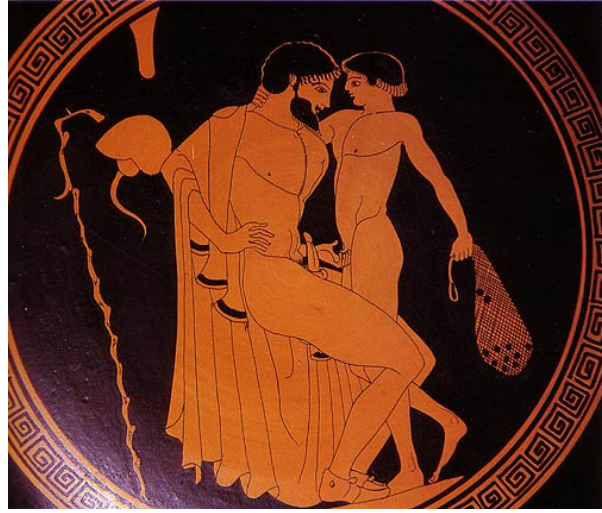
Denilebilir ki, Olimpus dağı tüm kısıtlamaları yıkmış olan Yunan cinsel yaşamının yansıdığı bir sahnedir. Helen Panteonu (Tanrıların Tapınağı) tanrıların babası Zeus’tan (Europa ile birleşmek için boğa, Leda ile birleşmek için kuğu, Danae ile birleşmek için bulut kılığına girmiştir) tanrıların en bayağısı olan Priapos’a dek herkesin cinsel yaşamını Eros ile kaynaştıran değerli bir kültürün aynasıdır. Yunan dininde, kökleri çok iyi bilinen Akdeniz, Asya ve Ön Helen dinlerinin unsurları bulunur. Dinsel fahişelik; Babil’den, Sümerlerden, Kudüs’ten ve Memphis’ten beri gelmektedir. Erdenliğin yitirilmesi ise bir tür gizli ölüm sayılır. Her zaman erden kalması gereken Artemis’i bakışları ile ırzına geçen Voyör Akteon bir geyik kılığına sokulur ve köpekler tarafından parçalanır.

Yunan sanatında kadın ve erkek çizimlerinde bir ayrıcalık yoktur. Atina demokrasisi kadını hukuki açıdan erkeklere göre daha aşağı görür. Günlük yaşayışta ise kadın erkekle eşit hakka sahip, törenlere katılabilir istediği mezhebi (Fallüs ya da Dionysos) ve arkadaş çevresini kendi seçebilirdi. Yalnız arena kadınlara yasaktır.

Aristo, kadını aşağı bir yaratık olarak kabul ederken, Platon insanların eşitliğini savunur. Bu tür eşitliğin somut örnekleri sadece üreyebilmek için erkeklere

yaklaşan Amazonlar, diğer yandan Platon'a göre; yalnız erkekler arasında düşünülebilecek "kutsal sevgi" "dostluk" görülmektedir.⁹⁵

Uranismus adı verilen bu dostluk birçok tanrı ve yarı tanrı arasında kurulmuştur. Zeus ile Ganimed, Apollon ile Hiyazint, Herakles ile Hilas, Aşil ile Patroklos (Homeros'un İlyada'sı) örneklendirilebilir. Yunan eserlerinden Platon'un Şölen adlı eseri ile Lysis adlı eserlerin de bu tür dostluğa rastlanır.



Resim 3.28 Kırmızı Vazo Desen

Binlerce yıllık yazılı tarih, karmaşık ve görkemli toplumların yükselişi ve çöküşü hepsi eşcinselliğin bir sözcük olarak bir fikir olarak doğmasından önce gerçekleşmiştir. 1869'a kadar eşcinsellik sözcüğü kullanılmamıştır. Eski Yunan ve Latin dillerinde eşcinsellik olarak çevrilebilecek bir sözcük bulunmamaktadır. Bunun nedeni toplumumuzda var olan cinsel kategorilerin onlarda bulunmamasıdır. Tıpkı bizde, Amerika yerli halklarında bulunan cinsel kategorileri karşılayacak sözcüklerin bulunmaması gibi. Günümüzdeki modern eşcinsellik ya da cinsel eğilim gibi eşcinselliğin kişisel bir özellik olarak var oluşuna diğer toplumlarda yokluğu göze çarpar. Bu kültürlerde eş cinsler arasındaki cinsel ilişki özel bir grubun özelliği

⁹⁵ Selçuk EREZ, *Eros Cinsel Bilim Ansiklopedisi* /cilt 3- 797

olarak görülmez. Bazı kültürlerde tersine, eş cinsten kişiler arasında ki cinsellik toplumun her üyesinin cinsel deneyiminin doğal bir parçasıdır.⁹⁶

Platon'un Şölen (Symposium İÖ 386 dolayları) adlı eserinde; aşkın kökeni anlamı ve felsefesi genişçe tartışılır. Bir bölümde konuşmaya katılanlar farklı aşk türlerinin artı nitelikleri üzerinde düşünürler. Phaedrus karısını ölümler ülkesinden kurtarmak için yer altına inen mistik Orpheus'u ve sevgilisi savaşçı Patroklos'un öcünü almak isterken öldürülen Homeros'un İlyada'sındaki Yunan savaşçı Akhilleus'u anlatır.⁹⁷ Orpheus görevini tamamlayamamasına yol açan korkakça davranışı yüzünden cezalandırılırken Akhilleus gösterdiği yiğitlikten ötürü mutluluklar adasına gönderilir. Şölen'de daha sonraları felsefe toplantısına geç ve sarhoş gelen genç Alkibiades büyük filozof Sokrates'i baştan çıkarma girişimlerini anlatır.⁹⁸ Ve yine aynı kaynakta Sokrates'in konuşmasında da bu konuya rastlamak olasıdır.

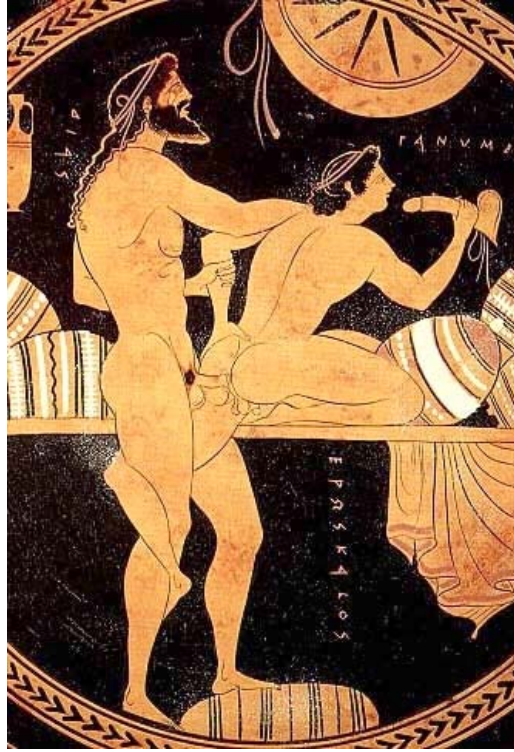
Platon'un Lysis adlı eserinde ise, Sokrates, Hippothale'nin sevdiği kişiyi söylemesini ister, yüzü kızaran Hippothale'nin yerine Ktesippos onun sevdiği Lysis'dir. Aiksoneli Demokrates'in büyük oğlu cevabını verir. Euripides'in Cyclops'unda açıkça "oğlanları kızlara tercih ettiğini" bildirir.

Ama yine de; Yunanlılarda oğlancılık üzerine kapsamlı ve önemli bir literatür bulunduğu için, tarihçilerin gözünde, bu aşkın yaşandığı da kanıtlanmıştır. Ama bu literatür, böyle bir aşkın sorunlar doğurduğunu da kanıtlar. Eğer sorunlar olmasaydı diyor Foucault; Yunanlıların bu aşk biçimi hakkında; heteroseksüel aşk için kullandıkları ifadelerle konuşmaları gerekirdi. Plutarkos bu konuda : "Bir yetişkin erkekle, bir oğlan arasındaki bedensel ilişkilerin karşılıklı olması imkânsızdır." Söz konusu olan şey Yunan'da bir oğlanın haz nesnesi olarak, bir başkası tarafından yönetilmesidir.

⁹⁶ Francis Mark MONDİMÖRE, **Eşcinselliğin Doğal Tarihi**, Çev. Berna Kılınçer, 25

⁹⁷ PLATON, **Şölen**, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, 24

⁹⁸ A.g.k., 63



Resim3.29 Kırmızı Vazo Desen

Aristo ve Cicero'yu okuduğumuzda, dostluğun, gerçekten de en yüce erdem olduğu izlenimini ediniriz. Çünkü dostluk çıkarılardan arınmıştır ve kalıcıdır, kolayca satın alınamaz, dünyevi amaçları ve zevkleri yadsımadığı halde, peşinde olduğu başka bir şey vardır. Foucault ise dostluk karşılıklı olma ilkesine dayanır ki, bizim algımız için cinsel ilişkiler için geçerli değildir, cinsel ilişkilerde, insan ya etkendir ya da edilgen; ya dühul eder, ya da dühul edilendir. Dostluğun olduğu yerde, cinsel ilişkiler kurmak zordur. Yunanlıların bu türden ilişkileri meşrulaştırmak için, felsefi bir müdahaleye ihtiyaç duymalarının nedeni de bedensel ilişkilerde karşılıklılık olduğunu kabul edememeleridir. Şölen adlı eserde Ksenophan, Sokrates'in bir erkekle, bir oğlan arasındaki ilişkilerde, oğlanın doğal olarak yalnızca erkeğin seyircisi olabileceğini söylediğini anlatır bize. Oğlanın erkekle kurduğu ilişkiden, zevk alması da, şerefsizlik olarak görülür. İlişkiler kurar ve bu ilişkilerden zevk alırken, ötekinin zevkini de dikkate alabilen bir etik oluşturmayı başarabilir miyiz? Sorusunu da sorar Foucault.

Cinsellikte insan ya dühul edendir ya dühul edilen gibi algılar öyle geliyor ki yine heteroseksüel bir bakış açısının yanılığısıdır. Eşcinselliği ve diğer dışlanmışlıkları fahişeleri ya da delileri de bu bakış açısına göre değerlendirip ötekileştirirken en önemli veriyi kaçıırız varoluş biçimi yani olduğu gibi olma hali.

Kadın eşcinselliği için kullanılan modern terim adını Yunan adası Lesbos'tan almıştır. Bu adanın en önemli sakini İ.Ö. 6. yüzyılda yaşamış Sappho'dur. Eski Yunan'da tüm bunlara bakarak heteroseksüel ya da eşcinsel arzularını toplumda aşağılanmadan ve herhangi bir sınıfa gereksinim duymaksızın özgürce ifade edebiliyorlardı. Dolores Klaich der ki: "Sappho kadınları seven bir şairdi, şiir yazan bir lezbiyen değil."

Pek çok kültürün mitolojisinde rastlanan eşcinsel "aşk hikâyeleri" eşitlikçi cinselliğin eski dünyada bilindiğini gösterir. Babil'in Gılgamış Destanı, Kral Gılgamış ile savaşçı dostu Enkidu arasındaki, bazı yorumcuların cinsel olarak nitelediği, yakın ilişkiyi anlatır. İncil'de Davud, Yusuf'a karşı duygularını şöyle açıklar "Bana olan sevgin çok güzel; bir kadının sevgisinin ötesinde" Eski Romalılar da eşcinselliğe karşı az çok Yunan tutumunu benimserler. Keltler gibi Yunan öncesi Avrupalıların yetişkinliğe geçişi, eşcinsel deneyimlerle olmuştur. Hititler, Sümerler ve Suriyeliler gibi Akdeniz halkları eşcinsel ilişkiyi dinsel bağlamda ritüelleştirmişlerdir; tapınakların erkek fahişeleriyle cinsel ilişkiye girmek, hayvan kurban etmek ya da tütsü yakmakla eşdeğerdedir. Belirli tanrılara gösterilen saygının bir parçasıdır. Kutsal metinlerde geçen eşcinselliğin yasaklanması olarak yasaklanan bazı bölümlerin bu uygulamaları kapsadığı düşünülür. Pompei, insanlığın eski cinsel görüntülerini yansıtan bu tapınak, Roma halkının günlük, özellikle cinsel yaşantısının doğallığını, verimliliğin sembolü olan erkeğin üreme organını, çiftleşme görüntülerinin ağırlıkta olduğu fresklerdir. Bu fresklerde cinselliğin her biçimine erkek-erkek, kadın-kadın ve grup seks sahnelerine rastlamak mümkündür.(Resim 3.30, 3.31)



Resim 3.30, Pompei Fresk



Resim 3.31, Pompei Fresk

18. yüzyılın ortalarında Güney Amerika'daki yolculukları sırasında Fransız misyonerler ve kaşifler, kadın rolünü üstlenen kadın giysileri giyen karşı cins davranışları ve cinsel eşlerini erkeklerden seçen yerli erkekler olduğunu belirtir. Tanımlamak için "berdache" sözcüğü kullanılır. Berdacheler savaşçı, şaman, ev kadını gibi toplumsal görevlerde yer alır ve saygı görürdü. Amerika yerlilerinin mitolojileri Kızılderili kültüründe berdache rolünün özünü oluşturan hikayeler içerir. Navajo yaratılış miti örneklendirilebilir. Berdache'ler, cüretli hareketleriyle erkek savaşçıların bile ender ulaşabildikleri bir onur ve saygı düzeyine yükseltildiği tılsımlı bir yaşam sürerler. Yerliler onlarla gurur duyar, her cesur hareketinden sonra yazdıkları şarkılarla överlerdi.

Aztek'lerde ise eşcinselliği cezalandıran yasalar vardı. Kuzey Amerika yerlilerinin tersine Aztekler kadının toplumsal rolünü önemsiz sayan savaşçı ve babasoylu bir halktır.

Eşcinsel yetişkinlik törenleri yapan Yeni-Gine'nin birkaç ilkel kültüründe ise erkekler ve ergen erkekler arasında ki cinsel ilişki; kültürel ve dini bir anlam taşır. Sambiyalı ergen çocukların, erkek olabilmeleri için yetişkinlik törenlerine gereksinimi vardır. Erkek çocuklar buluğ çağı öncesinde (ortalama 8 yaşlarında) annelerinden alınıp genç erkeklerin yanında yaşamaya başlar. Ergen çocukların, yetişkin bir erkeğin menisi vücutlarına girmeden fiziksel (sakal, bıyık, kas gelişimi

vb.) olarak olgunlaşamayacağına, tüm yararlı eril özelliklerin güç, cesaret, avcılık becerileri vb. cinsel birleşmeyle aktarılacağına inanılır.⁹⁹

Sade sodomiyle ilgili; kendilerini buna vakfetmiş şehirlerin üzerine göklerin ateşini çekmiş bu suç; yeterince şiddetle cezalandırılması gereken canavarca bir sapkınlık değil midir? sorusuna ise; bunu reddetmek bizim için daha acı vericidir. Sözleriyle bakışını bizim açımıza çekerek yeniden şu soruyu sorar: Tüm suçu sizinle aynı zevke sahip olmamak olan bir bedbahtı ölüme mahkûm etmeye cesaret gösterecek kadar barbar olunabilir mi? diye sorar ve eşcinsellikle ilgili eğilimi doğanın bize verdiği bir şey olarak tanımlar. Ve ardından tüm bunlara kesin gözüyle bakmamız gerektiği; doğanın kendisine saldırı olabilecek bir şeyi bize vermeyecek kadar bilge ve tutarlı olduğunu vurgular. Kimi zaman sodomi doygunluğun meyvesidir der, ama bu durumda bile doğanın parçası değil midir? Sodomi her açıdan doğanın eseridir ve insanlar doğanın esinlediği şeye her zaman saygı göstermelidir.

Evreni baştanbaşa dolaştığımızda, kadınlardan hoşlanmayan ne çok halk görürüz! Öyleleri vardır ki, kadınları yalnızca kendi yerlerine geçecek çocuklara sahip olmak için kullanırlar. Cumhuriyetlerde erkeklerin birlikte yaşama alışkanlıkları bunu her zaman daha yaygın kılar. Yunan da, savaşçı bir halk için sodominin gereğine inanılırdı. Plutarkhos, erkek âşıklar ile erkek sevgililerin muharebesinden heyecanla söz eder; Yunan özgürlüğünü uzun süre yalnızca onlar savunmuştur. Sodomilik silah kardeşleri birliğinde hüküm sürmüştür; bu birliği sağlamlaştırmış; en önemli insanlar buna eğilim göstermiştir.¹⁰⁰

Sokrates genç insanların ahlakını yumuşatmak için sodomiye öğütler; Plutarkhos, erkeklerin aşkında kadınlara yer olmadığını yazar. Aristotelesçi Jerome’u ise; Oğlan çocuklarıyla aşk, der bize, tüm Yunanda yaygındı; bize cesaret ve güç vermiştir, tiranları kovmaya yaramış; âşıklar arasında gizli ittifaklar kurulur ve

⁹⁹ Bkz. (96), MONDİMORE, 42

¹⁰⁰ Bkz. (7), de SADE, 149

bunlar suç ortaklarını ele vermektense işkence görmeyi tercih ederdi; bu bağların cumhuriyeti güçlendirdiği kesindir der, Sade.

“Antik Yunan’da ayva tüyüyle erişkin hemcinsinin meşru haz objesi olarak düzülen oğlan, kılınmaya başladıktan sonra aktif role (paedico) geçmek zorunda kalır; çünkü kıla rağmen okşanıp, kaba etini karşı tarafa teslim eden biri pathicus’tur bu düzende. Kasıkların kılınması cinsel kimliğin göstergesine dönüşür. Bu nedenle palabıyık ve kıllı göğüs her ne kadar aldatıcı olsa da, her an sikmeye hazır maçonun en büyük silahıdır. Bizim için kıllı kol ya da göğüs karşı cinsin cazibesini pekiştiren mücella tene meydan okuyarak, sahibinin cinsel kimliğiyle ne denli özleştiğini gösterir. Tişörtten taşıp, alyansı örten kıllar, goril erkeğin tüysüz adam karşısındaki mutlak zaferidir; en azından, kaymak tenli Adonis’i palabıyıklı hemcinsinin arkasında tasavvur etmekte epey zorlanırsınız; pürüzsüz cildiyle, doğası gereği seyredilmeye aday olan erkeğe kadından önce erkeğin göz koyduğunu unutmayalım.

Doğuda yetişkin bir erkek gibi kullanılan gılman, karşısındaki erkeğin taşkın cinselliğinden nasibini alan bir kurbandır yalnızca. Mevlana’dan, Nedim’e kadar, yeni yetmenin güzelliğinden övgüyle söz eden dizelere şark edebiyatında da rastlamak mümkündür. Ama bu oğlandaki ilahi güzelliği Allah’la karşılaştıracak denli ileri gitmez. Bir yanda cinsel rahatlamayı izleyen cünüp, diğer yanda günah korkusu sürekli tehdit etmektedir bu ilişkiyi. Şiirlerini niçin tanrılar yerine oğlanlara adadığı sorusuna Anakreon’un verdiği yanıtı hatırlayalım: “Tanrı onlardır çünkü”. Batıdan pek farklı olmasa bile, İslami kültürde satır aralarına sıkışıp kalan yaygın oğlancılığı kimsenin alenen savunmadığına tanık oluruz. Gılmana âşık olmak her şeye rağmen sonuçta onu aşağılayıcı tarzda kullanmakla eş anlamlıdır çünkü.

Yeni yetmenin körpe vücudu, tensel doyum arayışı içindeki erkek için sadece karşı konulmaz bir tahrik aracı değil, hemcinsinde yaşadığı orgazm ile petite mort’u nihai sondan (gerçek ölüm) kaçışa çeviren erkeğin gizli gençlik iksiridir. Henüz biyolojik gelişimini tamamlamamış erkek adayın doğal erdişçiliğini, sapkın cinsel hazzı kendiliğinden makul hale getirmişti bakımından; hemcinsiyle yatmak isteyen erkek için mükemmel bir fırsattır. Hünsa ile girdiği cinsel ilişkide, yalnız karşı cinsi değil,

örtülü özseverliğin tatmini bağlamında, kendini de düzmektedir erkek. Açıkça ifade edilmese bile, oğlanla sevişmede düpedüz ikiye katlanmışır cinsel haz; zira siken sikilmektedir.



Resim 3.32, Homoseksüel sahneli Roma gümüş kabı, M.Ö. geç 1.yüzyıl

Oğlanın apış arası, antik Yunan'daki şölende bilgelerin yastığıdır. Platon Şölen'de Sokrates'i aklamak için onca çaba göstermesine karşın, yine Alkibiades'in ağzından önemli bir ipucu verir bize: "Sokrates, biliyorsunuz, güzel delikanlılara düşkündür, hep onların peşinde gezer kendinden geçer onları gördümü"



Resim 3.33

Ne var ki kıllanmanın başlamasıyla meşruiyetini yitiren oğlan tutkusu, doğal olarak erkekler arası cinsel ilişkiyi ucun ucun hassas bir bölgeye taşır. Bir başka deyişle Eshebos, görkemli vücuduyla serpilip erkekliğe adım attığında, kendini boşlukta hisseden sevgilisi için zor günler kapıya dayanmıştır; çiğnenmesi mukadder olan örf ve adetler, tensel hazzı köstekleyen bir yükür artık.¹⁰¹

Günümüz algısıyla ise tüm bunlar hukuki açıdan yasaklanmıştır. Toplumsal kurallar içerisinde ise ayıplanmasına lanetlenmesine karşın dört duvar arasında ikiyüzlü cinsellikler her toplumda yaşanmış ve yaşanacaktır. İşin gerçeği tüm bu hukuki ve toplumsal yasaklamalar, bu eylemleri normalden daha heyecanlı ve hazzın şiddetinin artmasını sağlar.

Popolar ne kadar övülse azdır.(...) o, yalnızca sevgiye susamıştır. Michel Tournier İsviçre’de bir gezi esnasında dostu Fernand’ı çıplak görünce iliklerine dek sarsılıp, adeta büyülenen Goethe, yaşamının sonuna doğru kaleme aldığı Faust II’de, bu homoerotik tutkuyu, dolaylı bir biçimde, Mephistopheles’in ağzından aktarır: Hele sen, uzun boylu çocuk, /Bu Papaz tavrı hiç de yakışmıyor sana, /Bana biraz çapkınca baksana! /Pekala Yaraşıklı – çıplakta gezebilirdiniz, /Uzun büzgülü gömlek fazla kapalı - Dönüyorlar – Onları arkadan seyretmek!-/Pek de iştah açıcı bu keratalar.

(...) Böylece sorunun, vajinanın dişleriyle karşılaşmaktan çok öteki erkeğin phallusuyla karşılaşma korkusundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. (...) Öznenin asla erişemeyeceği bu phallus, zorunlu olarak gerçek penisi küçültecektir. Bu da bize penisi büyük olan erkeklerin bile neden organlarının boyunu dert ettiklerini ve bazı erkeklerin umumi tuvalette yanlarında başka bir erkek dururken işyemedikleri gerçeğini açıklar. Penisin değeri, öteki erkeğin gölgesinden doğrudan etkilenir.

¹⁰¹ Bkz. (77), ERGÜVEN, 73-78

Darian Leader ; Dünyada onun için feda etmeyeceğim hiçbir nesne yok: O benim için Tanrı. Al o senin olsun, Juliette. Tap buna, bu despot organa. Kokulu baharatlar yak bu muhteşem Tanrı'ya. Onu, tüm dünyanın tapması için ortaya çıkarıyorum. Sade gibi radikalliğin provakatif yanlısı cümleler gerçeği betimlerken insanı kendiyle sorgulama tuzağına düşürür; özellikle günümüz insanının rahatı ve imge olarak görmek istemediği insanlar için hayali burçlar örmüştür algılarına; okuyanı ise derinden etkileyip farkındalığını artırır; yine de; “Michel Tournier am/cık, Milan Kundera göt üzerine rahat rahat yazarken, Victor Hugo'nun sekreter François de Moncrif'e gönderdiği mektubu, şaka yolluda olsa “Sikinizi öpüyorum”la bitirmesi”¹⁰² insanı oral fantezilerin kucağına bırakır; ve bu kimseyi şaşırtmazken, sanatçı sıra dışı olmanın ayrıcalığı ile sınırları zorlar.



Resim 3.34, Kiss -Briseis Painter Louvre

Sevgilisi Alfred Douglas'ın babası (Quennsberry) tarafından bırakılan, Wilde'ı “sodomcilik” ile suçlar ve sonrasında gerçekleşen davada, suçlandığı

¹⁰² Bkz. (77), ERGÜVEN, 140

mahkemede Oscar Wilde'dan şiirlerinden birinde yer alan dizeyi açıklaması istendiğinde: “Bu yüzyılda “adı ağza alınmaktan korkulan aşk” David ve Jonathan arasında olan, Platon’un felsefesinin temel direği yaptığı, Michealangelo’nun, Shakespeare’nin sonelerinde bulacağınız türden genç bir adamın kendinden büyük bir erkeğe duyduğu derin sevgidir... Güzel niteliklidir, sevginin en asil biçimidir. Doğadışı hiçbir yanı yoktur. Dünya onunla dalga geçer ve bazen de onunla kişiyi ceza boyunduruğuna gönderir. Maalesef bu yüzyılda anlayamamıştır.” diyerek yanıtlar.¹⁰³

Psikanalizde biseksüellik ve eşcinsellik birincil libidinal yatkinlikler olarak görülür, heteroseksüellik ise onların zamanla bastırılmasına dayanan meşakkatli bir inşadır.¹⁰⁴

20. yüzyıl ve sonrasında ise çok daha değişik bir boyut kazanmış, Philip von Eulenburg davası, Nazilerin (Nasyonel Sosyalist Parti) Paragraph 175 (Alman anayasasının eşcinselliği yasak sayan bölümü) girişimleri, Freud’un açıklamaları, Kinsey’in testi, Karl Henrich Ulrichs’in sözleri, Homophile Hareketi, Stonewall olayı günümüz algısını ortaya koyan bir süreçtir. Bu süreç sonrası eşcinsel bireyler toplumda var olduklarını mitinglerde bağırışlardır. Yaşam eşcinseller için bir protestodur ve bunu resim sanatı ile ifade etmek 20. yy ile gerçekleşir. 20.yy’a kadar resim sanatında eşcinselliğe dair gizli göndermelerin olduğu gerçektir. 20.yy’da cinsel devrimlerle bu belirginlik kazanırken “Gay Art” sanat tarihinde yerini almıştır.

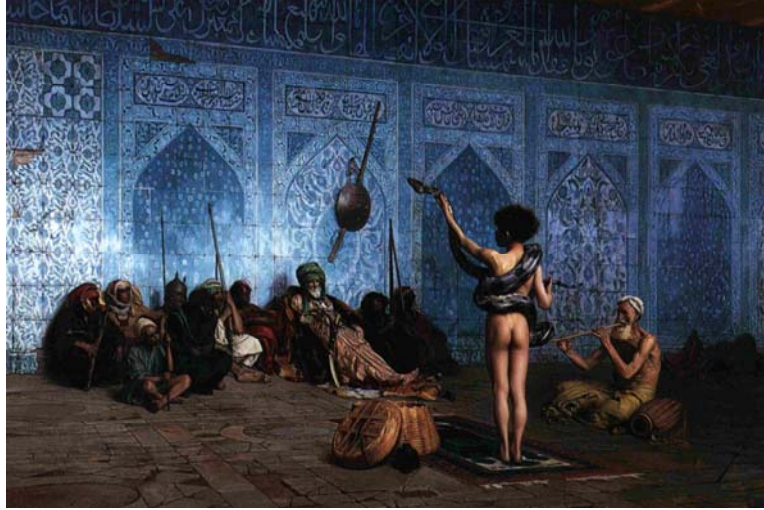
3.3.1. Eşcinsellik ve Sanat

Yetişkinlerin çocuk temsillerinden aldıkları görsel haz on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı itibariyle genellikle “öteki” ırktan birinin bedenine yansıtılmıştır. Jean-Léon Gerome’un fallus merkezli oryantalist imgesi “Yılan Terbiyecisi” (Resim3.35),

¹⁰³Bkz. (96), MONDİMORE, 296

¹⁰⁴ Bkz. (51), BUTLER, 148

o zaman için çocukların cinselleştirilmesine, yani homoerotikleştirilmesine gönderme yapar. Resimde bir oğlan çocuğu bacakları sıkıca birleştirilmiş şekilde dimdik ayakta duruyor ve eril cinsel iktidarın ruhsal fantezilerinden biri olan kocaman bir yılanı tutuyor. Sütunlu formların, düz ve keskin çizgilerin hâkim olduğu bir kompozisyonda, hepsi de erkek olan resimdeki figürlerin elinde ya bir değnek, ya bir kılıç, ya da üflemeli bir çalgı var. Arkadaki duvarın ortasına ise erkek cinsel organının ana hatlarını çağrıştıracak bir şekilde kalkan ve mızrak yerleştirilmiş. Birlikte çizilen bu iki figür resmin konusunu haykırır. Ayaktaki oğlan dışında tüm figürler esmer tenlidir. Onlara göre açık renkli olan ve dolayısıyla da dikkatimizi çeken bu istisna, resimde cinselleştirilen tek figürdür. Oğlan cinsellik demek; duruşundaki ve tuttuğu yilandaki falliğe rağmen, kadınsılaştırılmış. Oğlanın kalçaları görsel bir fetiş haline getirilmiş. Resimde sağdan giren ışığı en iyi alan yer olan çocuğun kalçaları dikkatin odaklandığı gözlerin mihlandığı yer haline geliyor.¹⁰⁵



Resim 3.35, Jean-Leon Gerome (1824-1904) , “Yılan Terbiyecisi”

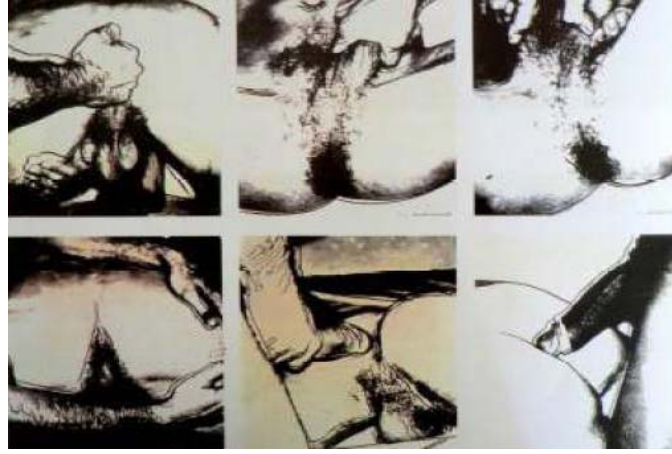
¹⁰⁵ Bkz. (12), LEPPERT, 335

Arkasını dönen erkekte phallus ya da parmağın talip olduğu tek yer, Milan Kundera'nın deyişiyle “çıplaklığın bütün nükleer enerjisinin toplandığı mucizevi nokta” olarak kış deliğidir. Ne var ki, amın rakibi olan rektum, kaba etiyle tahrik eden delikanlının hiç umulmadık bir anda, önündekini de gündeme getirir. Bu resimde oğlancıyla özdeşleşen izleyicinin arkasını, arkası ile erkeğin haz objesi olmaya aday delikanlının da önünü görmek, erkekler arası cinsel ilişkinin alabildiğine kaygan bir zeminde seyredip, rol dağılımının her an değişmeye hazır olduğunu göstermektedir. Homoerotik tutku, erkeğin önü yahut arkasına yönelik kesin tercihin er geç iptaliyle noktalanır. Bu amaçla arkadan gördüğümüz figür gerçekte neyi sakladığı bellidir. Vergelius'tan Andre Gide'e kadar birçok bilgenin arkasını görmek için can attığı oğlanın önü burada, resimdeki izleyicinin görünüründedir. Atletik vücuduyla kendi cinsinin abidevi örneğini temsil eden genç adam, götüne göz dikene düpedüz pusu kurmuştur – ya da en azından, böyle birini düzmeye can atan kişinin, aynı muameleye kendisinin de hazırlıklı olması şarttır. Bir başka deyişle, taş gibi göt, kusursuz iş görmeye aday yarağın teminatıdır. Arkadan gösterilen figür, aslında önüne duyulan ilginin kamuflesidir. O da bu yüzden fütursuzca arkasını teşhir ediyor zaten.¹⁰⁶

Pop sanatın en önemli ismi olan Amerikalı sanatçı Andy Warhol (1928-1987) Baudrillard'a göre –yorum yapmak – gereksizdir çünkü kendiyile ilgili her şeyi imasız ve açık bir şekilde söylemiştir. Baudrillard'a göre Warhol'un görüntüleri birbirlerini arzular ve üretir.¹⁰⁷ (Resim 3.36)

¹⁰⁶Bkz. (77), ERGÜVEN, 80

¹⁰⁷ Bkz. (71), YILMAZ, 162



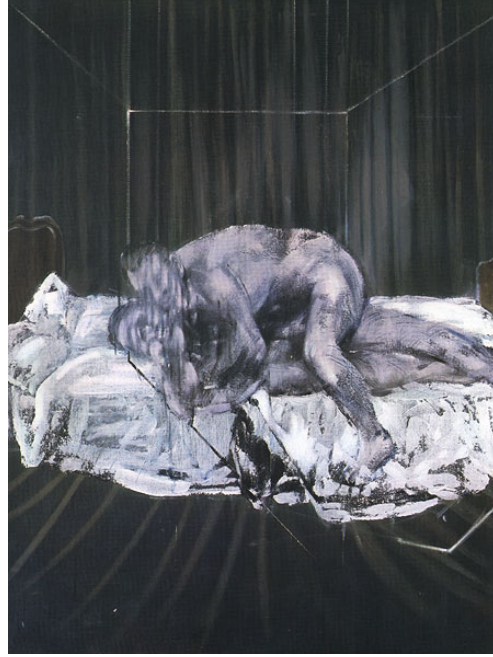
Resim 3.36, Andy Warhol

Eşcinsel sanatçı Warhol, kapitalist toplumda eşcinselliğin ve sanatın, “yükselen değerler” olabileceğini kanıtlamıştır. Bunların her ikisi de iş yapmıştır –iyi satmışlardır – böylece toplum dışı olmadıklarını göstermişlerdir. Sanatın öz ve kimlik üzerine paranın mı sünger çektiği yoksa para ve öz kimliğin üstüne sanatın mı örttüğü Warhol’a göre açık değildir, ama bunların ikisi de Warhol’un kendine ticari bir kimlik yaratmasına aracı olmuştur.¹⁰⁸

İlginç bir açıklamasında, Bacon ne ölüleri ne de tanımadığı insanları çizmeyi sevdiğini söyler (çünkü onların teni yoktur); tanıdıklarınıysa gözünün önünde istemez. Mevcut bir fotoğrafı ve yakın geçmişteki bir anıyı, daha ziyade, mevcut bir fotoğrafın ve yakın geçmişteki anının duyumsamasını tercih etmektedir. Bacon’ın resmi figür ve onu çevreleyen kontur, çizgide birleşirken “Güreşenler” adlı tablosu eşcinsel kimliğinin görselleştiği anıdır. (Resim 3.37) Bedenlerin her birinin kendi kişisizleştiricisini aramak için çıktığı yolculuk... Bu yolculuk ahenk adına basıklaştırılmıştır. Figür bedendir; bedense yuvarlağın rahminde yer alır. Figür kendinden bir şey bekler, figür olmak için kendi üzerinde çalışır. Beden hareketin kaynağıdır. Figürler kendi temsil edici rollerinden sıyrılmalı, beden; bedendir. Yalnız başına ve organa ihtiyacı yoktur - figür organsız bedendir. Bedenin kaçıp kurtulmak

¹⁰⁸ Bkz. (90), KUSPİT, 168

ister, açılmış ağızdan, anüsten. Gauguin dediği gibi “Gözümüzün gözü doymaz azgınlığı dinmez.”



Resim 3.37, Francis Bacon, “Güreşenler”

Kolombiyalı ressam Luis Cabellaro (1943-) eşcinselliğini ve eşcinsel sahneleri gösterdiği resimlerinde, çıplak erkek figürlerin ruhları sallanır. Vücut hareketinin ağırlıkta olduğu resimlerinde cinsellik, erotizm, cinsel şiddet gibi konuları uyumlu bir biçimde yaptığı bedenleri yoğun bir duygusallıkla yakalar. Çıplak erkekler kendi görüntüsünü taşır ve mavi, koyu bordo, kahverengi ve gri tonları ile resimler yapar. Bazı resimlerinde sarmaş dolaş sevgilileri görürüz, bazı resimlerinde ise kalabalık figürler sanki birilerine saldırmakta, tecavüz, tacizde bulunmaktadır. Dışarıdan bir el uzanır resme ve figürün yüzüne, omzuna, göğüslerine baskı uygular ve surat kanlıdır. Eller tutulmuş, tüm beden hareketli ve ağız çılgılık atmaktadır. Cinsel birleşme anları, öncesi ve sonrası görünür kılınır. Erkek bedenini fetişleşmiş bir nesneye dönüştürürken izleyeni şiddetli bir şekilde sarsar. Bu virtüözlük derin bir drama, aşk ve acıyı vurgular. Onun resimlerinde erkek bedeni tek bir düşün halini alır. O peyzaj görüntülerini insan vücudunda özetlemeye

çalışır; yeşil bir çayır başlarken, ufukta dağlar, gökyüzünde deforme bulutlar resimlerinde görünmeyen ama açık koyuluğuyla doğanın şiddetini verir. (Resim 3.38) Cabellaro, Michelangelo ve Pontormo gibi sanatçılardan etkilenir.



Resim 3.38, Luis Cabellaro

Gay sanatçı Delmas Howe, sado-mazoşist cinsel ritüellere katılanları resmederken geleneksel kompozisyon formüllerini kullanır. Tekniğin tutuculuğu, gerçek konunun başkaldıran doğasını vurgulama eğilimindedir. (Resim 3.39)



Resim 3.39, Delmas Howe

Delmas Howe, Greko-Romen mitleri, Batılı kovboy efsanesiyle birleştirir. Eşcinsel şiddet sahnelerinden alınmış geręekęi imgeler, eski ustalara özgü temsil etme biçimiyle, bugünün cinselliğinin tarafsız temsillerini birbirine bağlar.



Resim 3.40, Delmas Howe

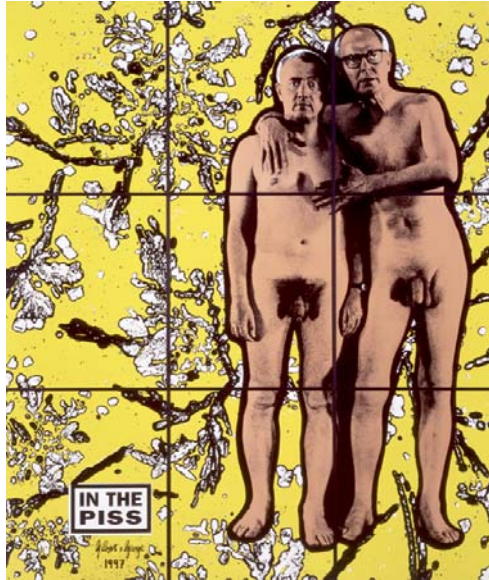
İngiliz ressam David Hocney'in ęalıřmalarının üç ana teması vardır. İlki, temsil kurallarının –yani sanatçıların karmaşık olguları; sözgelimi, havuzda suyun dalgalanmasını aktarıırken kullandığı formüllerin- analizidir. Bir başkası, kendi eşcinselliğini resmetmesidir. “Ev Hayatından Bir Sahne Los Angeles” (Resim 3.41) gibi eşcinsel hayat tarzının kendi kuralları çeręevesinde son derece normal olduğunu, dikkat ęekici bir yanı bulunmadığını vurgulayan cüretkâr ęalıřmalardır. Bu savunuyla bağlantılı üçüncü tema, Hocney'in Amerika'yı, özellikle güney California'daki hedonist hayat tarzını keşfidir. Hocney'in yüzme havuzları, palmiye ağaçları ve cam kaplı modern bina resimleri, Avrupalı sanatçının kurallarının zincirini kırabileceği bir rüyalar ülkesi toplu portresini çizer.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Edward Lucie-SMİTH, **20.yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, 358



Resim 3.41, David Hockney, "Ev Hayatından Bir Sahne Los Angeles", 1963

Hockney'in çocuk resimlerini andırır bir üslupta yaptığı bu tablo eşcinselliği dolaysız bir biçimde, sergileme amacı taşımaksızın konu alan, eşcinsel hayatın sıradanlığını ortaya koyan çalışmalardan biridir.



Resim 3.42, Gilbert-George

Britanyalı 1980'lerin ünlü heykeltıraşlarından Gilbert-George, heykel olarak tanımladıkları çok panelli fotoğraf çalışmaları yapar. Kendilerini resmin konusu haline getirmiş birer aziz, hem de birer züppedirler. Resimlerinin konuları faşizm,

şiddet, eşcinsellik, fuhuş oluşturur. Eşcinsel olan ikili toplumsal karşıtlıkları homoerotik unsurlarla birlikte kullanır. Gilbert ve George kendi çalışmalarında baş konuma yerleşerek, sanki bizim ahlaki aydınlanmamız için, gündelik hayatın sorunlarıyla uğraşıyormuş gibi bir hava yaratırlar. İkilinin çalışmalarında güçlü bir toplumsal eleştiri göze çarpar. Çalışmalarında Britanya’da sınıf sistemi ve sanatçıların bu sistemdeki yeriyle ilgili toplumsal kaygılarına yer verirken, aynı zamanda bu meslekle ilgili belirsiz bir tutumda sergiler.

Türk foto realist ressam Taner Ceylan (1967-), eşcinsel kimliğinin öne çıktığı ve bu hayat biçiminin rutin ilişkilerini resmeder. Elitist bir odanın ve manzaranın hâkim olduğu işleri medyanın sunduğu ideal erkek bedenleriyle doludur. Eşcinselliği bu yaklaşımıyla ve tekniğiyle yüceltiyor gibidir.

“Yüceltme her zaman bir isteğin olumsuzlanması değildir; her zaman içgüdülere karşı yüceltme biçimini almaz. O bir ideal için yüceltme olabilir. Buna göre Narsissus artık “Kendimi olduğum gibi severim” demez. Dediği şudur: Böyle olduğum için kendimi severim”¹¹⁰

Onun işleri eylem olarak cinsel fakat imge olarak cinselliği çağrıştırmaz. (Resim 3.43) Duygulu ve romantik bir havanın izlerini süren Ceylan çalışmalarını : “Enerjinin direkt elimden, ruhumdan tuvale gitmesi çok önemli. Çünkü klasik bir resmin karşısına geçtiğimde, ben onu hissedebiliyorum. Örneğin, Leonardo da Vinci gibi esaslı bir ruhtan çıkmış olan bir tabloyu birebir hissedebiliyorsun. Güncel sanatın aksine, güncel sanatın teması ile birlikte, klasik sanatın zanaatkâr kısmının iç içe geçmiş olması aslında çok da olmayan, rastlanmadık bir durum. Tüm bunlar birleştiği zaman, duygusal bir gerçeklik ortaya çıkıyor.” şeklinde değerlendirir.

¹¹⁰ Herbert Marcuse, **Eros ve Uygarlık**, Çev: Aziz Yardımlı, 149



Resim 3.43, Taner Ceylan

Alman kökenli İngiliz ressam Lucian Freud (1922-2011) Britanya'ya, çocukken Nazi işgalinin doğurduğu mültecilerden biri olarak gelmiştir. Sigmund Freud'un torunu olan sanatçı; 1970'lerden sonra ün kazanır. Resimlerinde abartı ve gizem yoktur. Resmin bilinen en temel elemanlarıyla resimlerini yapar. 1960'lardan beri sürdürülen “resim ve ustalık karşıtı” söylemlere rağmen, ustalıkla figür resmi yapmak cesaretli bir duruştur. Edward King, Freud için “eski ustalardandır ama son derece moderndir” demiştir.¹¹¹

“Eti en iyi resmeden sanatçı” resimlerinde boya maddi varlığını korur. Stüdyo merkezli çalışan sanatçı; insanların resimlerinde bulduğu çoğunlukla çıplak kadınların yer aldığı; tümüyle modelin karşısında yapılan figüratif tablolarla ifade edilen, insanlık durumuna ilişkin arayışa duyduğu sıra dışı ilgidir. Ressamın idealleştirmeden uzak resimleri, mahrem bir niteliktedir. Sanat tarihinde alışık olunan erkek ressam ve kadın modeli bakışına; kadın ressam ve erkek modeliyle karşı çıkar. Sanatçı; bir odada koltuğun üzerine sırt üstü uzanmış erkek modelin; bacakları seyirciye karşı ayrılmış, cinsel organın et dokusu ve kadın ressamın elinde tuttuğu fırçaları, kıyafetine sildiği boya katmanları ve önemlisi modelin ve ressamın yüzündeki ifade tuhaf bir atmosferin habercisi gibidir. (Resim 3.44)

¹¹¹ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 348

Sanatçı; bir yatağın üzerine uzanmış iki erkeği; yuksekten bir bakış ile cinsel özgürlüklerin yaşandığı bir dönemde, eşcinselliğe dair bir görüntü sunar. Beyaz bir yatak üzerinde yüz üstü yatmış çıplak erkek ile kemeri çözülmemiş tişörtü düzgünce üzerinde bir eli sol göğsünde diğeri yanında yatan erkeğin bacağına bize duygulu ama istenmeyen bir ilişkinin görselini sunar gibidir. (Resim 3.45)



Resim 3.45, Lucian Freud



Resim 3.44, Lucian Freud "Ressam ve Modeli"

Fransız ressam Jean Rustin'in (1928-) sıra dışı denebilecek kariyeri vardır. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Paris'te eğitim gören Rustin, soyut çalışmalar yapan bir ressam olarak 1971'de Paris Modern Sanatlar Müzesinde düzenlenen büyük bir retrospektifle başarısının doruğa çıktığı bir dönem geçirir. 1968 olayları (Charles de Gaulle rejimine karşı öğrencilerin başı çektiği isyan) ve sonrasında yaşananlar, sanatçının kişisel yaşamındaki gerilimlerle birleşince, o güne dek yaptıklarının neredeyse tamamen alt üst olmasına yol açar. Rustin, atölyesine kapanır

ve on yıl sonra ortaya çıktığında, artık meydan okuyan çalışmalar yapan bir figüratif ressamdır. Rustin'in, çıplak çalıştığı, fiziksel olarak bakımsız figürleri, hücreyi andırır boş odaların içinde izleyicilere öfkeyle bakarlar. Çalışmalarındaki gizli kültürel yankılar, sanatçının ruhsuz ve tanrısız bir evrende yalıtılmış olmanın korkusu gibi güncel meselelerle ilgili olduğunu vurgular. Tabloları kişisel nevrozun ötesine geçen; umudun ölümüne, yirminci yüzyıl düşüncesini çoğu zaman ayakta tutan büyük ideolojik sistemlerin çöküşüne ayna tutuyor gibidir. Eleştirmenler tarafından Yahudi soykırımıyla ya da akıl hastalarının resimleri olduğuyla ilgili eleştirilerini kabul etmemektedir. Ona göre bu tablolar yalnızca onun iç gerilimlerini değil, aynı zamanda değer sistemlerinin genel bir çöküşünü yansıtır.¹¹² (Resim 3.46, 3.47)



Resim 3.46, Jean Rustin



Resim 3.47, Jean Rustin, "Blanchete İyi Vakit Geçiriyor."

¹¹² Bkz. (109), SMİTH, 353

3.4. Dumas'nın Resimlerinde Irkçılık ve Cinsellik

Marlene Dumas (1953-...), ifadeci figüratif öğeleri kavramsallaştırır; resimlerinin konularını bireysel hikâyesinden yola çıkarak; cinsellik (kadın ve çocuk), pornografi, ırkçılık, şiddet (politika ve terör) gibi konuları ele alır. Dumas, resimlerini oluştururken canlı model kullanmaz; kendi çektiği fotoğraflar, eski ustaların resimleri, gazete, magazin veya porno dergilerden aldığı imajları kendi resimlerine dönüştürür.

Dumas, kendi işleriyle ilgili: “Kabul etmeliyim ki insanların kalıplarını beslemek benim yanılsım” der ve yaşam görüşünü; “Uslanmaz üstadım Rabelais, bir keresinde “Her zaman iç ama asla ölme!” buyurmuştu. Baudelaire ise her zaman esrik olunmalı. Her şeyin anahtarı bunda, zamanın omuzlarınıza binen, sizi yere çökerten acımasız boyunduruğunu hissettirmemek için esrik olmalısınız. Ne ile mi? Şarapla, şiirle ya da erdem ile tercih sizin ama mutlaka esrik olun...” sözleriyle özetler.



Resim 3.48 Marlene Dumas

İşlerinin temelini Güney Afrika'da geçirdiği süreç, kimlik kavramı ve bu konuda yaşadığı sorunlar oluşturur. Bu nedenle varoluşsal sorunlar; analizleri,

resimlerine verdiği isimler ve kendi yazdığı şiirsel metinler ile toplumsal cinsiyet, kimlik, cinsel ve kültürel şiddet, kadınların çocukların ve azınlıkların durumunu kapsayan kavramsal bir zemin ve kişisel anlamla dolduran resim süreci ile ifadelendirir. Pornografiyi uç bir element olarak kullanırken, eleştirel ve farklı okumalara açık, çocukluk, annelik ve dini konuları temelde taşıdığı beyaz kadın kimliğinin toplumsal ve duygusal açılımları ile ilgilenir.

Sanat tarihinin en fazla kullanılmış görsel imgesi olan kadın bedenini, kullandığı teknik ile haz nesnesi olan bedenin yüceltildiği fikri ortaya çıkar. Feminist teori tarafından aforoz edilmiş olan çıplak kadın figürünün sorgulamasını, bir kadın sanatçının çıplak kadın figürlerini yorumlaması şeklinde gerçekleştirir. Erkek ressam ve kadın modeli kalıp fikrini, kadın ressam ve kadın fotoğraflarına dönüştürür. Sanatçı, kadın figürünün sanat alanında halen bir anlamı olduğuna inanmaz.¹¹³

Güney Afrika'daki ayrımcı, ırka dayalı ilişkilere bir kere daha tanık olmamak için Amsterdam'da yaşamayı seçtiğini söyleyen Dumas, zamanımızın görsel, akışkan ancak hoşnutsuz betimlemelerinden, gösterge oluştururken, beyaz ırkın siyahlara karşı bağışlanamamasını şu sözcükleriyle dile getirir: "Gri alanlara çok hızlı girmeyin. Irkçılık, tüm kıtalarda süregelen sevimsiz bir tarihe sahip, beyazlar yaşamımız boyunca bağışlanamayacak ortak bir suçu bölüşmekte. Ne kadar üzgün olduğunuzu söylemeniz de, tarihi ne kadar çalıştığınızı bildirseniz de, doğru kitapları okuyup referans göstermeniz de bu kaderden kaçamazsınız. Yaşamın siyah ile beyazdır bu konu..." "Karşı imgeler yaratmak istemiyorum. Daha çok arzuyu boyamak istiyorum. Bu, sorunların uzaklaşmış olmasından kaynaklanmıyor. Güney Afrika'da siyahlarla ilgili resim yapamadığım günler oldu. Üstün olduğu sayılan bir ırktan olacaksınız ve ırkçılığı anlatan resimler yapacaksınız. Kendi utanç ve suçunuz içinde bir başkasının acısını anlatacaksınız. Bu duyguyu tanımladığımda: 'Bak, ayrımcılık çok kötü bir şeydir...' türünden ucuz söylemlerin arkasına saklanmadım." der. Değindiği ırk çatışmaları, terör gibi konularla birlikte

¹¹³ Seda HEPSEV, *Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 72

yan yana konulduğunda Dumas'nın portreleri berbat bir emperyalizmin görsel sunumunu oluşturur. Öte yandan resimlerindeki figürlerin karışık yapısı - diktatör görünümlü bebeklerle ifade edilir. "Kimlik", bu sözcüğü yalnızca zorunlu kaldığımda kullanırım. Şu korkunç ırkçılık kavramının bizi sürüklediği noktadır 'kimlik'. Şimdi herkes kullanıyor ve sömürüyor bu sözcüğü. 1990'larda sanat dünyası bu terimi ne kadar çok sevmişti! Bedeni keşfettikten sonra (sanki kaybolmuş gibi) derhal onun kimlik kartını araştırmaya başladılar."

Dumas'nın resim ve desenleri bir tür olasılık varsıllığı sunar. Ancak hiçbirinde mutlak bir kesinlik yoktur. Onun çalışmalarında aşk şarkılarının ruhu ya da porno türküleri duyulabilir. Cinsel heyecan ve erotik uyarı temaları yerlerini alır. Dumas'nın sanatı tahrik edici, bulaşıcı, cinsellik dolu ve sürekli olarak yaşamın erotik yönünü yansıtan bir yapıdadır. "Âşık olmanın sanatını yapmanın bir yolu olmalı. Erotik, cinsellik dolu, yumuşacık ve karanlık ama mide bulandırıcı olmayan bir sanat türü..."¹¹⁴

"En iyi işlerim, zihinsel kafa karışıklıklarının erotik görünümleridir. Resim yapıyorum çünkü bir kadını. Eğer resim bir dişiye ve delilik kadınsal bir hastalıksa, o zaman bütün kadın ressamlar delidir ve bütün erkek ressamlar kadındır. Resim yapıyorum çünkü yapay bir sarışınım. Eğer bütün iyi resimler renkle ilgiliyse o zaman kötü resim yanlış rengi kullanmakla ilgili bir şeydir. Fakat kötü şeylerin iyi bahaneleri vardır. Sharon Stone'un dediği gibi: Sarışın olmak harika bir bahane. Kötü bir gün geçirdiğinde, hiçbir şey yapamam, bu gün kendimi fena halde sarışın hissediyorum diyebilirsiniz."

¹¹⁴ <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=567&bhcp=1>



Resim 3.49 Marlene Dumas

Resim yapıyorum çünkü bir taşra kızıyım (zeki, yetenekli büyük şehir kızları resim yapamazlar). Güney Afrika’da bir çiftlikte büyüdüm. Çocukken, gelen erkek konukların sigara paketlerinin arkasına bikinili kızlar resmederdim. Şimdi bir anneyim ve bana genelde bir çiftliği anımsatan başka bir yerde yaşıyorum: Amsterdam (Ressamlar için iyi bir yer). Bir düşünün, kafam hala bu tip düşünceler ve görüntülerle meşgul.”

“Warhol’un Çocuğu” (Resim 3.50) adlı işinde yetişkin kadar büyük bir bebeği gösterir. Bu dev boyutlara sahip bebeğin korkunç bir görüntüsü vardır. Özellikle gözleri ve yandan ayrılmış saçları ile Andy Warhol’u anımsatır. Bu garip yaratık, babasının gay ve aciz bir adam olduğu iddiasını garip şekilde yalanlamaktadır. Bir anlamda sosyal gerçekliği temsil ettiği için Andy Warhol’dan oldukça etkilenmiş olan Dumas, bu resimde de toplumsal tabuları dolaylı yoldan tersine çevirir.¹¹⁵

¹¹⁵ Bkz. (133), HEPSEV, 77



Resim 3.50 Marlene Dumas Warhol'un Çocuğu

Dumas, resimlerinde cinsel imgelerle dolu, çıplak kadın figürleri, ergenlik çağındaki genç kızlar ve erkekler, hamile kadınları; kadın bedeninin haz nesnesi olarak algılanması düşüncesini hiçe sayarak fütursuz pozlarda görselleştirir. Çoğu zaman pornografik öğeler kullanır. Kolaj olarak “Porno Blues” (Resim 3.51) adlı çalışmaları her biri porno dergilerden alınmış fotoğraflardan yola çıkılarak 6 adet desenden oluşur. Porno görüntülerini yumuşatmış olmasına rağmen insani bir yaklaşım içinde sunulurlar.¹¹⁶

¹¹⁶ A.g.k., 77



Resim 3.51, Marlene Dumas, “Porno Blues”,1993



Resim 3.52, Marlene Dumas, “Hamile Kadın”

3.5. Bedenin Görüntüsünde Cinsel Kimliğin Deformasyonu

İngiliz sanatçı Jenny Saville'nin (1970) , model olarak kendini kullandığı Rubenesk nüleri, güzellik ve “beğeni” standartlarını sorgular. Beslenme düzensizlikleri, zararlı diyetler ve kozmetik ameliyatlarının artmakta olduğu bir dönemde Saville'in resimleri insan bedeninin geleneksel olmayan ve kararlı yüceltmeleri işlevini görür. Saville'nin büyük tuvallerine onun şişman kadın nüleri sığmıyor gibidir. (Resim 3.53) Genellikle dış çizgiler ya da yazılarla süslenen bu resimler, dişiliğin ve bedenin kişiyi yüzleşmeye çağırان zorlayıcı temsilleridir.¹¹⁷

¹¹⁷ Bkz. (33), DEMPSEY, 279



Resim 3.53, Jenny Saville



Resim 3.54, Jenny Saville

Soğuk ve trajik bir yan figürün gerilimli vücudunda; açılmış bacakları arasından öne çıkan ve havada duran penisi; ışığın geldiği yönden ve ışığı en fazla alan göğüsler, karanlıkta kalmış yüz; sanki Rembrandt'ın karanlık günlerini yansıttığı; kötü, kaygılı, arada kalmış, mutsuz, karamsar bir aklı temsil ediliyor izlenimi verir. (Resim 3.54) Gücünü farklılığından alan çift cinsiyetli tanrı gibidir. Tuvale diyagonal bir şekilde yerleştirilmiş figürün ağırlığını, etsiliğini hissederiz. Ve bu durum bizi biraz üzer. Bizleri bakamaz kılar tıpkı sosyal yaşamdaki gerçeklikleriyle karşımızda durur gibidir. Önümüzde duran bu manzara karşısında eş zamanlı olarak hem büyülenmiş, hem hoşlanmış, hem de bunu itmişizdir. Andre Breton'un belirttiği gibi "Güzellik ya sarsıcı olmalı ya da hiç olmamalıdır."

Jenny Saville, medyanın sunduğu insanın ideal görünümünü eleştiren bir tavırla, arzu edilen, zayıf, bakımlı, kadın tipine karşı duruşunu; şişman bedenlerin arzudan yoksun, ürkünç halleriyle gösterir. Bu eleştirel tavrı güçlendirmek için şişman, abartılı, deforme edilmiş kadınları tuvaline sığmayan bir biçimde; figürün ruhsal durumunu ve trajik halini duyumsatır. Bu duyumsatış izleyeni arzudan yoksun bırakan kasapta kancalara geçirilmiş et yığınları karşısında hissettirir. Matrix (Resim

3.55) adlı çalışması bir transseksüelin bacağından ve kafasından kancaya asılmış, resimden aşağı taşan kol ve bacağı boşlukta sallanıyor gibidir. Sanatçı devasa boyutlarla toplumda görmezden gelinen, yaşam alanlarına saldırılan, transfobik bakışları eleştirir.



Resim 3.55, Jenny Saville, "Matrix"

Figürlerin yüzünden okunan arada kalmışlık, kimlik ve trajik yaşam biçiminin bunalımı; vücudundaki tenselliği hiçe sayıp et yığını gibi gösterdiği figürler toplumun transseksüellere bakışını gösterir. Bu figürler Laudrec ve Dix gibi genelev görüntülerini yansıtan ressamların fahişelerinin rahatsız edici çığlıkları gibidir.

Soyut dışavurumcu İngiliz sanatçı Cecily Brown (1969-) yanlış kimlik, cinsel imalar, ormanda sevişen genç âşıklar, cinsellikle özdeşleşmiş orman da tavşanlar, sosyetenin cinsellikle dolu partileri, çiftleşme izlenimi uyandıran biçimler büyük tuvallerinin konusunu oluşturur. Genç âşıklar, bir yaz günü sıcaklığında manzara içinde erimiş yeşillik içinde gösterilir. Koyu yeşillerin arkasında sevişen genç âşıklar açık olarak belirirken espas ufka uzanır. Sade resimlerinin sıçrama noktasını oluştururken, Rubens, Tintoretto, Poussin, Fragonard, de Kooning, Francis Bacon

gibi ressamardan beslenir. Resimlerini oluştururken porno dergi, Hollywood filmleri, çizgi roman ve çeşitli fotoğraflardan yararlanarak çalışır. Brown, büyük resimlerinde kırık ya da patlayan renklerle veya çılgın vuruşları ve çizgileri ile çalkantılı bir denizi anımsatan görüntüleri çıplak erotik görüntülerini gömer. Renk kitleleri arasına bir bacak, belki de bir kol veya bir göt, bir erkeğın mi yoksa bir kadının mı veya bir travestiye mi ait olduğu anlaşılamayan görüntüler yerleştirir. Bazı görüntüler yakından görünürken, yüzey inanılmaz enerjik, rastgele hareketleri ve parçaları iç içe bir araya getirir.



Resim 3.56, Cecily Brown

Cinselliği betimleyen Brown, Şimdi bir Şekilde seks hissi yaratmak istiyor, belki de hem kadın agresif ve orgazm dolu. Çünkü onun resimleri yarı saydam, vernikli ve pırıltılı bir yüzeydir. Neden kadın? Bu resimler fiziksel, cinsel anlamda, görüntü ve formu eriterek enerjiden ziyade fallik titreşimler yaratırlar. Kahve rengi resimlerinde agresif sinyallerini karışık verirken, onları form ile doldurarak izleyiciye meydan okur. Onun resimleri bir öykü, bir anlatı, ama aynı zamanda röntgencilik, günah ve ihlali imler.



Resim 3.57,Cecily Brown

1980'lerdeki Amerikalı kadın ressamların tablolarını, Portekiz doğumlu, ama artık Britanya'da yaşayan Paula Rego (1935-) gibi Avrupalı kadın ressamların tablolarıyla karşılaştığımızda ilginç noktalar gözümüze çarpar. Kariyerine sürrealist olarak başlayan Rego, bugün Balthus'a ve belki de David Hockney'in 1970'lerde yaptığı ara dönem çalışmalarına bir şeyler borçlu olan bir üslupla çalışmaktadır. Rego'nun çalışmaları yalnız teknik cüretkârlıklarıyla değil, şiirsel anlatıya yakınlıklarıyla da dikkat çeker. Kadet (ing. askeri okulda okuyan öğrenci) ve Kızkardeşi (Resim 3.58) gibi tablolar, kadın-erkek ilişkileri hakkında, belirgin bir biçimde kadın bakış açısıyla resmedilmiş muzip yorumlar sunar. Rego'nun cinsiyet rollerine ilişkin örtülü yorumları, güçlerini figürlerin anlam yüklü beden dillerinin yanı sıra, gizli sembollerin ve fetişlerin kullanılmasından alır.¹¹⁸

¹¹⁸ Bkz. (109), SMİTH, 346



Resim 3.58, Paula Rego

Çinli ressam ve heykeltıraş Yui Minjun (1962-...) resimleri ile Cynical Realist sanat hareketi arasında sıklıkla ilişki kurulur. Sanatçı genellikle realist bir şekilde; radikal bir biçim, siyasi sorunları, savaşları, iktidarı ve cinselliği tasvir tarafından sosyal ve kültürel kuramlara meydan okur. Kendi görüntüsünü kasıtlı ve abartılı bir biçimde; gözler kapalı, ağız açık, ancak güven dolu, dişler belirgin bir şekilde gülen figürleri; doğu-batı kültürel ilişkileri, cinsiyet, cinsellik, eşcinsellik, ekonomik ve siyasi şiddet olaylarını mizahi ve karikatürvari bir biçimde politik bir ironiyle sunar. Onun işleri “benlik imajı” felsefi soruşturmalara ve varoluşun tefekkürü gibi konulara açık yürekli bir yaklaşım sunar. Kendini ironik bir yanıt olarak; dışlı sırtışı anlamsız ve manevi boşluğa; -bu çılgın dünyanın her gün için-farklı resimleriyle iktidarı (medya, askeriye) sorgular. Çoğu bilinen arketip olarak Avrupa başyapıtlarından ve ikonik Çin sanatı üzerine dayandırılarak, pop estetik uyarlaması ile sanat tarihinin görkemli aurasını sarsar. Karikatürün abartılı ifade gücü ve grafik illüstrasyon üslubu kullanarak, Yue, çarpıtılmış ve grotesk, yanmış pembe deri ve dişli gülen suratlarla çılgın gibi kendini kullanarak sunar.



Resim 3.59, Yui Minjun, "İdam"

Bunu neşe ve samimiyetsizliği vurgulamak için hem antagonistleri ve anti kahramanları, histerik kuşakları, şiddet ve güvenlik açığı; bir anlam olarak kahkahayı kullanır. Onun resimlerinde doğu felsefi ahlakı ile modern bir endişe zeitgeist, sonsuz bir alaycı kahkaha olarak belirir. Tüm dünyada sansürcü basın-yayın, dergi, gazete vb iletişim araçlarında her şeyi sorunsuz olarak pespembe göstermesi; onun resimlerinde bir anlamda dalga geçen figürleri "içten gülen" insanlarla doludur. Delacroix'in yaptığı "Sakız Adası Katliamı" gibi eserlere yer veren sanatçı "İdam" (Resim 3.59) gibi politik olayları ve ciddiyetin hâkim olduğu askeriye tam zıttı olarak kahkaha atan insanlarla resmetmiştir. Belki de bize her şeyin farkında oldukları ve bütün savaşları bütün katliamları yapanların, öldürenlerin, tacizde bulunanların hepsinin haz kahkahaları attıklarını söylemektedir.

Çinli ressam Wei Dong (1968-) Doğu-Batı, Sanat-Tarihi ekseninde Avrupa ustalarının; Delecroix veya Rubens tarzı yarı çıplak Asyalı kadınlar; sosyalist gerçekçi resimleri; dünyevi sevinç çağrısını, şiddetli kafa karışıklıklarını tek fikirli yolculuklardan cinselliğin ve savaşın görselliğini sunar. Çin hâkimiyeti altındaki İç Moğolistan'da büyüyen sanatçı, Mao'nun kültür devrimi içinde büyür. Vermeeri, Parmigianino gibi eski ustalardan esinlenerek resimlerini yansıtan sanatçı, çağdaş Çin içinde Sosyal Çin'deki Maocu törenlerini ve mirasını hicveder. Eseleri doğu-batı arasında bir diyalog kurar. Geleneğin bir kesiti olarak Wei Dong; çıplak kadın

bedenlerini erkek gözünden yansıtır. Maoist Çin askeri akademisinde yetişen sanatçı; o zamanlar her şey yasaktı diye belirtir.

Mao üniformaları giymiş insanlar tarafından çevrili bir yerde cinsiyeti gizlemek sanatçısı; toplumsal cinsiyet, cinsellik (istismar) ve beden algısı gibi konulara yönelmiş; sanatçı; et için saplantılı bir şekilde kadın cinselliğine dikkat çeker. O sosyal ve kültürel yapılara meydan okurken; günümüzde şehitlik, istismar, aşağılama gibi olaylara göndermede bulunur. Wei, resimlerinde Çinli Çıplak kadınlar; Çin erotizminin gizli haz iddiaları ile izleyicinin bakışına döner. Wei, resimlerinde bir fon olarak hizmet veren geleneksel boyalı manzara tarihsel bir farkındalık içinde kompozisyon, zemin, güç ve saygınlık için ödünç alır. Wei, kadınları, genellikle açık saçık giyimli ve fetiş kullanarak geliştirilmiş pozlar ile değil, hatta seks boş bir boşluk taşıyıcıları olarak daha büyük bir anlam ve sorumluluk ile arzu hakkında alaylı ifadeler ile yansıtır.



Resim 3.60, Wei Dong



Resim 3.61, Wei Dong

Wei, kadınları resimlerken üstlerine askeri bir manto (yeşil, mavi) ile örterken alt çıplak, aşırı işlenmiş cinsel bölgeler bakışı kendine çeker. Savaş adlı resminde (resim) arkada patlayan topraklar, askerler kulaklarını kapatmış ve eğilmişler, bir önceki atış etrafı kaos haline getirmiş, en önde ise yarı çıplak bir kadın askeri onun arkasında kırmızı fetiş kıyafetiyle bir kadın arkada ise rütbeli olduğunu

düşündüğümüz bir erkek; fetiş kadının kulağını öpmektedir. Sanatçı belkide savaşın hiç yansımayan tarafına gönderme yapmak ister. Savaş anında ve sonrasında yaşanan cinselliğe.



Resim 3.62, Wei Dong

3.6. Cinselliğin Şiddeti ya da Şiddetin Cinselliği

Resim sanatında veya sanat tarihinde veya tarih kitaplarında şiddetin cinsellikle olan bağlantısına ya da tersine rastlanmaz. Savaş sırasında veya sonrasında yaşanan tacizler, tecavüzler tarih kitaplarında veya sanatın görünür kıldığı alanlarda değinilmez; bu uygarlık için olabilir mi? Savaşan bir uygarlık; çok daha uygar; zaferin haz dolu boşalımı, seksin orgazm dolu hazzı birbirine ne kadarda çok benzer. Kimi katiller öldürdüklerinde penislerinin kalktığını belirtir. Kimileri Naziler için cinselliğin haz dolu imgeleri olan sadist ve mazoşist bir eylem olarak tanımlar. Bu belki de bizi şiddetin cinsellikle olan bağlantılarına yakınlaştırır ya da cinselliğin şiddetle olan bağlantısına.

Savaşlar ve cinsel birleşme birbirine çok benzer; büyük bir kaos, iktidar mücadelesi, sonrasında boşalma ve anlaşmalar. Kısacık ölümler ve sonsuzluğa uzanan ölümler. Askerlerin ya da saldırgan grupların eylemleri sırasında dillerinden düşmeyen cinsellikle bağlantılı küfürler; şiddetin ve cinselliğin birbirinden ayrılmaz

olduğunu; şiddetle elde edilen hazzın, cinsellikle benzer olduğunu gösterir. Bilinç dışına yerleşmiş bu haz duygusu birbirini tamamlar. Aslında bu şiddet sırasında dillenen cinsellikle ilgili küfürler bir nevi cinselliğin aşağılaması olarak da algılanabilir. Böyle olsa bile aynı kulvarda olduğu kuşkusuzdur. Çünkü heteroseksüelist bir savaş; toplumsal yaşamda yer alan cinselliğe olan bakışı da gösterir. Bu dilsel başkaldırı kimliğin parolası görevini görürken; şiddetin cinsellikle olan bağını dilsel bir yönden kanıtlar. Saldırganlığın kolayca tatmini, cinselliğin tatminine dönüşür. Şiddet sırasında; anal ve genital bölgelerin ritüel olarak dile getirilmesi; sanatın hüküm sürdüğü alanda kendini imler.

Haz ile dehşetin, sakinlikle şiddetin, memnuniyet ile yıkıcılığın, güzel ile çirkinliğin birliğidir ki bunlar günlük yaşam alanımızı hissedilir şekilde etkilemektedir. Karşıtların bu iğrenç birliği (kapitalist diyalektiğin en somut ve yüceltilmeyen görünümü!) sistemin yaşam unsuru haline gelmiştir.¹¹⁹

Cinselliğin şiddeti her daim günümüz hayatında kendine sinsice yer edinmiştir. Reklamlarda karşımıza çıkan cinsellik imgeleri insana cinsel şiddet uygular. Bu istenmeyen bir verinin zorla dayatılması söz konusudur. Bu imgelerden kaçmak ya da gidilecek hiçbir yer yoktur. Porno filmlerde karşımıza çıkan erkeğin kadını edilgen olarak kullanması şiddetin başka bir boyutudur. Genelde cinselliğin şiddeti kadın bendeni üzerinden anlam kazanmıştır.

Wilhelm Reich, faşizmin kaynaklarını ısrarla içgüdülerin bastırılmasında arar; cinsel özgürlüğü faşizmin yenilgisini sağlayacak asıl neden olarak görür. Michel Tournier : “İnsanın yaşamındaki en heyecan verici şey, içinde doğuştan var olan sapkınlık yönelimini keşfetmesidir.” der. Ve uygarlık boyunca yaşanan tüm bu sapkın olarak değerlendirilen katliamların, savaşların, tecavüzlerin kökeninde yatan duygunun keşfi, insana verdiği güven sonucu olduğunu söyler.

¹¹⁹ Herbert MARCUSE, **Karşıdevrim ve İsyân**, Çev. Gürol Koca-Volkan Ersoy, 114

“Kadınlar için cinsel sevgi” de “başka erkekler için cinselsizleştirilmiş, yüceltilmiş, eşcinsel sevgi gibi” burada da kalıcı ve genişleyen bir ekinin içgüdüsel kökleri olarak görünür.

Augustinus’un metni Tanrı Devleti’nde ve Julian’a Karşı’da Augustinus, cinsel edimin dehşet veren bir betimlemesini yapar. Cinsel edimi bir tür kramp olarak görür. Tüm beden, der Augustinus, korkunç seğirmelerle sarsılır. İnsan, tüm denetimini kendi üzerinde kaybeder. “Bu cinsel edim, insanı hem bedensel, hem de duygusal açıdan, öylesine eksiksiz ve tutkusal bir biçimde ele geçirir ki, sonuç, duyular düzeyinde tüm hazların en şiddetlisi olur ve uyarılmanın zirvesinde, soğukkanlı düşünme yetisinin tüm gücünü, fiilen felce uğratar.” Bu betimlemenin, Augustinus’a ait bir buluş olmadığını belirtmek gerek: Bir önceki yüzyılın tıbbi ve batıl metinlerinde de bulunur bu betimleme. Dahası, Augustinus’un metni, neredeyse kelimesi kelimesine, batıl bir filozof olan Cicero’nun Ortensius’da yazdığı bir pasajdan alınmıştır. Batı resim sanatında “ilk günah” a dair konu pek çok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Bu konunun özellikle yapraklarla örtünme bölümü eksik bırakılmış gibidir. Meyvenin yenmesiyle Adem’in cinsel organlarını bir incir yaprağıyla örten, o ünlü duruşu Augustinus’a göre, Adem’in o organlardan duyduğu - bilme edimiyle- utanca değil, onların Adem’in izninden bağımsız olarak kendiliklerinden hareket etmelerine dayanır. Uyarılmış cinsellik, Tanrıya başkaldırmış insanın simgesidir. Cinselliğin başına buyrukluğu, insanın başına buyrukluğunun cezası ve sonucudur. İnsanın denetimsiz cinselliği, tam da kendisinin Tanrı karşısında olduğu şeydir: bir isyancı.¹²⁰

İnsan; insan erkekle yatar, insan kadınla yatar, insan hayvanla yatar, insan tecavüz eder, insan öldürür, insan savaş açar, insan katliamlar yapar, insan insan insan...Cezanne’ın dediği gibi: “Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelemeyen kaynağına karışmıştır.”¹²¹

¹²⁰ Bkz. (14), FOUCAULT, 53

¹²¹ Maurice Merleau-POUNTY, **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, 25

Şiddetin cinselliği ve cinselliğin şiddeti tarih boyunca iç içe geçmiştir. Erkekler tarafından uygulanan bu kavramlar kadın bedeninde yoğunlaşır. Dini bir bakış açısı kadını sosyal ve hukuki açıdan erkeklerle eşit kılmaz. Ortaçağ ve Rönesans döneminde cinsel günah işlediği gerekçesiyle işkence edilen birçok kadın vardır. Sebastiano Del Piombo'nun, "Şehit St. Agahta" (Resim 3.63) adlı çalışması örneklendirilebilir. Resimde kadının işlediği günahı itiraf etmesi için kerpeten ile meme uçlarına şiddet uygulandığı görülür. Eğer kadın işlediği "çirkin günahı" itiraf etmezse arka sağ fonda yer alan görüntüde hazırlık yapılmaktadır onu yakmak için. Ve sonuç olarak yakılmaktan kurtulamamıştır.

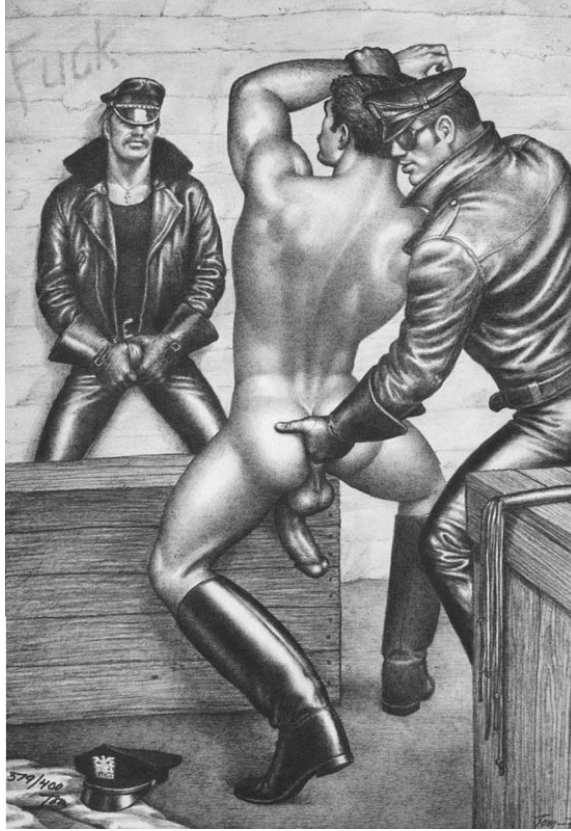


Resim 3.63, Sebastiano Del Piombo, "Şehit St. Agahta"

Tarihsel olarak resim sanatında cinsel şiddet olarak tanımlanabilecek; şiddetin cinselliği ya da cinselliğin şiddeti sadece dinsel ve mitolojik olarak yerini alır. Rubens'in, Sabinli kadınların kaçırılışı veya Sabinli kadınlara Tecavüz gibi resimler örneklendirilebilir.

Dünya savaşları, Fransız devrimi (1789), sanayi devrimi gibi olaylar sonrası insan bireysel bir varlık olarak algılanır ve cinsel özgürleşme politikaları

sonrası kadın, erkek ayrımına eşcinsellerin mücadelesi ve queer yapılanmaları oluşmasına rağmen; kadın halen daha şiddet ve töre kurbanları ya da recm edilerek cezalandırılır. Tabii ki de eşcinseller ve travestilerde aynı şiddeti görür. İran'da olduğu gibi asılır, ya da dövülerek, yakılarak, bıçaklanarak, vurularak yani cinsel tercihlerinden ya da cinselliklerinden dolayı şiddete maruz kalanlar cinselliğin şiddetini kendi bedenlerinde tadarlar. Cinsel özgürleşme ile beraber günümüz çağdaş sanatlarında şiddetin cinselliği ve cinselliğin şiddeti gibi konular daha fazla plastize edilir.



Resim 3.64, Tom of Finland

Erken yaşta erkeklerle olan Tom of Finland İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla en çetin sınavlarından birini verir; saunada çıplak, yatakhane de siple gördüğü delikanlılara sahip olamadığı için değil, kapalı bir mekânda gönlünce çizme

olanağını yitirmiş olmaktan ötürü üzgündür. Öte yandan, Tom'un nazarında, savaşın kendisi, yenilenin düzıldığı büyük bir cinsel oyundur aslında; kalkan (ereksiyon) roket, fırlatılan (sokulan) mermi vb. her şey “en erkek”in daha zayıf olanı düzduğu müthiş bir erotizmle iç içedir. Bu arada askeri üniforma ile yaşam boyu etkisinde kalacağı çizme de usulca fetiş nesnelere dönüşmüştür; çizme, bir türlü beceremediği ayak resmini kamufle etmekten öte, pantolona sığmayan penisin en fiyakalı aksesuarıdır. Tom'un yıllar sonra, çizimlerinde giderek büyüyen devasa maslahatlarla ilgili bir soruya verdiği yanıt ise oldukça ilginçtir: “Penisin büyüklüğü benim için gerçekten önemsiz. Dev boyutlu cinsel organa, erkeğin cepheden görünümüne ilişkin sansür kalktıktan sonra başladım; fotoğrafta mümkün olmayan bir şey bulmak zorundaydım. Bu dev organların hepsi izleyici için – bana gelince, ilgimi daha ziyade arka taraf çekiyor.”¹²²

Tom'un çalışmalarındaki homoseksüel erkekler, Ferenczi'nin deyimiyle: Homoseksüel erkeklerin homoseksüelliklerine karşı bir “savunma” olarak heteroseksüelliklerini abarttıklarına işaret eder. Bu durum Tom'un çalışmalarında net bir biçimde görülebilir. Homoseksüeller sapına kadar erkektirler burada.

Burada dikkate alınması gereken fenomen belki de eşcinsel erkeklerin basitçe, heteroseksüel erkeklerden pek de farklı görünmeyebileceğidir. Lacancı bir analiz şunu ileri sürebilir: Görünürde heteroseksüellik sayılan nitelikler her ne ise, bunların eşcinsel erkekte “abartılması”, Fallus'a yani beraberinde aktif ve heteroseksüelleştirilmiş bir arzuyu getiren özne konumuna “sahip olma” çabasıdır. Riviere ise Ferenczi'ye gönderme yaparak erillik isteyen kadınların, kadınsılık maskesine bürünebileceklerini göstermeye çalışır.”¹²³

“Öyle bir zamanda doğmuşum ki, ya canı ya da sanatçı olması gerekiyor insanın.” der ressam Lichard Linder. Bu tercih hakkını sanatçı olmaktan yana kullanması, hiç şüphesiz mutlu bir rastlantıdır; ne var ki, bu ülkede tanık olduğu

¹²² Mehmet Ergüven, **Pusudaki Ten**, 104

¹²³ Bkz. (51), BUTLER, 113

şeylerden sonra, suç ve suçluyu sanat ile aynı paydaya bağlaması ön gördüğü resim için tek çıkış yolu olmuştur sonuçta: “(...) hepimiz suçluyuz – bu sadece bir ölçü meselesi. Suç da hayırsever olmak kadar insanca bir şey. (...) Ama suç... sanat gibidir; ve sanatçı suçluyu her zaman anlamıştır.” Bu bağlamda suçu şiddetle, hak ihlalleriyle bağlantılar; yaptığı resimler ise seks mağazaları, sokağa dökülen gay ve orospular, cinsel şiddet ve sapkınlığın eşliğindeki yalnızlığın kol gezdiği bu sayrılı ortamda femme fatale başrolde; Bauldrillard’ın mükemmel tarifıyla vahşi kapitalizmin tekinsiz atmosferinde; çalışmalarını şiddetin cinselliği ve cinselliğin şiddeti içerisinde yer verebiliriz.



Resim 3.65, Richard Liner

Jim Morrison’ın ifadesi ise bir hayli ilginçtir: “Dünya, ölüm ve yarağımdır.” İfadesi şiddet ve cinselliğin birbiri içerisinde olduğunu belirtirken; yarağın iktidar düzleminde cinsel hazla bağdaşırken; ölüm ise savaşların neden olduğu ölümleri vurgulasa da; cinsel haz sonrası boşalan meninin neden olduğu kısa ölümleri de vurgular; çünkü her ölüm, zevke (cennet) işaret ederken; birbiri içerisinde yer alan dünyada yaşam, ölüm ve cinsel haz karışımıdır.

Modern resmin çabası, çizgi ve renk arasında, hatta şeylerin figürasyonu ile şeylerin yaratımı arasında seçim yapmaktan çok, denklik sistemlerini çoğaltmaktan, onların şeylerin zarfına yapışmasını bozmaktan oluşmuştur ki bu, yeni malzemelerin ya da yeni anlatım yollarının yaratılmasını gerektirebilir ama bazen de önceden var olanların yeniden gözden geçirilmesi ve yeniden ele alınması yoluyla gerçekleşir.¹²⁴

Soyunmak, cinsel tercihlerimizin kuytu köşelerine kadar uzanıp, itiraf etmekte zorlandığımız şeylere meydan okumaktır- yalnız tanıklıklar yüzünden değil, cinsel hazzın ölümle iç içe olmasından ötürü bir ızdırıp kaynağıdır cinsellik: “ve inanıyorum ki, insanoğlu, cinsel duyuları canlı olduğu sürece, cinsel işkenceye katlanmak zorunda.” böyle bir durumda modelin soyunmuş olması asıl gerçeği değiştirmez; Schiele, karşısındaki çıplakta kendi vücuduna bakıp, onun ardındaki beklentileri deşifre etmeye yönelmiştir. Çünkü beden saklı cinselliğin eşelendiği bir teşrih masasıdır bu aşamada.¹²⁵

Günümüz algısını yönlendirmek için kullanılan cinsel imgeler bireyin aşırı derecede anlamlandırdığı cinsel dünyasına şiddetli bir giriş yapar ve bu bireyin imge dünyasını sarsar. İmge olarak varlık bulan günümüzün cinsel şiddeti; yaşanmış ve yaşanıyor ve yaşanacak olan tecavüzler, tacizler, şiddet olaylarının yerine geçer.

Srebrenitsa Katliamı ya da Srebrenitsa Soykırımı 1991-1995 Yugoslavya İç Savaşı (Hırvatistan Savaşı ve Bosna Savaşı)'nda Srpska Cumhuriyet Ordusu'nun Srebrenica'ya karşı giriştiği Krivaya, 95 Harekatı esnasında Temmuz 1995'de yaşanan ve en az 8300 Boşnak'ın Bosna-HERSEK'İN Srebrenitza kentinde General Ratko Mladiç komutasındaki ağır silahlarla donatılmış Bosna Sırp ordusu tarafından öldürülmesine verilen addır.¹²⁶

Devlet politikası olarak yaşanmış Bosna Hersek'teki bu toplu tecavüz dehşet vericidir. Sırp tarafından ırzına geçilmiş 50 bine yakın Bosnalı kadından

¹²⁴Bkz. (121), POUNTY, 67

¹²⁵ Bkz. (77), ERGÜVEN, 65

¹²⁶ <http://www.ilimalemi.com/dunya-tarihi/17860-srebrenitsa-katliami.html>

birçoğunun hamile olduğu, bunların çoğunun da bu hamileliklerinden kurtulmak için gerekli kürtaj olanaklarından yoksun bulunduğu belirtilir. Tecavüz kamplarına düşen kadınlara hamile kalana kadar tecavüz edildiği ve hamile kaldıktan sonra bu kadınların hamileliklerinin kürtaj olanaksız hale gelene kadar kampta tutulduktan sonra serbest bırakıldıkları belirtilmiştir. Tecavüzü etnik temizlik amaçlarına hizmet edecek biçimde kullanan Sırplar, “nefret ürünü” bir kuşak yaratmayı amaçlamışlardır. Sırplar tarafından gerçekleştirilen, terörizm; küçük çocuklara ve kadınlara tecavüz, yakma, çocuk katliamı, hamile kadınları karınlarından yarma, boğazlayarak öldürme gibi katliamlarını gerçekleştirmişlerdir.

Eğer konuya yalnızca siyaset felsefesi açısından yaklaşırsak, bulacağımız cevap kolay ve sıradandır: Söz konusu kişiler, "Makyavelizm" dediğimiz prensiple düşünmektedirler. Bir toplum, bir diğer toplumun siyasi yönden kendi varlığına tehdit oluşturduğunu ya da kendi çıkarlarını zedelediğine inanırsa, "rasyonel" bir karar vererek o toplumun askeri bir saldırı ile ezilmesini emretmektedir. Bu "siyasi" operasyon sırasında akan masum insanların kanları, operasyonun kendilerine sağladığı büyük yararın yanında, önemsizdir. Kısacası, Makyavelizm'in ünlü kuralı işlemektedir; amaç, araçları meşru kılmaktadır.¹²⁷

Savaş ve Kadın, istisnasız bütün savaşçıların saldırısına uğrayan kadın kimliği ve savaş alanı olarak kullanılan kadın cinselliği olmuştur. Şiddet akıl dışıdır.

Bosna Hersek, Uganda, Hocalı, Tutsi, gerçekleşen katliamların resim sanatına yansımaması ilginçtir. Batı algısıyla yetişmiş biz üçüncü dünya ülkeleri Batı iktidarı tarafından körleştirilmiş kendine ve kültürüne yabancı kılınmıştır; bu konu bağlamında; köklerini; “1848 sonrası sanat ve edebiyat, Baudelaire’in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtılmakla

¹²⁷ http://www.masonluk.net/kabala_masonluk_11_1.html

kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. ‘İyi’, ‘doğru’, ‘güzel’ artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün ‘kötü’, ‘sahte’, ‘çirkin’ temsilleri üzerinden bir ‘karşı-estetik’ inşa eder. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avangart misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ doğmasıyla alay eder; vahşi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu doğmanın dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü iktidar peşindedir. Baudelaire, dünyaya “imgelem hükmetmelidir” derken, kastı budur.”¹²⁸

Cinselliğin Tarihi’nin birinci cildinde Foucault’nun baskıcı varsayımına getirdiği eleştiri şu savları içerir: (a) yapısalcı “yasa” iktidarın bir oluşumu olarak, özgül bir tarihsel biçimlenim olarak kavranabilir ve (b) yasanın, bastırdığı söylenen arzuyu ürettiği ya da doğurduğu söylenebilir. Bastırmanın nesnesi, kendisine nesne bildiği arzu değil, iktidarın kendisinin çoklu biçimlenimleridir, bir başka deyişle arzu ve arzunun bastırılması hukuki yapıların pekiştirilmesi için birer vesiledir; arzu ritüel niteliğinde bir simgesel hamle olarak imal edilir ve yasaklanır, böylece hukuki model kendi iktidarını icra etmiş ve pekiştirmiş olur.¹²⁹

¹²⁸ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, 12

¹²⁹ Bkz. (51), BUTLER 147

4. YAŞAMIMA DAİR VE SANATIMA

Ben, topluluk tarafından tekrar geri kazanılamayacak derecede “kaybolmuş” ilan edilen (ve anormal olarak nitelenen davranışları tür ve köken bakımından o kadar farklı olan) kişilerin arasında tek hastalıkları “toplumsalı” - ve genişleyen anlamıyla kültürü- reddetmenin aşırı bir derecesi, başka bir deyişle bireyciliğin iyice keskinleşmesi olan pek çok insanın bulunduğu düşünme eğilimindeyim. Kültür norm arayışındadır. Kolektif katılım peşindedir. Anormali def etmeye çalışır.

Yaratıcılık ise, aksine, istisnai olanı, sıra dışını, biricigi amaç edinir.¹³⁰

Çocukken yaşadığım bazı cinsel pratikler “zorunlu heteroseksüellik” mefhumunun, fraktal bir biçimde sarsıntıya uğrayarak kırılmasına ve bu mefhumu kaygan bir zemin üzerinden görmeme sebep olmuştur.

Sevdiğim insanlar intihar etti; ikiyüzlü cinselliklerin yaşandığı bir kültür içerisinde büyüklerin alkol ya da uyuşturucu ile kendinden geçerek bedenlerine zarar verdiği bir dönemden geçtim. Tabi bunun yanında beni seven ve benim için deliren insanlarda oldu. Ama onlar hayatımı bazen çekilmez kıldı. Tüm bunlar yaşanırken, Sade ile tanışmış olmam hayata karşı bakışımı değiştirip dönüştürdü.

Butler’in şu sözleri beni ifade eder düşüncesindeyim “toplumsal cinsiyet normlarının şiddetine dair küçük yaşta fikir edinmeye başladım. (...) ama neyse ki beni hazzı kovalamaktan ve cinsel hayatımı meşru kılacak kabulü talep etmekten alı koymadı. Bir yandan şiddetle asayişe tabi tutulan toplumsal cinsiyete öte yandan öylesine kesin gözüyle bakılıyordu ki tüm bu şiddeti görünür kılmak son derece zordu. Toplumsal cinsiyet ya cinsiyetin doğal bir tezahürü sayılıyordu, ya da hiçbir insan failin değiştiremeyeceği bir kültürel sabit. Ayrıca engellenen hayatın, “yaşandığı” söylenemeyecek hayatın, tutsak edilerek askıya alınan ya da süre giden bir idam cezasına dönüşen hayatın nasıl bir şiddet olduğunu kavramaya başladım.”¹³¹

¹³⁰ Jean DUBUFFET, Boğucu Kültür, Çev. İsmet Birkan, 67

¹³¹ Bkz. (51), BUTLER, 25

Hayal kırıklığına uğramış, estetik ve haz düşkününü bir birey olarak; algım için şiddetin kol gezdiği sokaklardaki manzara fahişeler, travestiler ve eşcinsellerle bezeli herkesle eşit bir yaşam. Herkes bilir travesti kerhanelerini; o sokağın mistik atmosferini; o iki travesti kerhanesinin arasındaki o tarihi cumbalı binayı yaşamak için kiraladığımda; gecenin bir yarısı travestiler ile müşterileri arasında çıkan kavgada evimin camlarının başıma yıkılacağını tahmin edemezdim elbette. Polislerin ise bu konuya duyarsız kalmaları çok daha ilginçtir ki; aramalarım onların o sokağı bilmediği yönündeydi. Sokak, şişe kırıklarıyla sabahın loş atmosferinde yankılanan sövgülerle dolu. Ezanlar okunur ve gece ağlar onlar için; ama bunu erkekliğini travestiler üzerinde kanıtlamak için gelmiş “erkekler” farkına varamazlardı.

İktidarın, şiddet ve “normatif” olanlardan yana olması ve duruma müdahale etmemesi; iktidarın özne ve “öteki”, kadın ve erkek; toplumsal cinsiyetin konumlandığı algıyla yani zorunlu heteroseksüellikle bağlantılanır.

Anlaşılabacağı üzere resimlerimi oluştururken çevremden besleniyorum. Yaşanılan her olayda bir şiddet ve cinsel bir yan görüyorum. Sanırım “algı eşiğim” öteki arsındaki daimi sorgulamayı ve belirsizliği inşa ediyor.

Bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılmasını sağlayan kültürel idrak, Monique'nin “heteroseksüel sözleşme”, Adrienne Rich'in “zorunlu heteroseksüellik” mefhumlarını; cinsel pratik yoluyla algıları dönüştürüp değiştirebilir. Foucault, hukuki iktidar sistemlerinin, sonrasında temsil ettikleri özneleri ürettiklerine işaret eder. İktidarın siyasi mefhumları, görünüşe göre siyasi yaşamı tümüyle olumsuz açıdan düzenler –yani kısıtlamayla, yasakla, düzenlemeyle, denetimle ve hatta bu siyasi yapıyla arasındaki ilişkiyi olumsal ve geri çekilebilir bir seçim edimiyle kurmuş olan bireylerin korunmasıyla. Oysa böyle yapılar tarafından düzenlenen özneler, tam da onlara tabi olma nedeniyle bu yapıların gereklerine uygun biçimde biçimlendirilir, tanımlanır ve yeniden üretilir.”¹³² Bu durum içerisinde özne olarak, tüm bu mefhumlardan yararlanarak işlerimi oluştururum.

¹³² Bkz, (51), BUTLER, 44

Yaşadığım toplum kendini her şeye rağmen iyi, uygar ve hümanist olarak belirtir. Ama Jodorowsky'nin tanımlaması ilginçtir : “Doğal olarak içinde bulunduğum toplum iyiydi; Jodorowsky'nin iyi insan tanımlaması benim yaşamımla kıyaslandığında yerine oturur: “İyi insanlar gülünçtür çünkü ‘iyi’ olanın karikatürüdürler. Örneğin kadının biri çıkıp ‘filleri çok severim’ der ve sonra gerçek bir fil gördüğünde kaçacak delik arar. İyi hisler de dâhil olmak üzere her his sonunda yalanlara dayanır. Çünkü iyi insanların zihinleri boş, kalpleri cahil, cinsellikleri arzusuz ve vücutları hareketsizdir.”¹³³

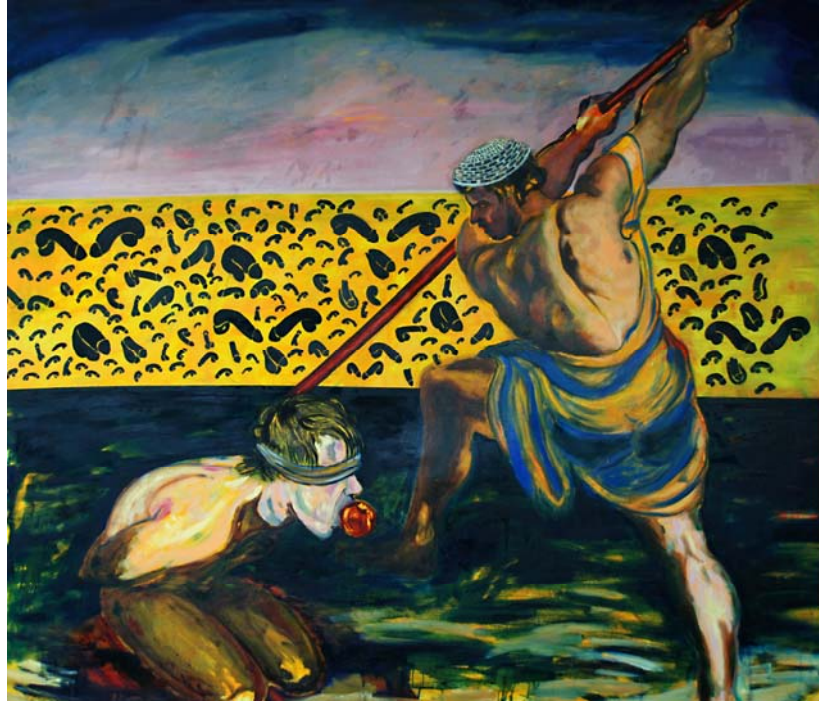
Resimlerimdeki falluslar için; fallus olmak babaerkil yasa tarafından imlenmek, onun hem nesnesi ve aracı, hem de iktidarının yapısalcı anlamda “imi” ve vaadi olmaktır.¹³⁴ Lacan'ın erken dönem metinlerinden “Fallus'un Anlamı”nda “cinsiyetler arası ilişki”den bahseder: “Diyelim ki bu ilişkiler olma ve sahip olma çerçevesinde döner. Bunlar bir imleyene, fallusa gönderme yaptıkları için çelişkili bir sonuç doğururlar: bir yandan bu imleyendeki özneye gerçeklik bahşederken bir yandan da imlenecek ilişkileri gerçekdışı kılar.”¹³⁵

Çalışmalarım erotik roller, erotik kimlikler ve erotik edimler arasında bir ayırım yapmaz. Foucault, insandaki hiçbir şey – bedeni bile- kendini tanımasına veya başkalarını kavramasına temel oluşturacak kadar istikrarlı değildir der.

¹³³ <http://surrealismus.blogspot.com/2009/08/hep-ayn-bicimde-duzusuyor-olmaktan.html>

¹³⁴ Bkz, (51), BUTLER, 105

¹³⁵ Bkz, (51), BUTLER, 106



Resim 4.1, Ayhan Işık, “Oyuncu”, 170x200cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2010

Algıyı etkileyen bir erk sorunsalının doğurduğu penise dair düşlemlerle ilgili görselliğin renkteki tensel haz olma durumudur. Bedenler bir erk sorunsalı içinde dönüşürler. Ve çoğu arzudan yoksun durumların kırmızıya batmış, çoğu zaman çamurlaşmış bir kırmızının içinde vuku bulurlar. Bunlar gerçek deneyimlerin yoksunluk halidir. Resimlerim insanın görmek istemeyeceği duvar aralarındaki sıkışmış duyumsamanın görselliğe dönüşmesiyle; gören birey için kendi yaşantısında en gizli ve özel sırlarıyla bağlantı kurarak, bireyi sorgulamaya dönük geçmişin ve anın bu post dönemde yansımasıdır. Halin ve saklı olanın açığa çıkması, görünür kılınmasıyla ilişkilendirilebilir. Güç koşullarda gerçekleşmiş resimlerim; bataklığın güzelliği rahatsız ederken, insanı bir yandan nefret etmeye zorlarken, bir yandan gözleri sabit kılmaya zorlar. Ama bu bireyde ikiyüzlü bir an açığa çıkartır ama birey bunu fark edemeyebilir. Göte girmiş bir kol, memeli ve penisli bir kadın, cinsel şiddet uygulayan bir imam, penisi kesen bir genç; sorgulanmadan kabul edilmiş bir cinsel yaşamın kabulünün reddi ve travması; resimlerimdeki görünen figürlerdir. Bedenler görünen kimliklerinin dışında başkalarıdır. Başkası olmaya, yani normal olmaya zorlanmış bireylerin eklektizmi. Ve resimlerimdeki eklektik yanı açıklar.

Resimler günlük yaşamdan roller ve tanınmaya ve başkalarının yaşamlarına girerken giyinik hallerden uzaktır. Çıplaklık en duhul andır resimlerimdeki bedenlerde. Penisin sertleşmesi ve vajinanın sulanmasının izleri arzudan yoksundur, tüm bunlar oluş halindeyken. Beden arzu ve duygudan koşulsuz boşanmış bir at gibi sadece eyleme kilitlenmiş oluş halinin farkında değildir.



Resim 4.2, Ayhan Işık “Fisting”, 140X120cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Resimlerimde erkek imgesi yıkıma uğramıştır. Toplumsal normların dayattığı erkek algısı yoktur işlerimde; ne bir baba, ne bir kahraman rolündedirler. “Adam ve Kızı” adlı çalışmamda topluma ters bir ilişkinin görünür kılınması yatar. “Adam ve Kardeşi” adlı işimdeyse bu bir tacizi ya da ensesti imler. Görüldüğü gibi toplumda yer alan ama örtbas edilen cinsel edimleri resimlerimi oluşturmak için kullanırım. Kuşkusuz beni etkileyen erkek bedenine dair düşlemlerdir. Erkek bedeni üzerinde konumlanan resimlerim onları sosyal yaşamda hicveder.



Resim 4.3, Ayhan Işık, “Adam ve Kızı”, 170x220cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2010

Algımı oluşturan imgelerle haşır neşir olmakta her zaman cesaretli olmuşumdur; imgelerini cesurca görselleştiren fotoğraf sanatında imge sorunsalı ile yakınlık kurduğum bazı sanatçıların isimlerine değinmem yerinde olacaktır; Robert Mapplethorpe, Wolfgang Tillmans, Wilhelm Von Golem, Guglielmo Plüschow, Robert Frank, Peter Hujar, Oleg Kulik, Norman Hatton, Nan Goldin, Larry Clark, Jeff Wall, Gordon Brent, Diane Arbus, Ed Van Der Elsken, Eugene Smith, Anders Petersen vb. sanatçılar listelenir.



Resim 4.4, Ayhan Işık, “Bilmez”, 220x170cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2010

5. SONUÇ

İnsan doğası gereği şiddete meyillidir. Bu hümanist bir yaklaşımla reddedilirken; iktidar ilişkilerinin doğurduğu savaşlar resim sanatında yerini almıştır. 20. yy öncesinde bu bir zaferin yüceltilmesi şeklindeyken; 20. yy sonrasında eleştirel bir bakışla karşımıza çıkar. Yapılan tüm eylemler vahşice barbarcadır her ne kadar bu insanın doğasında olsa da. Yapılan deneyler insan doğasının gizlerini ortaya çıkartıp, Yahudi soykırımı gibi vahşetleri anlamlı kılsa da; sanatçılar Guernica, 3 Mayıs Katliamı, Vietnam Savaşı, Yahudi Soykırımı, Irak-ABD savaşı gibi şiddetin kol gezdiği olayları insanlığın utanç defterine çizmişlerdir.

20. yy sonrası birey kendini yalnız hissetmeye başlamıştır. 20.yy ve günümüzde kişinin kendi cinselliğini algılayışı, kendi nefsin tanımlaması konusunda önemini giderek arttıran bir araçtır. 19. yüzyılın sonunda, aileden ayrılan ve kalabalığın arasına giren bireyin, aile üyesi olarak aklından bile geçiremeyeceği, her türlü cinsel deneyimi yaşamakta serbest olduğu düşüncesi hâkim olmuştur.

20. yy ile birlikte erkek ve kadın bedeni arzulanır ideal bedenlerin sömürülmesine dönüşmüştür. Hiç olmadığı kadar bu bedenin cinsiyetli olma durumu, cinsel özgürlük ve hümanist şiddet özgürlüğü kavramlarını sanata yansımaları şeklinde bu modern çağda görülmüştür. Cinsel özgürlük arayışı, kimliği belirlerken 20. yüzyılla birlikte Sanat dünyası azınlık görüşlerinin dile getirildiği önemli bir platforma dönüşür ve çeşitli etnik azınlıklar kadar eşcinsel sanatçılar da bu durumdan yararlanmışlardır. Eşcinsel sanatçılar genellikle, kendi tarihsel iddialarını desteklemek üzere sahiplenme yönteminin başka bir şekline başvurmuşlardır. 20.yy sonrasında eşcinsel hayat tarzının kendi kuralları çerçevesinde son derece normal olduğunu, dikkat çekici bir yanı bulunmadığını vurgulayan cüretkâr çalışmalar yapılmıştır. 20.yy ile birlikte sanatta eşcinselliğin yükselen değeri olduğu kanıtlanmıştır. Eşcinsel olmak iş yapmış, çok satmış ve böylece sanatta toplum dışı olmadıklarını göstermişlerdir. 20.yy'da cinsel kimliğin üzerine sanat sünger çekmiştir. Kapitalist sistem her şeyde olduğu gibi buna da kendi çekmecesinde yer açmıştır.

20.yy.'dan Günümüze Resim Sanatında Şiddet ve Cinsellik İmgesi adlı eser metninde resim sanatında yer alan özellikle öne çıkmış sanatçıların eserleri ve yaşamları üzerine dönemin buhranını ve algısını sanatçı ve eseri üzerinden ele almaya çalışılmıştır. Çalışmada öncelikle şiddet olgusu algılanmaya ve yapılan deneylerle şiddetin insanın doğasında olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Yaşanan şiddet olaylarının edebiyat ve felsefede algılanışına değinilmiştir. Hümanistçe tüm bunların barbarca olduğu vurgulanmış ama yine en iyi öldürenin en özgür olduğu kanıtlanmıştır. Özgürlük ve şiddet birbirinden bağımsız değildir kuşkusuz. Ardından çalışmanın bir diğer imge sorunsalı olan cinsellik olgusu üzerinde durulmuştur. Cinselliğin resim sanatında dini ve mitolojik çalışmaların yerini salt cinselliğe bıraktığı gözlemlenmiştir. 20.yy'la birlikte ideal bedenlere övgüler düzülmüştür. Her şeye rağmen ideal erkek ve kadın bedeni bir yanda reklamlarda ve porno sektöründe kendini gösterirken, kadın bedeninin bu kadar sık kullanılması, sanata eleştirel bir tavırla ele alınmasına neden olmuştur. Feminizm ve Gay Art gibi yaklaşımların söz konusu olduğu günümüzde beden özgür ama akıllar buhranlı kılınmıştır. Bu da beden üzerinden kısır döngünün dogmasına neden olmuştur. Eşcinsellik ve sanat adlı bölümde ise farklı kültürlerden gözlemler yapılmıştır. Eşcinselliğin her daim var olduğu ama günümüzdeki gibi bir kişisel özellik olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bazı kültürlerde tersine, eş cinsten kişiler arasında ki cinsellik toplumun her üyesinin cinsel deneyiminin doğal bir parçasıdır. Psikanalizde biseksüellik ve eşcinsellik birincil libidinal yatkınlıklar olarak görülür, heteroseksüellik ise onların zamanla bastırılmasına dayanan meşakkatli bir inşa olduğu vurgulanmıştır. Çalışmada, edebiyat ve felsefecilerin bu konuyla ilgili görüşlerine yer verilmiştir. 20. yüzyıl ve sonrasında ise eşcinsellik çok daha değişik bir boyut kazanmış, Philip von Eulenburg davası, Nazilerin (Nasyonel Sosyalist Parti) Paragraph 175 (Alman anayasasının eşcinselliği yasak sayan bölümü) girişimleri, Freud'un açıklamaları, Kinsey'in testi, Karl Henrich Ulrichs'in sözleri, Homophile Hareketi, Stonewall olayları sonrasında eşcinselliğe dair günümüz algısını oluşturan süreçler ve Gay Art'ın sanat tarihinde yerini almasını sağlayan süreçlere değinilmiş ve bu konuyu işleyen sanatçıların işlerine yer verilmiştir. Sonrasında şiddetin cinselliği ve cinselliğin şiddeti iktidar tarafından üretilen bir mekanizma olduğu vurgulanmıştır. Nazilerin eylemlerini

cinselliğin haz dolu imgeleri olan sadist ve mazoşist bir eylem olarak tanımlanmıştır. Kiefer'in işlerindeyse bu açıkça görülür.

20.yy sonrasında sanat bir başkaldırı aracı olmuştur. Bu başkaldırıda hiç kimse cezalandırılmaz, sürgüne gönderilmez. Sanatın kutsallığı, dokunulmazlığı; 20.yy ile birlikte sanatçının dokunulmaz konulara, nesnelere eleştirel bir saldırısı görülür. Kutsal bedenler yerlerine dünyevi fahişeler, eşcinseller, arzulanır bedenlere bırakmıştır. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü iktidar peşindedir.

6. KAYNAKLAR

AKBULUT, Durmuş, (2007), **Açık Beden Resimde Şiddet, Doğa ve Saplantı**, İstiklal Kitapevi, İstanbul.

AKKAYA, Cahit, (2007), **Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk-** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ, İzmir.

ALBAYRAK, Ahmet, (2008), **Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Yeniden Dolaşıma Sokulması**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü İstanbul.

BAUDRİLLARD, Jean (2010), **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2010), **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, Metis yayınları, İstanbul.

BÜRGER, Peter (2009), **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2009), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

CANAN, Elçioğlu, , (2004), **Picasso'nun Guernica Resminin Sanatsal Kaynakları**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSGÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

CEMAL, Ahmet, (2000) **Sanat Üzerine Denemeler**, CanYayınları, İstanbul.

CEMAL, Ahmet (2004), **Giderayak**, Can yayınları, İstanbul.

ÇAĞLAYAN, Füsun,(2007), Hannah Wilke Modern Dönemin Kavşagında Bir Kadın Kahraman, **rh+sanart**, Kasım.

DE SADE, Marquis (2005), **Yatak Odasında Felsefe**, Çev. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DELEUZE, Gilles, (2009), **Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı**, Çev. Can Batukan- Ece Erbay, Norgunk, İstanbul.

DEMPSEY, Amy, (2007), **Modern Çağda Sanat**, Akbank, Çev. Osman Akınay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

DUBUFFET, Jean (2005), **Boğucu Kültür**, Çev. İsmet Birkan, Dost Kitapevi yayınları, Ankara.

DÜVENCİ, E.E.-2005-Yeni-Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar-Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi-MÜ-Mersin.

ECZACIBAŞI, Şakir, (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM yayınları, İstanbul.

EREZ, Selçuk, (1970), **Eros Cinsel bilim Ansiklopedisi**, Artel yayınları, İstanbul.

ERDEN, Osman, (2003), “Almanya’nın Vicdanı Anselm Kiefer”, **Rh+ Sanat - 05**, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (2009), **Pusudaki Ten**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Fritz Löffler’den aktaran Eugen Keuerleber, **Otto Dix-1920’li Yıllardan Baskılar/Savaş**, “OttoDix-Eleştirel Grafik 1920-1924, Özgün Baskı ‘Savaş’ 1924” Sergisi İçin Düzenlenmiş Katalog,2005, YKY, İFA, Goethe Enstitüsü, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (1992), **Dostluğa Dair**, Çev. Cemal Ener, Telos Yayıncılık, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (2009), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul.

HEPSEV, Seda, (2004), **Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas’da Öznellik ve Bedenin Temsili**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, YTÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KUSPİT, Donald (2006), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.

LEPPERT, Richard (2002), **Sanata Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen. Ayrıntı, İstanbul.

LİONEL, Richard, (1984) **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Remzi Kitapevi, İstanbul.

LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul.

MARCUSE, Herbert (1998), **Karşı Devrim ve İsyen**, Çev. G. Koca-Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MARCUSE, Herbert (1995), **Eros ve Uygarlık**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.

MAVİENĞİN, Ufuk, (2010), **Eşcinsellik** konulu Seminer, İstanbul.

MICHAUD, Yves (-), **Şiddet**, Çev. Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, İstanbul.

MILLER, Henry (1989), **Cinsellik Dünyam**, Çev. Gürkal Aylan, Boyut Yayınevi, İstanbul.

MONDİMORE, Francis Mark, (1996), **Eşcinselliğin Doğal Tarihi**, Çev. Berna Kılınçer, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

(2009), **NITSCH, Herman**, Das Orgien Mysterien Theater (sergi kataloğu), İstanbul.

ÖZGENÇ, Neslihan, (2008), **20.yy'da Cinsellik ve Erotizm İmgesi**, MSGÜ yayımlanmamış sanatta yeterlilik eser metni, İstanbul.

PAGLIA, Camile (2004), **Cinsel Kimlikler**, Çev. Didem Atay-Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, Ankara.

PALAHNIUK, Chuck (2011), **Ölüm Pornosu**, Çev. Funda Uncu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

PLATON, (2000), **Şölen**, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul.

POUNT, Maurice Merleau (1996), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

SAYIN, Zeynep, (2009), **İmgenin Pornografisi**, Metis yayınları, İstanbul.

SCOTT, George Ryley (2003), **İşkencenin Tarihi**, Çev. Hamide Koyukan, Dost Kitapevi, Ankara.

SMİTH, Edward Lucie, (2004) **20.yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, Akbank kültür sanat yayınları, İstanbul.

ŞAHİNER, Rıfat, (2005), "Kömürleştirilmiş Bir Tarihin Kurşuni İzleri", **Rh+ Sanat-16**, İstanbul.

ŞENYAPILI Önder, (2002), **20. Yüzyılda Sanatta Erotizm Fahişe Yüzyılın Sanatı**, Boyut Kitapları, İstanbul.

YILMAZ, Mehmet,(2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

ZWEIG, Stefan, (2011), **Santraç**, Çev. Ayça Sabuncuoğlu, Can Yayınları, İstanbul.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=567&bhcp=1>
(31 Mayıs 2011)

<http://www.ilimalemi.com/dunya-tarihi/17860-srebrenitsa-katliami.html>
(02 Temmuz 2011)

http://www.masonluk.net/kabala_masonluk_11_1.html
(02 Temmuz 2011)

<http://surrealismus.blogspot.com/2009/08/hep-ayn-bicimde-duzusuyor-olmaktan.html> (20 Haziran 2011)

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG&articleID=612&bhcp=1> (05 Temmuz 2011)

Donald Kuspit, "A Critical History of 20th-Century Art" Chapter:8
(<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>) (05 Temmuz 2011)

<http://www.guneydergisi.com/sayilar/43-guney-22/295> (31 Mayıs 2011)

<http://solakkedi.com/resim%20okumalari/007.html> (30 Mayıs 2011)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(tablo\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_(tablo)) (18 Mayıs2011)

7. ÖZGEÇMİŞ

Ayhan IŞIK

ayhanisiks@gmail.com

1986, Ordu.

2004-2008, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Anabilim Dalı.

2009-2012, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Programı Yüksek Lisans.

SERGİLER Ve WORKSHOPLAR

2010, Memento Mori (Workshop), İstanbul.

2010, TÜYAP Fuarı MSGSÜ Salonu, İstanbul.

2010, İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi, İstanbul.

2010, 10th Encounter Of The Mediterranean Art Schools, İstanbul.

2009, Hambis Printmaking Museum (Koleksiyonu), Kıbrıs.

2008, “Merkezde Buluşma” Karma Resim Sergisi, Beyoğlu Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul.

2008, “Boşlukta Devinim” Açık Hava Resim Sergisi (Kişisel), Samsun.