

TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

BAŞLANGICINDAN CUMHURİYET' E
TÜRK RESMİNDE
ÇIPLAK

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:

20036131 Özlem KUMRU

Danışman:

Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL-2006

ÖNSÖZ

Modern Türkiye' nin, fiziki olarak doğu ve batı arasında bir köprü olma durumu, kültürel olarak da iki taraf arasında gidip gelen bir geçişkenliğe sahip olmasını sağlar. Türk Resmi' nde çıplağı incelerken, çıplak ve cinsellik kavramlarının, bu iki odağın varlığı yorumlama biçimleriyle koşut olarak ne olduğunun irdelenmesi gerekiyordu.

Eylül 2006

Özlem KUMRU

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
2. ÇIPLAK	2
2.1. Prehistorik Çıplak	3
2.2. Doğu' da Çıplak	9
2.3. Batı' da çıplak	27
2.3.1. Antik Yunan' da Çıplak	28
2.3.2. Rönesans' ta Çıplak	59
2.3.3. Rokoko' dan 20.yy' a Çıplak	88
3. TÜRK RESMİNDE ÇIPLAK	105
3.1. Minyatür ve Bahnameler	111
3.2. Cumhuriyet Öncesi Dönem 1800-1923	124
3.2.1 1914 Çallı Kuşağı	154
4. SONUÇ	166
5. KAYNAKLAR	171
6. ÖZGEÇMİŞ	183

“Başlangıcından Cumhuriyet’ e Türk Resminde Çıplak”

Özlem Kumru

ÖZET

Bir sanat formu olarak çıplak, antik Yunan uygarlığında kendine özgü kurallarıyla temelleri atılıp, idealizmin doruklarına vararak, günümüze değin, insanın varlığını sorgulama edimiyle koşut ve bunun ifade yollarından biri olarak devam ede geliyor.

Batı ve doğu uygarlığı diye kabaca ikiye ayrıldığında, her ikisinde de mevcut olmakla birlikte çıplak; doğunun tümel, panteist, insan merkezli olmayan düşünüşü ve sanatı içinde bir araç olmuştur. Batıda ise, böyle bir tezin yazılmasına kadar vardırıtan, uygarlık tarihini oluşturan varlık sorgulamalarının bir kolu olarak amaç konumundadır.

Bağlamı oluşturan cinsellik ise, her zaman beraber anıldığı ölüm ile birlikte, insanlığın başlangıcında türün, ama giderek, günümüze gelene kadar geçen süre içinde dönüşerek, bugün artık bireyin, yaşam içgüdüğü olarak, uygarlığın temel dürtüsüdür.

Değişim süreci başlangıcı 18. yy’ a kadar gerilere giden Osmanlı’ nın ve 1923’ den sonra Türkiye’ nin, özel olarak Türk Sanatının, batılılaşma hareketi içinde; her alanda olduğu gibi, sanat alanında da, hedeflenen muasır memleketlerin konumuna yükselebilmek için uygulanması gereken, tepeden inme politikaların, her devirde şikâyet edilen “taklit” ve kimi zaman devlet güdümlü, sanat alanındaki göstergelerinden biri konumundadır kadın imgesi ve çıplak.

Batılı olmak amacıyla, doğulu refleksiyle bir araç olarak yaklaşmıştır çıplağa ve esas olarak kadın imgesine. Ancak, doğu orijinindeki gibi cinsellik bağlamında bir araç değil, aksine cinselliğinden arındırılmış, hatta

cinsiyetsizleştirilmiş, uygar olmanın, batılılaşmanın bir göstergesi olarak misyon yüklenmiştir.

Cumhuriyet kadınına idealize eden bu yaklaşım çerçevesinde yirmili yıllardan kırklı yıllara kadar, kadın imgesi, bir devlet memuru ciddiyetinde, kentli ve çağdaş ancak cinsiyetsizleştirilmiş bir konumdadır, uzantısı olarak çıplak da henüz figür etüdü seviyesini aşabilmiş değildir.

Kırklı yıllarda, savaşın da etkisiyle, millilik söylemi adı altında iyice içine kapanan, halkçılığın yoğunlaştığı sosyal ve politik ortamda, düzenlenen yurt gezileri sonucunda beliren kadın imgesi, köylü, anaç, savaş ve kısıtlı yaşam koşulları altında kıymeti artan kutsal vatan toprağı izleğinde, idealize edilmiş kutsal ana eksenindedir.

Ellili yıllarda çok partili döneme geçiş ve bu ortamda gelişen liberalizmin seksenlerde doruk noktasına varacak alternatif yaratabilme imkânı, örnek alınan batıda altmışlı yıllarda gelişen cinsel devrim, meşhur 68 kuşağı, feminizmin tırmanışa geçmesi ve modernizmin bireyciliğinin de çok geçmeden Türk toplumu ve seksenlerden sonra artık tamamen bağımsız ve individüel olan sanatçısı üzerindeki etkileri sonucu; -altmışların ve yetmişlerin, gerçekçi ve ajit-prop figür anlayışı içinde tek tek örnekler dışında cinsellik bağlamında ne çıplak ne de başka bir tür resim olmamakla birlikte-sorgulayan aklın, varlık ve devamında beden üzerindeki etkinliği arttıkça, sanatta da araçsal yaklaşım yanında amaçsal yaklaşım belirmeye başlar.

Ancak, hem toplumsal hem politik gerçek bir dönüm noktası olan 1980 ve sonrası seksenli, doksanlı yıllarda ise, başlangıçta darbenin etkileri sonucu kuraklaşmış olan toplumsal ve sanatsal hayatın, doksanlara doğru artan bir hızla liberal kapitalist doğrultuda, deyim yerindeyse patlaması sonucu, artık cinsellik, ucu bucağı bulunup irdelenmesi imkânsızlaşacak derecede hayatın içinde ve sanatçının ekseninde hem amaç hem de araç olarak başat konumdadır.

ANAHTAR KELİMELER: Çıplak, Cinsellik, Doğu-Batı, Türk Resmi, Kadın
İmgesi.

“Nude in the Turkish Painting, from the Beginning to the Republic”

Özlem Kumru

SUMMARY

Nude, as an art form was founded with its specific rules in ancient Greek civilization, and then reached to the top of idealism, until present day, it acts as if it questions the human existence and continues as one of the ways of expressing the statements.

When civilization is divided into two as west and east, nude not only presents both in them but also it is a tool of East which has fascinating, pantheistic, not human centered thought and art. But in the West, it was decided to write a thesis like this, it is one of the existence interrogations which forms the civilization dynamics, it is in the situation of aim.

Sexuality which forms the context is always mentioned with death, it changed from the starting of humankind up to present day and now it is the basic motive of civilization as a life instinct.

The changing process of Ottoman Empire started in 18th century and the Westernization Movement of Turkish Republic after 1923, especially Turkish art, was aimed to reach to situation of developed countries. The things to succeed was policies which were forced by the government. Woman image and nude are thought as the signs of art politics which were dictated by the government and are always criticized as they are fake.

The aim was to be a Westerner, nude and woman image was approached with an eastern reflex. But it is not a tool as in the original context of sexuality, on the contrary was purified from sexuality, moreover has mission as a sign of westernization, being civilized and asexual.

According to this approach which was idealized from 1920s to 1940s the image of Republic Woman was serious as if she was a government official, citizen and contemporary but asexual. Also nude did not overcome the figure etud situation.

In the 1940s, the woman image was like an idealized holy mother in the effect of war. In the name of nationalism pronouncement the environment became withdrawn and populism increased in this social and political environment the woman image came out after tour of country was villager, experienced, valuable under the conditions of war and limited life conditions, idealized holy mother.

Passing to democracy in the 1950s and the developing of liberalism in this period reached to its summit in the 1980s and this created many alternatives, the sexual revolution of West which was taken as a model in the 1960s, famous 68 generation, the raising of feminism and the results of the effects of modernism and individualism on Turkish society and independent and individual artists – except the one by one examples of realistic and ajitprop figure approach in the 1960s and 1970s about sexuality, as the activity of mind increases over existence and body because it questions and as a result aimful approach comes out.

But 1980 was not only social but also a real turning point and also in 1980s and 1990s the social and artistic life was weaken because of the effects of military revolution but in the 1990s the social and artistic life was boomed according to the ideas of liberal capitalism and as a result of these developments sexuality is inside the life and become a dominant figure for an artist not only as a tool but also as an aim.

KEY WORDS: Nude, Sexuality, East-West, Turkish Painting, Woman Image

Özlem KUMRU tarafından hazırlanan Başlangıcından Cumhuriyet'e Türk Resminde Çıplak adlı bu çalışma jürimizce Y.Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 31 / 10 / 2006

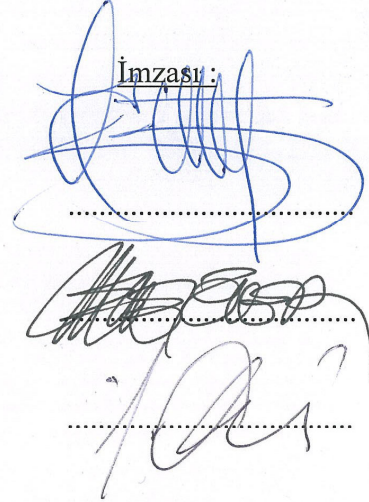
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

Jüri Üyesi : Prof.Kemal İSKENDER
(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Mehmet ÖZER
(M.Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN

İmzası :



RESİMLER LİSTESİ

2.1.1 Hohlenstein-Stadel Aslan-İnsanı, MÖ. 30,000-26,000, mamut dişi, 29.6cm, Ulmer Müzesi, Almanya	11
2.1.2 Sekhmet, Mısır Müzesi, Berlin.	11
2.1.3 Çatal höyük Anatanrıçası, MÖ. 7400–7200	12
2.1.4 Karma Yaratık,Sous-Grand-Lac, Saint-Cirq, MÖ. 32000-22000, Gabillou(Dordogne).	14
2.1.5 Willendorf Venüsü, MÖ.24-22000, Kireçtaşı, 11.1cm, Naturhistorisches Museum, Vienna.	14
2.1.6 Zschernitz Adonisi, MÖ. 7000.	15
2.1.7 Laussel Venüsü, MÖ.21000-18000, 43cm, kireçtaşı, Musee d'Aquitaine, Fransa.	15
2.2.1 Mathura Budha, 2.yy, Mathura	20
2.2.2 Gandhara Budha, 1-2.yy, Gandhara	20
2.2.3 Jaina Azizi, Khajurao, 900, Kumtaşı, Madhya Pradesh, Hindistan	21
2.2.4 Detay Khajurao- Vishwanatha Tapınağı, 900, Kumtaşı, Madhya Pradesh, Hindistan	22
2.2.5 Khajurao Vishwanatha Tapınağı, 900, Kumtaşı, Madhya Pradesh, Hindistan	22

2.2.6 Swastika pozisyonu	23
2.2.7 Köpeğin susuzluğunu gidermek için süngeri sıkan kadın, fildişi, 19yy.	24
2.2.8 Dolaşan arı çiçeksi kalbe giriyor,Chang Wen-Ch'Eng, 657-730.	27
2.2.9 Utamaro Kitagawa, iki panel,1800	28
2.2.10 Yeşil kimonolu Geyşa, Utagawa Ekolü, 1840.	29
2.2.11 Bir hentai resmi	31
2.2.12 Bir hentai origami	31
2.2.13 Utamaro Kitagawa, 'utamakura' Yastık şiirleri, 1788, ahşap baskı, 25.5x37.2cm	32
2.2.14.Bir Bahname sayfası, 19.yy	33
2.2.15.Urduca bir metinden minyatür, 17.-18.yy, kuzey Hindistan, özel koleksiyon	33
2.2.16.Hubabname' den masör, Fazıl bin Tahir Enderuni, 18.yy	34
2.3.1.1 Palestra' da Erastes ve Eromenos, Attic kırmızı figürlü tabak, MÖ.530–430, Ashmolean Museum, Oxford.	37
2.3.1.2 Bir Şölen sahnesi, 'Dalıcının mezarı'ndan kuzey duvarı, MÖ48-470, Paestum Museum, Italy.	39

2.3.1.3 Zeus ve Ganymede, kırmızı figürlü içki kabı, Penthesileia ressamı, MÖ. 450	41
2.3.1.4 Erastes ve Eromenos, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	41
2.3.1.5 Kritios Ephebe' si, M.Ö. 480, mermer, yükseklik 0,86m.	43
2.3.1.6 Artemision' un Zeus' u (ya da) Poseidon'u, MÖ. 460, 2.09m., Atina Ulusal Müzesi	46
2.3.1.7 Riace Savaşçıları, MÖ. 460-420, Museo Nazionale della Magna Grecia, İt.	46
2.3.1.8 Polykleitos, Doryphoros, MÖ. 450, Napoli Müzesi	46
2.3.1.9 Praksiteles, Hermes ve çocuk Dionisos, MÖ.343, Olimpia Arkeoloji Müzesi.	47
2.3.1.10 Praksiteles, Apollo Sauroctonos, MÖ. 360, Louvre Müzesi	47
2.3.1.11 Apollo Belvedere, Leohares, MÖ. 330-320, Pio-Clementino Müzesi	48
2.3.1.12 Antenor Kore, Akropol Müzesi, Atina	49
2.3.1.13 Hetaera ile erkekler, Polygnotos, kırmızı figürlü stamnos, MÖ 430, Louvre, Paris.	52
2.3.1.14 Minos Yılanlı Tanrıça, Knossos, MÖ.1600, fayans, Herakleion Arkeoloji Müzesi	53
2.3.1.15 Ludovisi Lahiti, sol panel, MÖ.470, Thermes Müzesi, Roma	56

2.3.1.16 Ludovisi Lahiti, Afrodite'nin doğuşu, MÖ.470, Thermes Müzesi, Roma	56
2.3.1.17 Venüs Genetrix, MÖ.410, Roma 100-200,the Getty Villa, Malibu	56
2.3.1.18 Sandal bağlayan Nike, MÖ.410, Akropolis Müzesi	56
2.3.1.19 Esquiline Venüs, Roma replikası,MÖ.1.yy, Conservatori Müzesi, Roma.	57
2.3.1.20 Knidos Venüsü, MÖ.4.yy, Vatikan Müzesi.	58
2.3.1.21 Venüs Anadyomene, Apelles' e dayandığına inanılan Pompeii duvar resmi	59
2.3.1.22 Capitoline Venüsü, Roma 2.yy,Capitoline Müzesi, Roma	60
2.3.1.23 Medici Venüsü, MÖ.1.yy, Uffizi Galerisi, Floransa	60
2.3.1.24 Seramik tanrıça figürin, Kıbrıs geç bronz çağ, County Museum of Art, Los Angeles	61
2.3.1.25 Kikladik idol, MÖ. 13000–2000, Louvre, Paris	61
2.3.1.26 Pudica pozunu tekrar eden pornografik bir imge.	62
2.3.1.27 Onurlu Bayan Graham, Gainsborough, 1777, National Gallery of Scotland, Edinburgh.	63
2.3.1.28 Milo Venüsü, Antioch' lu Alexandros, MÖ.200-100, Louvre, Paris	63

2.3.1.29 Üç Güzeller, MÖ.323-146, Louvre, Paris	64
2.3.2. 1 Massaccio, Cennetten Kovulma, 1427, fresk, Brancacci Şapel, Santa Maria del Carmine, Floransa, İtalya	67
2.3.2.2 Jan van Eyck, Adem, Ghent Altarı, detay, 1425–29, St Bravo Eve Katedrali, Belçika	71
2.3.2.3 Jan van Eyck, Havva, Ghent Altarı, detay, 1425–29, St Bravo Eve Katedrali, Belçika	71
2.3.2.4 Hans Memling, Adem-Havva, 1485, Triptyque de la Vierge à l'Enfant et des deux saints Jean, Kunsthistorisches M.	71
2.3.2.5 Dürer, Adem-Havva, 1504, Morgan Kütüphanesi, New York, ABD	72
2.3.2.6 Dürer, Adem-Havva, 1507	72
2.3.2.7 Leonardo da Vinci, Vitrius Adamı, 1492.	72
2.3.2.8 Michelangelo, 1508-12, Sistine_Chapel, Vatikan	72
2.3.2.9 Michelangelo, 1508-12, Sistine_Chapel, Vatikan	73
2.3.2.10 Raphael, Adem-Havva, 1509-1511, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan.	73
2.3.2.11 Lucas Cranach Yaşlı, Adem-Havva, 1531, Gemäldegalerie, Dresden, Almanya.	73
2.3.2.12 Hans Baldung Grien, Adem-Havva, 1524, Museum of Fine Arts, Budapeşte	74

2.3.2.13 Tintoretto, Adem-Havva, 1550, Gallerie dell'Accademia, Venedik	74
2.3.2.14 Tiziano, Adem-Havva, 1550, Prado Müzesi, Madrit	74
2.3.2.15 Giotto, Ognissanti- Madonna, 1310, Özel koleksiyon	75
2.3.2.16 Piero del Pollaiuolo, 1470–73, Madonna ve çocuk İsa, Hermitage, St Petersburg	75
2.3.2.17 Robert Campin, Madonna ve çocuk İsa, 1433-35, Hermitage Müzesi, St Petersburg	75
2.3.2.18 Raphael, Madonna ve çocuk İsa, 1504–1505, National Gallery, Londra	76
2.3.2.19 Raphael, Granduca Madonna, 1504, Galleria Palatina, Floransa	76
2.3.2.20 Caravaggio, Yılanlı Madonna, 1606, Galleria Borghese, Roma	76
2.3.2.21 Caracci, Bakire Meryemin Azameti, 1600-01, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Rome	77
2.3.2.22 Michelangelo, Davut, 1504, galleria dell'accademia, Floransa	77
2.3.2.23 Raphael, Kutsayan İsa, 1506, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia, İtalya	77
2.3.2.24 Roger van der Weyden, Yas, 1464, National Gallery, Londra	78
2.3.2.25 Roger van der Weyden, Çarmıha Gerilme, 1460, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia	78

2.3.2.26 Hans Memling, Adriaan_Reins Triptiği, detay, 1480, Memling Museum, Saint Jeans Hospital, Bruges	78
2.3.2.27 Caravaggio, Ecce Homo, 1606, Palazzo Rosso, Genova	78
2.3.2.28 Daniele Crespi, Pieta, 1626, Museo del Prado, Madrid	79
2.3.2.29 Antonio del Pollaiuolo, St.Sebastian' in Şehit olması, 1473-75, National Gallery, London	79
2.3.2.30 Bronzino, Vaftizci Yahya, 1550-55, Galleria Borghese, Roma	79
2.3.2.31 Caravaggio, Vaftizci Yahya, 1600, Musei Capitolini, Rome	79
2.3.2.32 Rubens, Çarmıhta İsa, 1610-11, Koninklijk M. voor SchoneKunsten, Antwerp	81
2.3.2.33 Rubens, Çarmıhta İsa, 1620, Koninklijk M.voor Schone Kunsten, Antwerp	81
2.3.2.34 Guido Reni, St Sabastian, 1640-42, Pinacoteca Nazionale, Bologna	81
2.3.2.35 BDSM	81
2.3.2.36 BDSM	81
2.3.2.37 Tiziano, Kutsal ve Dñyevi AŞk, 1514, Galleria Borghese, Roma	81
2.3.2.38 Boticelli, İlkbahar Alegorisi, 1477-1478, Galleria degli Uffizi, Floransa.	82

2.3.2.39	Boticelli, Venüsün Doğuşu, 1485, Galleria degli Uffizi, Floransa	82
2.3.2.40	Raphael, Üç Güzeller, 1504-05, Musée Condé, Chantilly, Fransa	83
2.3.2.41	Giovanni Bellini, Süslenen Kadın, 1515	83
2.3.2.42	Veneto Bartelemeo, Kadın Portresi, 1502-1555, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	83
2.3.2.43	Raphael, Çıplak Portresi, 1518, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma	84
2.3.2.44	Roger van der Weyden, Kadın Portresi, 1464, National Gallery, Londra	84
2.3.2.45	Tiziano, Mecdelli Meryem, 1531, Özel koleksiyon	84
2.3.2.46	Pontormo, Kırmızılı Lady Portresi, 1532, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	85
2.3.2.47	Holbein, Kraliçe Jane Seymour, 1536, Kunsthistorisches Museum, Vienna	85
2.3.2.48	Tintoretto, Göğüslerini Gösteren Kadın Portresi, 1570, Museo del Prado, Madrid	85
2.3.2.49	Frans Hals, Çingene Kız, 1628-30, Louvre, Paris	85
2.3.2.50	Giorgione, Dresden Venüsü, 1510, Gemaeldegalerie Alte Meister, Dresden	85

2.3.2.51 Tiziano, Urbino Venüsü, 1538, Galleria degli Uffizi, Florensa	86
2.3.2.52 Michelangelo, Lorenzo Medicinin Mezarı Şafak, 1525-31, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence	86
2.3.2.53 Michelangelo, Giuliano Medicinin Mezarı Gece, 1526-33, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence	86
2.3.2.54 Cranach, Uzanmış Dinlenen Diana, Musee des Beaux Arts, Besançon	87
2.3.2.55 Cranach, Venüs ve Cupid, 1531, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels	87
2.3.2.56 Giorgione, Kırdaki Konser, 1510, Louvre, Paris.	87
2.3.2.57 Coreggio, Zeus ve Antiope, 1528, Louvre, Paris	88
2.3.2.58 Tiziano, Danae, 1553-54, Özek koleksiyon	88
2.3.2.59 Tintoretto, Leda ve Kuğu, 1555, Uffizi, Floransa	88
2.3.2.60 Bonzino, Venüs Cupid Zaman, 1540-45, National Gallery, London	89
2.3.2.61 Veronese, Sadakatsiz Aşk Alegorisi, 1570, National Gallery, London	89
2.3.2.62 Tiziano, Venüs Orgcu ve Cupid, 1548, Museo del Prado, Madrid	89
2.3.2.63 Rubens, Leda ve Kuğu, 1598-1600, Stephen Mazoh, New York	89
2.3.2.64 Rubens, Madonna, erken 1600ler, Santa Maria del Giglio,	

Venedik	90
2.3.2.65 Rubens, Marie Medici' nin Marsilya' ya Gelişi, 1623-25, Louvre, Paris	90
2.3.2.66 Rubens, Kürklü Venüs, 1630, Kunsthistorisches Museum, Vienna	91
2.3.2.67 Rubens, Aynalı Venüs, 1615, Collection of the Prince of Liechtenstein, Vaduz	91
2.3.2.68 Velazquez, Aynalı Venüs, 1649-51, National Gallery, Londra	91
2.3.2.69 Rubens, Bacchus, 1638-40, Hermitage, St. Petersburg	92
2.3.2.70 Poussin, Midas ve Bacchus, 1629-30, Alte Pinakothek, Munich	92
2.3.2.71 Poussin, Neptünün Zaferi, 1634, Philadelphia Museum of Art, ABD	92
2.3.2.72 Jacob van Loo, Rijksmuseum, Amsterdam	93
2.3.2.73 Jacob van Loo, Yatağına giren genç kız, 1650	93
2.3.2.74 Rembrandt, Danae, 1636, Özel koleksiyon	93
2.3.2.75 Rembrandt, Bathsheba banyosunda, 1654, Louvre, Paris	93
2.3.3.1 Watteau, Parisin Yargısı, 1700ler, Louvre, Paris	95
2.3.3.2 Boucher, Diana banyosundan sonra dinlenirken, 1742, Louvre, Paris	95

2.3.3.3 Boucher, Venüs Aşkı avutuyor, 1751, National Gallery of Art, Washington	95
2.3.3.4 Boucher, Pan ve Syrinx, 1759, National Gallery, Londra	96
2.3.3.5 Boucher, Kahverengi Odalık, 1745, Louvre, Paris	96
2.3.3.6 Boucher, Marquisede Pompadour,1758, Alte Pinakothek, Munich	96
2.3.3.7 Fragonard, Venüs ve Küpid, 1760, Özel koleksiyon	96
2.3.3.8 Goya, Çıplak Maya, 1797-1800, Museo del Prado, Madrit	97
2.3.3.9 Ingres, Büyük Odalık, 1814, Louvre, Paris	98
2.3.3.10 İngres, Vicomtesse Othenin d'Haussonville, 1845 Frick Collection, New York, ABD.	98
2.3.3.11 Ingres, Kaynak, 1820-56, Musée d'Orsay, Paris	98
2.3.3.12 Gerome, Köle pazarı, 1866, Özel koleksiyon	99
2.3.3.13 Gerome, Yılan Oynatıcı, 1880, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, ABD	99
2.3.3.14 Delacroix, Sardanapal' in Ölümü, 1827, Louvre, Paris	100
2.3.3.15 Delacroix, Divanda Uzanan Odalık, 1827-28, Fitzwilliam Museum, Cambridge.	100
2.3.3.16 Courbet, Yıkananlar, 1853, Musée Fabre, Montpellier, Languedoc, Fransa	100

2.3.3.17 Courbet, Papağanlı kadın, 1866, Metropolitan Museum of Art, Manhattan	100
2.3.3.18 Courbet, Dünyanın Merkezi, 1866, Louvre, Paris	101
2.3.3.19 Courbet, Uyuyanlar, 1866, Musee du Petit Palais, Paris	101
2.3.3.20 Manet, Olympia, 1863, Musée d'Orsay, Paris	101
2.3.3.21 Manet, Kırdaki Kahvaltı, 1862, Özel Koleksiyon	101
2.3.3.22 Manet, İsa Meleklerle, 1864, Musée d'Orsay, Paris.	102
2.3.3.23 Degas, Saçını tarayan kadın, 1885, Özel koleksiyon	103
2.3.3.24 Degas, Banyodan Sonra, 1883, Halk koleksiyonu	103
2.3.3.25 Renoir, Büyük Yıkananlar, 1884-87, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia	104
2.3.3.26 Renoir, Sarı saçlı Yıkanan, 1904-06, Neue Galerie, Viyana.	104
2.3.3.27 Matisse, Dans, 1909-10, Hermitage Müzesi, St. Petersburg	104
2.3.3.28 Matisse, Müzik, 1910, Hermitage Müzesi, St. Petersburg	104
2.3.3.29 Matisse, Tefli Odalık, 1925-26, MOMA, New York.	105
2.3.3.30 Matisse, Manolyalı Odalık, 1924, Özel koleksiyon.	105
2.3.3.31 Gustav Morao, 1856, Apollo ve dokuz Muse, Özel koleksiyon	105
2.3.3.32 Puvis de Chevannes, Denizde Kızlar, 1879, Museo d'Orsay, Paris	105

2.3.3.33 Odilon Redon, Kiklop, 1895-1900, Otterlo Rijksmuseum, Kroller Muller	106
2.3.3.34 Gauguin, Bir daha Asla, 1897, Courtauld İns. Galerisi, Londra	106
2.3.3.35 Cezanne, Yıkananlar, 1899-06, Philadelphia Museum of Art, ABD	106
2.3.3.36 Klimt, Kırmızı Balık, 1901-02, Güzel Sanatlar Müzesi, Soleure	106
2.3.3.37 Picasso, Elleri birleşmiş Çıplak, 1906, MOMA, ABD	107
2.3.3.38 Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, MOMA, ABD	107
2.3.3.39 Picasso, Ressam ve Modeli, 1968	108
2.3.3.40 Bonnard, Çıplak, 1920, Özel koleksiyon	108
2.3.3.41 Bonnard, Ters ışıktaki Model, 1908.	108
2.3.3.42 Bonnard, Küvette Pembe Çıplak, 1920-22, Özel koleksiyon	108
3.1.1 19.yy' dan baskı bir Bahname sayfası.	111
3.1.2 19.yy' dan baskı bir Bahname sayfası	111
3.1.3 Erastese <i>oinochoe</i> (sürahi) içinde şarap sunan Eromenos	115
3.1.4 Symposium sahnesi içinde şarap dağıtan Eromenos	115
3.1.5 Şarap dağıtan Eromenos lir çalan Erastese kulak veriyor, Atina kırmızı figürlü <i>stamnos</i> (şarap şişesi), MÖ.430, Antikensammlungen, Münih	115

3.1.6 Fresko panel Saki şişe ve kupa ile, 17.yy ilk çeyreği, İsfahan-İran, Metropolitan Museum of Art, New York	117
3.1.7 Rıza-i Abbasi, Misafire şarap sunan Saki, 17.yy.	117
3.1.8 Muhammad Qasim, Persli I.Şah Abbas sakisini kucaklıyor, 1627, Musée du Louvre, Paris	117
3.1.9 Şeyh bir bahçede arzu dolu bakışlarla gence bakıyor, Rıza-i Abbasi stili, geç 16yy, British Museum, Londra	117
3.1.10 Yaşlı adam kırdada bir genci tahrik ederek davet ediyor, ,Bizhad-İran, 1523-1524,Smithsonian Institution, Washington	118
3.1.11 Rıza-i Abbasi, Şeyh gence uygunsuz teklifte bulunuyor, 1605, İsfahan İran, Smithsonian Institution,Washington	119
3.1.12 Resim 3.1.11' den detay	119
3.1.13 Rıza-i Abbasi, Genç ve yaşlı bir bahçede konuşuyorlar, 1605, İsfahan- İran, Smithsonian Institution,Washington	120
3.1.14 Resim 3.1.13' den detay	120
3.1.15 Sawaqub al-Manaquib, Dökülen şarap, 19.yy, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul ve bir diğer nüshası the Morgan Library, New York.	120
3.1.16 Hüsrev yıkanan Şirini seyrediyor, Nizaminin Khamsa adlı elyazması kitabından minyatür, 1431, Hermitage Müzesi, St. Petersburg	121

3.1.17 Tellak, Fazıl bin Tahir Enderuni' nin Hubanname (Yakışıklılar kitabı) sinden bir sayfa, 18.yy	121
3.1.18 Resim 3.1.17' den detay	122
3.1.19 Suriyeli genç, Fazıl bin Tahir Enderuni' nin Hubanname (Yakışıklılar kitabı) sinden bir sayfa, 18.yy.	122
3.1.20 Yıkanan kadın, Abdullah Buhari, 1741–42, 16,2 x 10,8 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul	122
3.1.21 Abdullah Buhari, 1745, detay	122
3.1.22 İngres, Valpinçon Yıkananı, 1808, Louvre, Paris	123
3.2.1 Abdülmecid Efendi, Goethe in Harem, 132x173cm., A.D.R. ve H.M. koleksiyonu	131
3.2.2 Abdülmecid Efendi, Dilşad Hatun-Miğferli Kadın, A.D.R. ve H.M. koleksiyonu	131
3.2.3 Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Başkadınefendi, tuval üz. yağlıboya, 31.5x38cm, Dolmabahçe Sarayı	133
3.2.4 Abdülmecid Efendi, Nü, ahşap üz. yağlıboya, 38x46cm, Dolmabahçe Sarayı	133
3.2.5 İzzet Ziya, İki nü, 1912, 40x32, karton üz. yağlıboya	141
3.2.6 İzzet Ziya, Kayık ve çocuklar, 1912, 26x40, tuval üz. yağlıboya	141

3.2.7 Thomas Eakins, Yüzme Deliği, 1884-85, Amon Carter Müzesi, FortWorth	142
3.2.8 T.Eakins ve John Laurie Wallace kıyıda, fotoğraf, 1883, David Hunter mcAlpin Vakfı	143
3.2.9 Thomas Eakins, Selamlama	143
3. 2.10 T. Eakins, Dere çamurunda yürüyen üç çocuk, fotoğraf, 1883	143
3.2.11 T.Eakins, Uzanan erkek çıplak, 1887-92, fotoğraf, David Hunter McAlpin Vakfı	143
3. 2.12 İzzet Ziya, Florya' da Nü, 1917, 31x39cm	143
3. 2.13 İzzet Ziya, Sahilde Çocuklar, 40x30.	143
3.2.14 Henry Scott Tuke, Lal kırmızı, altın ve malakit, 1902	144
3.2.15 Henry Scott Tuke, Yıkananlar	144
3.2.16 Henry Scott Tuke, İki Oğlan bir köpek, 1914, Özel kol.	145
3.2.17 Henry Scott Tuke	145
3.2.18 Wilhelm von Gloeden, Taormina'lı çocuklar, 1870'ler	145
3.2.19 Wilhelm von Gloeden, Taormina'lı çocuklar, 1870' ler	145
3.2.20 İzzat Ziya, İki nü, 35x68.	146
3.2.21 İzzat Ziya, Kıyıdaki çıplak, 1910, 40x33	147

3.2.22 İzzat Ziya, Nü, 44x37	147
3.2.23 Halil Paşa, Çıplak Etüd, 48x61cm, Kile Sanat Galerisi arşivi	150
3.2.24 Halil Paşa, Çıplak Etüd, 48x61cm, Necmiye Sözel koleksiyonu	150
3.2.25 Hikmet Onat, Nü, 80x53cm, Edip Onat Koleksiyonu	151
3.2.26 Hikmet Onat, Nü, 80x52cm, Edip Onat Koleksiyonu	151
3.2.1.1 İbrahim Çallı, Oturan Çıplak, 123x103cm, Seyman Erkılıç Koleksiyonu.	156
3.2.1.2 İbrahim Çallı, Yatan Çıplak, 100x146cm	156
3.2.1.3 Namık İsmail, Çıplak, 44x54cm, Özel koleksiyon	156
3.2.1.4 Namık İsmail, Çıplak, 1922	156
3.2.1.5 Hosui Yamamoto, Çıplak, 1880, 64 x 135.5 cm, Gifu Güz.San. Müz., Japonya.	161
3.2.1.6 Kaneyuki Hyakutake, Uzanan Çıplak,1881, 97.3x188 cm, Ishibashi Museum of Art, Gifu,Kurume, Japonya.	161
3.2.1.7 Seiki Kuroda, Etki,1899, Kuroda Memorial Hall,National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo.	161
3.2.1.8 Seiki Kuroda, Duygu, 1899, Kuroda Memorial Hall,National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo.	161

- 3.2.1.9 Seiki Kuroda,Çiçekli Bahçe, 1907-15, Kuroda Memorial Hall,National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo. 161
- 3.2.1.10 Fusetsu Nakamura,Çıplak,1903, Mie Prefectural Art Mus., Tsu, Japonya. 161
- 3.2.1.11 Tsune Nakamura, Çıplak Kız,1914, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya, Japonya. 161
- 3.2.1.12 Takeji Fujishima, Çıplak, 1917, Mie Prefectural Art Museum, Tsu, Japonya. 161
- 3.2.1.13 Tetsugoro Yorozu,Dayanan Kadın, 1917, National Museum of Modern Art, Tokyo. 162
- 3.2.1.14 Narashige Koide, Yatan Çıplak,1928, National Museum of Modern Art, Tokyo. 162
- 3.2.1.15 Mamoru Furuki, Çıplak,1933, University Art Museum, Tokyo National University of Fine Arts. 162

1. GİRİŞ

Batılı anlamda resim geleneğinin bir formu olarak çıplak, tarih öncesinden beri insanın kendisini ifade araçlarından biri olmakla beraber, bir sanat disiplini olarak ilk kez antik Yunan' da temelleri atılmış ve Rönesans' da doruk noktasına ulaşmıştır. Öte yandan çıplak, doğuda, doğu sanatında da yeri olan, ancak batının çıplağıyla karşılaştırıldığında ona göre yetersiz, boş yani amaçsız bulunan, oysa varoluşu kavrama ve yorumlama farkı dolayısıyla araçsal olan bir ögedir.

Reel ve tinsel olarak, bu iki odak arasında konumlanan ancak, Osmanlıdan itibaren, resmi düzeyde kendini tamamen batıya vakfetmesine rağmen halen tabanda doğulu özellikleri mevcut bulunan, kimi zaman yerilen kimi zaman da asıl zenginliğin bu iki başlılık olduğu savunulan Türkiye' de ve Türk sanatında; bu ikililikten farklı yönlerde beslenerek anlam kazanan cinsellik olgusu ve bir bağlam olarak Türk sanatında özellikle çıplakta nasıl sonuçlar verdiği çalışmanın amacıdır.

Bu amaç doğrultusunda, öncelikle çıplak ve cinsellik kavramlarının; batıda ne, doğuda ne olduğu, karşılaştırmalı olarak irdelenecektir. Üçüncü bölümde Türk sanatı, batılı anlamdaki resim geleneğinin öncesi ve sonrasının bu ekseninde değerlendirilmesi çalışmanın kapsamıdır.

2. ÇIPLAK

İngilizce nude, Fransızca nu, Almanca akt, Türkçe çıplak olarak karşıladığımız terim, Batı Sanatında, kendine özgü geleneği içinde bir sanat biçiminin ifadesidir. Ancak, en erken mağara resimlerinden günümüze kadar, anlamları ve bağlamları, içinden çıktıkları kültür ve zamana göre değişen, farklılık gösteren, çeşitli malzeme ve biçimlerde, insanın insan olarak kendisini ifade etme aracı olagelmıştır.

Nude-çıplak kelimesi, 18.yy başlarında eleştirmenler tarafından, “çıplak insan vücudunun sanatın ana öznesi olduğuna ikna etmek için dile sokulmuştur”¹. Kenneth Clark, İngilizcedeki nude-çıplak ile naked-soyunuk arasındaki farkı açıklarken, naked-soyunuk’ da, çıplak olmak, “hissedilen utançla birlikte giysisiz olmak iken, nude-çıplak’ da, dengelenmiş, gönencil ve güvenli yeniden oluşturulmuş bir vücudun görüntüsüdür”² der. John Berger için ise, “çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır.”³ Çıplak-soyunuk vücudun nü-çıplağa dönüşebilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Yani seyredilmek üzere bir ortaya konuştur. Bu ise, insanın derisini, kıllarını bir çeşit örtüye, giysiye dönüştürür.

Çıplak, M.Ö. 5.yy.’dan önce Antik Yunan’ da beliren bir sanat konusu olarak esasen batılıdır. Doğuda özellikle Hindistan, Orta ve Uzak Doğu sanatında da görülür, ancak batılı anlamda bir çıplak disiplinin söz edilemez. Doğu düşününün tümel, panteist, insan merkezli olmayan sanatı içinde çıplağın yeri; batıdaki gibi insanın, varlığı ve dolayısıyla kendisini sorgulamasının bir ifade aracı, Aristocu ereksel bir araç değildir. Sadece cinselliğe ve hazza yönelik bir araçtır.

¹ Kenneth CLARK, *The Nude*, 1.

² A.g.k., 1.

³ John BERGER, *Görme Biçimleri*, 54.

“Yi King*’ in felsefesi tüm evrenin sürekli bir değişiklik halinde olduğu ve onun parçalarının karşılıklı etkileşim içinde bulunduğu faraziyesine dayandırılmıştır. İster tabiatla ister insanla ilgili olsun, meydana gelen her şey kesintisiz bir bütün, bir tabii art arda geliş zinciridir.”⁴

Bu anlayışa göre insan evren içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip değildir, kendisini ayrıcalıklı ve farklı görmediği için, evreni de kendisine dönük ve insan merkezli olarak yorumlamıyor. Dolayısıyla, ilgilendiği herşeyde, varlığa, evrene, varoluşa, insana dönük ereksel bir araçsallık ortaya çıkmıyor, doğrudan doğruya ilgili olduğu şeyin araçsallığı önemli oluyor. Başka bir deyişle, insan evreni oluşturan şeylerden farklı bir konumda olmadığı, herşey merkezdeki ‘ego’ ya göre anlamlandırılmadığı, anlama yönelik bir amaç olmadığı, tümel varlık kavrayışından kendini ayırmadan bütünün içinde bir parça olduğu için, herşey bütünü anlamaya yönelik, bir araç seviyesinde ‘bir’ oluyor.

Doğu ve batı olarak uygarlık dizgelerine ayrılmadan tarih öncesinde, Neolitik Çağın tanrıça heykelciklerinden de önce, en erken mağara resimlerinde dahi çıplak, tür olarak insanı ifade eder vaziyette yer almaktadır.

2. 1. Prehistorik Çıplak

Sanat tarihine dâhil edilmiş en erken antropomorfik heykelcikler arasında, Almanya Hohlenstein-Stadel’ de bulunan ve MÖ. 30,000–26,000’ e tarihlenen Aslan-insan (Bkz. Resim 2.1.1); fildişinden oyulmuş, aslan ve insan karışımı bir heykelciktir. Daha sonra Çatal Höyük’te toprak ananın yanında (Bkz. Resim 2.1.3), sonrasında Mısır’ da sfenks ve aslan başlı tanrıça Sekhmet (Resim 2.1.2) olarak karşımıza çıkacak olan, aslanın insan

4 Ahmet GÜÇ, **Konfüçyüs ve Konfüçyüsçülük**, <http://kutuphane.uludag.edu.tr/Univder/derpdf/konfucyus.pdf>, 49.

*Yi King: (Değişiklikler Kitabı) Chou I diye de bilinir. Metnin orijinalinin MÖ. 1000’ e ait olduğu söylenen, üzerine yapılan yorumların Konfüçyüs’ e atfedildiği, eski bir kehanet el kitabıdır.

türü üzerindeki mirası ve aslan-insan temasının dünya mitolojisindeki anlamı üzerine Frazer Altın

Resim 2.1.1 Hohlenstein-Stadel Aslan-İnsanı,
MÖ. 30,000-26,000, mamut dişi, 29.6cm,
Ulmer Müzesi, Almanya.

Resim 2.1.2 Sekhmet, Mısır Müzesi,
Berlin.

Dal adlı kitabında; aslansı tanrılarda insan formunun, insanın hayvani aslından henüz ayrışmamış, üstünleşmemiş olduğunu, bunun, tarih öncesi insanların, “aslandan türeyen insan” şeklindeki evrimci bilinçlerinin bir temsili olduğunu belirler.⁵ Lineer, tarihselci batı düşüncesi içinden konuşan yorumuyla Frazer’ a göre; bu devredeki yontular evrimleşme sürecinin betimlemeleridir. Çatal Höyük’ de bulunan, tapınak içindeki dişi aslanlar tarafından desteklenerek oturan anatanrıça (Resim 2.1.3) ve tapınağın dışında bulunan, aslanların önünde ayakta duran erkek figürü, yani içeride ve dışarıda kullanılan betimlemeler arasında; içerideki figürün insanla aslanın henüz ayrılmamış olduğu bir geçiş döneminin, elinde baltası ile aslanın önünde Herkülvari duruşuyla dışarıdaki figürün ise hayvani olan üzerinde zafer kazanmış insani form olarak yeni durumun ifadesi olduğu sonucuna varır.

“Aslan veya diğer hayvanların önünde oturur veya ayakta durur vaziyette tasvir edilen doğu tanrılarının, başlangıçta hayvanlardan ayırt edilmesinin olanaksız olduğunu kabul edebiliriz. Hayvani olan ile insani veya tanrısal form arasındaki bu tamamlanmış ayırım, insanı zaman içinde, hayvani olana daha az, kendisine daha çok saygı duymasına götüren gücün ve bilginin artması sonucudur.”⁶

5 Linda TUCKER, **Hominids and Leonids**, <http://www.whitelions.org/docs/Appendix%20H%20-%20Leonids%20WS%2095.doc>, 1.

6 James FRAZER, **The Golden Bough***, vol. I, 138 Aktaran, Linda TUCKER, **Hominids and Leonids**, <http://www.whitelions.org/docs/Appendix%20H%20-%20Leonids%20WS%2095.doc>, 2
*Altın Dal’ ın Türkçedeki çevirisi, 1890’ da 2 ciltlik ilk basımındandır, yazar daha sonraki basımını genişleterek 12 cilde çıkartmıştır. Yukarıdaki alıntı genişletilmiş basımdan olmalıdır.

Frazer' ın yorumunda beliren, batılının insani olan ile hayvani olan ayrımı, tarih öncesi atasını lineer bir gelişim içinde⁷, hayvani olan unsurlardan insani olana doğru evrimleştirerek insanı ayrıcalıklılaştırması fonunda, bu döneme ait betimlemelerin kullandığı kadınlar ve çıplak -bir yandan Venüs diye adlandırarak alaycı- ama toprak ana, ana tanrıça olarak belirlenerek, abartılı kalça, göğüs ve cinsel organları dolayısıyla bereket ve üretim kavramlarına bağlanmıştır.

**Resim 2.1.3 Çatal höyük Anatanrıçası,
MÖ. 7400–7200.**

Bu, kendisini “bilgi” ve “akıl” sayesinde hayvan olandan ya da modern zamanların “diğer” inden ayrı tutma alışkanlığına dönüşecek olan kavrayış biçiminin temelleri Aristoteles tarafından atılır:

“Düzeysel olarak hayvan ruhundan daha yüksekte bulunan yalnızca insan ruhudur. Bu ruh kendinde daha alt ruhların güçlerini birleştirmektedir, ama *nousa* iye olmakla özgün bir üstünlük taşımaktadır. Bu sonuncusu iki yolda etkindir-bilimsel düşünce gücü olarak (*logos, nous Teoretikos = to epistemonikon*) ve karar verme gücü olarak (*dianoia praktike = logistikon*). Birincisi nesnesi olarak gerçeği, kendi uğruna gerçeği alırken, ikincisi gerçeğe kendi uğruna değil ama kılışsal ve sağduyulu amaçlar için yönelmektedir. *Nous* dışında, ruhun tüm güçleri bedenden ayrılamazdırlar ve yokolucudurlar: *nous*, bununla birlikte, bedenden önce varolur ve ölümsüzdür.”⁸

Akıl insana bahşedilmiş olunca, bu gelenek içinden gelen yorum: bilgi sayesinde, hayvan olan atasından hem kutsaliyet hem de aynı zamanda insanlık olarak ayrıcalık kazanmış olan insan, tüm bunların ifadesi olarak ve bir nitelik olarak çıplaktır.

Şamanik dinlerin sunduğu kanıtlarla da mağara sanatı anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu açıklama, genel olarak şamanizmin

⁷ Biyolojik lineer evrimleşme fikrinin, kültürlerin farklılığı olgusu üzerine etkisi ve kültürlerin eşitsizliğinin onaylanmasında destek olması durumu eleştirisi için Bkz. Claude LEVİ-STRAUSS, **İrk, Tarih ve Kültür**, 65–93.

⁸ Frederick COPLESTON, **Felsefe Tarihi Aristoteles**, Cilt 1, 87.

prehistorik çağın inanı olarak kabul edilmesi yanında, günümüze kadar halen süren örnekleriyle daha çok doğuya ait olan inanç sistemi ve ontolojisi içinden konuşur. Öncelikle, yanyana ya da biri diğerinin önünde aynı anda varolan iki dünyanın oluşturduğu kompleks kozmos kavrayışı gelir. İkinci olarak, öte-dünya ile direk ilişki kurduğuna inanılan belirli kişilerin; hastalıkları iyi eden, öte-dünyanın güçleriyle iyi ilişki kurmaya yardım, bozulan uyumu yenilemek, kayıp ruhları islah etmek, iyi avı mümkün kılmak, geleceği tahmin etmek gibi işleri, transa geçerek öte dünyada yardımcı ruhların içlerine yerleşmesiyle gerçekleştiren şamanların, ruhlar âlemi öte dünya ile gerçek dünya arasında, arabulucu sosyal bir rolleri vardır.⁹ İşte bu ilişki kurulan yardımcı ruhlar sıklıkla hayvan-insan karışımı formundadır. (Bkz. Resim 2.1.4). Hayvan insan karışımı figürler, insanın kendisini tanımlarken animist dünya tasavvurunda adeta bir geçiş sürecinin temsiliyeti olarak ayrıcalıklı işlevleri dolayısıyla yine kutsallık atfedilerek açıklanır. Atfedilen bu kutsallık, giderek insanı doğanın (fenomenler dünyası) ve tinin (metafizik dünyanın) biriciliği, tek konusu, merkezi yapmasının temellerini atar.

Bir başka önemli örnek, Willendorf Venüsü (Bkz. Resim 2.1.5), kimi yorumlara göre realistik bir ana tanrıça temsili, kimi yorumlara göre ise kadın figürünün, göze çarpan etkili cinsel organı, göğüsleri ve göbeği ile bereket fikrine bağlanan idealizasyonudur. Saç örgüsü, gözler veya bir çeşit başlıkla kaplı olduğu düşünülen kafasında yüz olmaması dolayısıyla “evrensel ana” olarak nitelenir. İriliği ve şişmanlığının, avcı-toplayıcı toplumda yüksek statüyü temsil ettiği, bunun

Resim 2.1.4 Karma Yaratık, Sous-Grand-Lac, Saint-Cirq, MÖ. 32000-22000, Gabillou(Dordogne).

yanında aşikâr bereket fikriyle güvenlik ve başarı amblemi olduğu tahmin edilir.¹⁰

⁹ Dr. Jean CLOTTE, **Paleolithic Art in France**, <http://www.bradshawfoundation.com/clottes/page3.html>

¹⁰ **Wikipedia The free Encyclopedia**, Venus of Willendorf, http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf.

Venüs figürleri ve buna bağlı olarak olgunlaşan ana tanrıça kültü; paleolitik ve neolitik çağların dünyanın her yerindeki ortak karakteri olmakla birlikte, daha sonra çoktanrılı kültürlerde de devam eden, özellikle Anadolu' da bulunan en eski örnekleri İştar, Kibele, Artemis, Afrodit olarak karşımıza çıkan, günümüze mirasını güçlü bir biçimde bırakan -bu mirasın özellikle Türk sanatında, çıplağa ve kadın

Resim 2.1.5 Willendorf Venüsü, MÖ.24-22000, Kireçtaşı, 11.1cm, Naturhistorisches Museum, Vienna.

imgesine görünen ve görünmeyen yönleriyle etkilerini inceleyeceğimiz-hayatı anlamlandırmakta ve onunla mücadelede önemli bir dinamik olmuştur.

Öte yandan, 2003 yılında Almanya' da bulunan ve neolitik çağ MÖ. 7000' lere tarihlenen, Avrupanın en eski erkek heykelciği sayılan Zschernitz Adonisi de, venüs figürleri gibi bereketle ilişkilendirilmiştir. (Resim 2.1.6). Bütünü 25cm olduğu tahmin edilen heykelcik abartılı cinsel organı dolayısıyla, şimdiye kadar sadece kadınla sembolize edilen bereket kavramına kaçınılmaz olarak bağlanır. Ender olmakla birlikte bu yeni örnekten anlıyoruz ki; bereket fikri, sadece kutsal çıplak kadın formuyla sınırlı değildir.

Resim 2.1.6 Zschernitz Adonisi, MÖ. 7000.

Bereket, doğum, üreme, koruma, başarı kavramlarıyla simgeleştirilen figürlere bir başka örnek Laussel Venüsü, MÖ 21,000–18,000' e tarihlenen, yüksek kabartma çıplak kadın figürüdür. (Resim 2.1.7).

Elinde tuttuğu bizon boynuzu, üzerindeki ay yılının 13 ayını ve ayın 13 gününü temsil eden çentikleriyle hem hilali hem de evrensel vulvayı yani

bütün hayatın kaynağını, diğer bir görüşe göre de bereketi, ekin ve yiyeceklerin bolluğunu sembolize eder.¹¹

Diğer bir yorum, kadının aylık döngüsünü ya

Resim 2.1.7 Laussel Venüsü, MÖ.21000-18000, 43cm, kireçtaşı, Musee d'Aquitaine, Fransa.

da hayvanların mevsimsel göçünü işaret de ediyor olabileceğidir. Sol el göbeğin üzerinde, abartılı göğüsler, kalçalarla beraber hamileliği dolayısıyla bereketi işaret eder.¹²

“...Tinini/Ruhunu içinde –bizimki kadar büyük bir beyine sahip insanoğlunda ilk ortaya çıktığı zamanda– kutsal/ilahi olarak hissedilen ve kadın olarak tecrübe edilen, hayat verici gerçekliğe karşı saygı devam etmektedir. Geleneksel olarak, bu gerçeklik Tanrıça olarak, ya doğanın kendisi gibi kişisiz ya da onun herhangi özel kadınlık imajları kadar kişisel temsil edilir. Fakat modern perspektife göre, imaj fazlasıyla hayatı besleyen ve aynı zamanda, iddia etmemiz ve harici bir faktör olarak itibar etmemiz gereken bir gerçeklik olarak ölümden de sorumlu olan Tabiat Ana’ nın biyolojik ve fiziksel gerçeğinin zengin bir metaforudur. Laussel’ li Venüsü, insan ruhu içinde, harici doğanın üzerimize yaptığı gibi benzer taleplerde bulunan, karşı konulmaz bir gücün yerinde bir imajı olarak anlamamız henüz mümkündür. Doğrusu, rölyefin taş çağı yontucusu, formunu dış dünyadan değil fakat imgeleminin içinden keşfetmek zorundadır –ve bunu yaparak, sanatçı sadece fiziksel dünyanın güzel bir sembolünü sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda yaratıcı bilinçaltı tinin bir otoportresini ortaya koyuyor.”¹³

Çoğaltılabilecek örneklerden varılacak sonuç odur ki; prehistorik çıplak; devrin insanının yaşadığı tahmin edilen korku ve arzularının oluşturduğu arka fonun etkisiyle ve atfedilen simgesel kavramlarıyla birlikte kutsallığın ifadesidir. Diğer bir deyişle, kutsallığın ifadesi olarak çıplaktır.

¹¹ **Venus of Laussel**, <http://metamedia.stanford.edu/traumwerk/index.php/Venus%20of%20Laussel>

¹² George R.ELDER, **an Encyclopedia of Archetypal Symbolism The Body**, Volume 2, 3.

¹³ A.g.k., 5.

2. 2. Doğu' da ıplak

Batının kendisini tanımlayabilmek için her zaman “bilmek“ zorunda olduğu “öteki”lerden biri olan doğu ve tez odağında doğu çıplağı; Edward Said' in mükellef kitabı Şarkiyatçılık' ta saptadığı, “bir batı biçemi” dolayısıyla hatta sayesinde belirleniyor.

“...Şarkiyatçılık, Şark' la –Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek– uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark' a egemen olmakta, Şark' ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir.”¹⁴

Yani düşünmenin/düşüncenin patenti (ilk sahibi olmasa da) batının olduğu için, batı uygarlığının geleneksel düşünme biçimi dâhilinde koyduğu kurallar, kavramlar, anlamlar ve anlamlandırmalar dâhilinde doğuyu ya da doğu çıplağını inceliyoruz.

Tam bir başlangıç tarihi belirlenememesine, genel olarak dünyanın her yerinde, aynı temelde ve farklı şekillerde tarih öncesi çağların ilk inanı olarak kabul edilmesine rağmen, Şamanizm her zaman doğu ontolojisini oluşturan inanç sisteminin ilk örneğidir. Günümüze kadar süren folklorik kalıntılardan yararlanarak bu yargıya varıyoruz.

“Şamanist dünya görüşünde dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşuyor. Altay Türklerinde “Aydınlık Âlemi”, yukarıdaki dünyayı yani gökyüzünü tanrı Ülgen ile O' na bağlı iyi ruhlar temsil ediyor. Yeryüzünü, Orta Dünya' yı insanlar oluşturuyor. Yeraltı dünyasını “Aşağıdaki Dünya”yı ise tanrı Erlik ile ona bağlı kötü ruhlar oluşturuyor.”¹⁵

14 Edward W. SAİD, Şarkiyatçılık Batı' nın Şark Anlayışları, 13.

15 Cemal ŞENER, Şamanizm, 30.

Şamanist ritüelin uygulayıcısı şaman, insan ve doğanın/evrenin uyumlu birliği düşüncesi çerçevesinde, tanrılar ve ruhlar âlemiyle insanlar arasında bir aracı, bir araç konumundadır.¹⁶

“Yeryüzünde yaşayan insanlar ise bu iki dünya arasında bir denge oluşturmak zorundadırlar. (...) Şamanizme bağlı topluluklarda ruhlara insanlar arasında arabulucu rolünü şaman denilen din adamı üstlenmiştir. Çünkü bütün dünya iyi ve kötü ruhların tesiri altındadır. İnsanlara ve hayvan sürülerine karşı yapılacak her türlü kötülöklere karşı mücadele etme özelliği sadece şamanlarda bulunur. (...)Şaman, bu sonucu; düzenlediği ayinlerde ruhlar ile temasa geçerek onları hoşnut ve razı ederek elde etmeye çalışır.”¹⁷

Şamanın aracı/araç konumu dolayısıyla, bir nitelik ve arketipsel bir laytmotif olarak araç kavramı ile birlikte denge kavramı; en eski biçimi şamanizmde ortaya çıkan, giderek evrilerek budizm, taoizm, konfüçyanizm gibi sistem farklılaşsa da her zaman altyapıda mevcut olacak olan, doğu ontolojisinin, epistemolojisinin ve sanatının ayırıcı özelliği olarak belirlenebilir.

“Şu ya da bu düzende herşey, evrensel ya da bütünsel uyuma katkıda bulunmak üzere birbirine bağlanır ve uyum sağlar. Çünkü uyum (armoni) yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi, tezahürü alemin içindeki prensip birliğinin yansımasından başka bir şey değilken, bu uyum sağlama da sembolizmin asıl temelini oluşturur.”¹⁸

Birbirine yakın tarihlerde ortaya çıkan Jainizm ve Budizm de (MÖ. 500’ lü yıllar), Taoizm ve Konfüçyanizm¹⁹ (MÖ.500–600’ lü yıllar) de birer yöntem; genel olarak bir ahlaki davranışlar toplamı, insanın bu dünyada uyumlu ve denge içinde olabilmesi için yapması gerekenleri öğütleyen birer yol, tanrısı ve tapısı olmadığı için doğru yaşamaya, erdeme yönlendiren birer aracıdır

16 **Wikipedia the free Encyclopedia**, Shamanism, <http://en.wikipedia.org/wiki/Shamanism>.

17 Cemal ŞENER, **Şamanizm**, 9.

18 René GUÉNON, **Maddi İktidar Ruhani Otorite**, 18.

19 Konfüçyanizm hakkında genel bilgi için Bkz. Ahmet GÜÇ, **Konfüçyüs ve Konfüçyüsçülük**, kutuphane.uludag.edu.tr/Univder/derpdf/konfucyus.pdf. Ayrıca, konfüçyüsçü düşüncenin kabul ettiği klasikler ve bunların yorumları hakkında Bkz. Jiang GUANGHUI, **The Interpretation of Tradition and the Tradition of Interpretation**, <http://mesharpe.metapress.com/index/EP50NN6EBF07FF7J.pdf>

diyebiliriz. Ancak tüm bunlar evrenin içinde 'aklı' ve 'bilgi'siyle biricikleşen insan tasavvuru için değil, "tüm evreni bünyesinde barındıran"²⁰, evren içinde onunla uyumlu bir parça olmaya çalışan insan içindir.

"Gerçek sadece hareket halinde, yani (...) bilgi ve görüntünün (akılla kavranabilen ile duyu organlarıyla algılanabilenin) birlikteliği halinde mevcuttur. Bu husus, a)gerçeğin, "adaequatio rei et intellectus" şeklindeki skolastik tarifinde, b)Aristo'nun "ruhu bildiği ile özdeşleştirilmesi"nde, c)St.Thomas'ın, "gerçekte doğru olmamakla birlikte, sadece mantıken kabul edilebilecek olan 'bilgi ve varlığın(görüntü, fiziki cisimler) birbirlerinden bağımsız, ayrı hareketler oldukları' şeklindeki telakki"ye köklü bir tezat teşkil edecek şekilde "Bilgi, ancak bilinen nesne bilen içinde olduğu sürece meydana gelir"(Sum.Theol., I, Q, 59, A-2) şeklindeki ifadesinde benzer şekilde ima ve ifade edilmektedir. Bunları psikolojik ifadelerden dini ifadelere aktaracak olursak, "Tanrı'nın bilgiye sahip olduğunu" söyleyemeyiz. Fakat Bilgi'nin (Saf Akıl, Külli Akıl=*prajna*),(külli hareket gücüne sahip olan, herşeye hareket ve canlılık veren) Tanrı'nın isimlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.(...) unsurların birbirleriyle irtibatlandırılmaları, birleştirilmeleri, bir bütün haline getirilmeleri gibi, metafizik olarak da, Zat (Vücut, Varlık)(*sat*), Akıl (cit) ile bütünleşmekte, bir kimliğe bürünmektedir."²¹

Çin Taoist geleneğinde yoga yoluyla olduğu gibi sanat yoluyla da mükemmelliğe erişilmesi, evrenin yaratılma işinin sanat olarak kabul edilmesi dolayısıyladır. Bu kabul, Batı skolastiğinde de doğu düşüncesinde de mutabık olunan özelliktir.

"Allah*" ın, insanlar tarafından gerçekleştirilen sanatın yöneldiği mükemmeliyeti temsil eden En Büyük (Mutlak) Sanatçı olarak görülmesi, hem Avrupa, hem de Asya estetiğinde ve ilahiyatında önemli bir rol oynamıştır. Avrupa' da, bu fikir neo-Platonistler zamanından itibaren mevcut olmuş ve St. Thomas ile Eckhart tarafından büyük bir açıklık ve teferruatla ifade edilmiştir. Bu fikirleri Çin düşüncesinde sadece, "iradesiz tecelli olarak kabul edilen sanatla ilgili bir tabir olan *shen* kelimesiyle" değil, fakat aynı zamanda "metinde zikredilen, sanatçının kaybolup sanat eserinin ortaya

20 Mircea ELIADE, *Asya Simyası*, 22.

21 Ananda K. COOMARASWAMY, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, 14-15.

çıkışı şeklindeki Taoist hikayede de” ifade edilmişlerdir. Bunlar, aslında, Allah’ la bir olan sanatçının artık görülmediği ve Allah’ ın zaman ötesi üreticiliğinin ebediliğine ulaşan bir mükemmeliyetin kaçınılmaz neticeleridir.”²²

Budist inanç ekseninde Hindistan’ da, MÖ 5.-1. yüz yıllar arası benzetmesiz/ikonik olmayan dönemde yapılan yontularda, dinsel sembolizmin ifadeleri olarak, Dharma tekerleği, Bodhi ağacı (bereket ritlerinden önce gelen hayat ağacını temsil eder), Budha’ nın ayak izi, boş taht, aslanlar (Budha, “Shakya Aslanı” olarak adlandırılır, aslan onun hükümdarlığını simgeler –bu noktada Frazer’ ın aslan miti üzerine yorumları akla geliyor...), tekerlek ve öğretinin sembolleriyle kaplanmış kolonlar ve lotus çiçeği gibi Budha sembolleri vardır. Bu noktada ideanın, ikonik olsun olmasının bir imaj ile temsil edilmesi işi, zaten simgeyi bir aracı durumuna getiriyor.

“Uzak doğu ikonu, ne bir hafıza imajıdır, ne de bir idealizasyondur. Fakat sadece matematik anlamda ideal olan görsel bir sembolizmdir(...). Tanrı’yı insan şeklinde gösteren bir ikon; bir *yantra* (bir ilahın geometrik temsili) veya bir mantra (bir ilahın işitme yoluyla temsili) ile aynı cinstendir.(...) Bir doku veya et hissi değil, sadece bir taş, bir metal veya boya hissi vardır.

Çünkü hedef, his uyandırma amacına yönelikaldatıcı bir kopya (*savarna*) yapmaktan ziyade, bu malzemelerden biriyle (Tanrı’yı hatırlatıcı) bir imaj yapılmasıdır.”²³

MÖ 1. yüzyılda, Budhanın antropomorfik olarak temsilinin başlamasında, İskenderin MÖ 332’ deki istilası ve kültürel etkileşimler sonrasında “insan-tanrı” kavramının Yunan mitolojisinden esinlenmesi gösterilir. Greko-Budist bireşim ikonik sanat üzerinde, realist idealizm, realist insan özellikleri, oranlar, duruş, nitelikler, tanrısallığa ulaştıran dinginlik ve mükemmeliyet duygusu olarak belirmeye başlar. ²⁴ İkonik olsun olmasının

22 Ananda K. COOMARASWAMY, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**,176.

* ” Allah, Tanrı ” gibi semavi dinlere ait kavramlarla ifadelerin kullanılması, kitabı basan yayınevinin tasavvuf geleneği içinden olması sebebiyledir.

23 A.g.k., 32.

24 **Wikipedia the free Encyclopedia**, Buddhist Art, http://en.wikipedia.org/wiki/Buddhist_art

imajların ibadet için birer araç olması durumu hakkında ise Coomaraswamy şöyle der:

“İmaja tapınmaya başlamadan evvel yaptığı duayla (kutsama töreniyle), ibadet eden kişi, kendi kendisine, bu imajı Melekle kurmak istediği bir iletişimin vasıtası olarak kullanmaya niyetli olduğunu bildirir. Azil işlemiyle de yaptığı hizmetin (ibadetin) tamamlandığını ve artık imajı, kendisi ve tapındığı kutsal varlık arasında bir irtibat vasıtası olarak görmediğini kendi kendisine bildirir.

Bir imajı tabii olarak bir tapınma vasıtası olarak gören abid (ibadet eden, tapınan kişi), yukarıda izah edilene benzer şekilde, psikolojik bir azil işlemiyle görüş açısını değiştirir ve aynı imajı artık sadece hislere hitap eden bir sanat eseri olarak görmeye başlar.”²⁵

Prehistorik çağın kutsallık ifadesi olarak çıplak temsiliyet, burada da devam etmektedir. (Bkz.Resim 2.2.1), (Bkz.Resim 2.2.2).

Resim 2.2.1 Mathura Budha, 2.yy, Mathura

Resim 2.2.2 Gandhara Budha, 1-2.yy, Gandhara

“Hint Sanatında, realizmi aşan sembolik bir öneme sahip dini heykeller; doğa ve verimlilikle tasarlanmış uyumları, statik olmaktan çok ritmik olan, formların yuvarlaklığı bereket fikrine bağlanan, güçlü çıplak figürlerle ifade edilir.”²⁶

Bir yandan kutsal/ilahi olanın çıplak olarak tasviri, geniş Hint inanç yelpazesinin yollarından biri olan Jainist* heykellerde olduğu gibi, sembolizmi dünyevi olandan feragat etme, vazgeçme şeklinde devam ederken (Bkz. Resim 2.2.3), öte yandan Hint filozofisinin Yoga ve Bhoga* aracılığında (nihai kurtuluşa götüren yollar olarak), heykellerinin altında yatan tema olduğuna varılan Khajuraho tapınaklarındaki seksüel çıplaklık da aslında bir

25 Ananda K. COOMARASWAMY, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, 155.

26 **The Dictionary of Art**, Nude, volume 23,290.

*Jainizm: M.Ö. 6.yy. Mahavira(Büyük Kurtarıcı) adıyla tanınan Vardhamana'nın kurucusu olduğu; doğru bilgi, doğru inanç ve doğru davranışla ruhun kurtuluşunu öğreten antik Hint dini.

*Bhoga: Haz, zevk kelime anlamında, dünyevi sevinçler ve kederler deneyimi. "Bhoga Marga", Dünyevi şeylerin -sevinçlerin kederlerin- peşinde olma yolu. "Bhogi", dünyevi sevinç ve kederlerle hemhal olan kimse.

yandan fiziksel birleşme sembolizmiyle ruhi birleşmeyi ifade ederken, diğer yandan cinsel hazzı da yüceltir. (Bkz. Resim2.2.4), (Bkz. Resim2.2.5). Zira fiziksel haz da, hazzı götüren yöntemler bütününe oluşturduğu sistematik yol da, kişiyi kurtuluşa götüren yollar içinde bir yol olma niteliği ile kutsaldır. Yani, cinselliğin kendisi kişisel kurtuluşa varma yollarından biri olarak kutsaldır ve bir araçtır.

Resim 2.2.3 Jaina Azizi, Khajurao, 900, Kumtaşı, Madhya Pradesh, Hindistan

Bu arada belirtilmelidir ki; kullanılan imajlar idol (put) değildirler. Bu konuda Coomaraswamy, Guenon' dan yaptığı alıntıyla, bu imajlar "gerçekte olduğundan başka bir şey olarak kabul edilmemiş, sadece tefekküre destek olacak, gerçeği idrak etmeye yardımcı olacak bir vasıta olarak görülmüşlerdir"²⁷ diyerek altını çizer.

Resim 2.2.4 Detay Khajurao-VishwanathaTapınağı, 900, Kumtaşı, Madhya Pradesh, Hindistan

Resim 2.2.5 Khajurao - VishwanathaTapınağı, 900, Kumtaşı, Madhya Pradesh, Hindistan

Khajurao tapınaklarında dünyevi hayattan ve zevklerinden sahneler olarak betimlenen cinsellik ve ifadesi çıplaklık, burada işlenen temanın kutsal bir parçası olması yanı sıra, heykellerin zanaat olarak pratiği de ayinseldir. Çünkü resim veya heykel olarak sanat icrası da kişisel ruhun evrensel ruhla birleşmesi yolunda, aydınlanmaya ulaşmaya götüren yolun (yoga) bir pratiğidir.

"Böyle bir sanatçı, kendini saflaştırma ve ibadet, (tahayyül edilen kutsal şahsiyetleri) akılda görebilme ve kendi şuurunu temsil edilen şekille aynılaştırma (özdeşleştirme) aşamalarının

27 René GUÉNON, *Introduction a l'étude des doctrines hindoues*, p.209 alıntıyı yapan COOMARASWAMY, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, 143.

hepsinden geçer ve ancak o zaman aklındaki imajı taş veya metal üzerine işler. “²⁸

Buradan sanatın da ibadet yollarından biri, bir araç olduğunu anlıyoruz.

“Yoga fikrinin, sadece sezış (akli ameliyeler) anını değil, fakat aynı zamanda icra anını da kapsadığını ifade etmek gerekir: Yoga icraatta da hüner, maharet demektir, *karmasu kausala*, *Bhagavad Gita*, II, 50.

(...)

Bir sanat eseri (*silpa*), gerçekte (*ha*), yukarıda açıklanan bu gerçeği anlayan kişinin gönlünde başarılabilir, tamamlanabilir, yapılabilir. Çünkü, bu (meleki) sanat eseri (*silpani*), (mutlak) Zat' ın (Tanrı' nın) (*atma-samskr̥ti*) mevcudiyetinin birer parçalarıdır, O' nun içinde mevcuttur; ve aynı şekilde bunlar vasıtasıyla, ibadet eden kişi ahenkli bir şekilde (*chandomaya*) kendisini Tanrı'yla bütünler, birleştirir (O'na dahil olur, O'nunla özdeşleşir)(*atmanam samskurute*).”²⁹

Seksüel çıplaklığın özellikle kullanıldığı Kama Sutra yazmalarındaki minyatürler de bu bağlamda incelenmelidir. İyi ahlak (doğru hareket) (dharma), zevk (kama), refah (artha) ve ruhi özgürlük (mokşa) şeklindeki hayatın dört amacına ulaşılmasına yardımcı yollardan biri olarak sanat, cinsel çıplaklığın ana mekânı olan Kama Sutra geleneğinin hem niteliğidir hem de imajlar dolayısıyla ifade yoludur.

“Kama nesnelere, işitme, hissetme, görme, tatma ve koklama şeklinde ruh ve aklın yardımı ile birlikte beş duyuyu ayırdedilmesi zevkidir. Bu durumun içeriğinde, duyu organıyla obje arasındaki özel kontakt ve bu kontakttan doğan zevkin bilinci Kama olarak adlandırılır.”³⁰

Kama Sutra, elyazmaları geleneklerinden biri olan, aşk bilimi olarak ele alınan Kamashastra' ya dayanmaktadır. Kamashastra yazmaları, şehirli insana seksüel zevkler kazandırma yolunda ve icrasında yardımcı olmak için düzenlenir. Bu gelenek içinde Vatsayayana tarafından derlenen Kama Sutra

28 Ananda K. COOMARASWAMY, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, 152

29 A.g.k., 11-12.

30 *Kama Sutra of Vatsayayana*, 9. Çev. Sir Richard BURTON.

da; bir yandan prospektüs niteliğinde cinselliği öğretici, bir yandan cinsellik sembolizmiyle nihai aydınlığa kavuşma ifadesi, bir yandan da sunduğu hazza giden yolların uygulanmasıyla amaca yönelik bir araçtır. (Bkz. Resim 2.2.6).

“Bir taraftan fiziki(cinsi) birleşmenin açık bir şekilde ruhi birleşmeyi (Yaratanla bir hale gelme) ifade ettiği düşünülürken, diğer taraftan, modern ilmi metotta da olduğu gibi, müessir(işlevsel, etkili) güçler “erkek” ve “dişi” ya da “pozitif” ve “negatif” olarak tasavvur edilmişlerdir. Bu sebeple daha sonra ortaya çıkan ve sürekli olarak sadakati, bağlılığı (bhakti) işleyen Vaişnava mistisizminin de, aynı şekilde düşünüp hareket etmesi (cinsi figürlerden yararlanması) son derece tabiidir. Ruhun Allah’la olan gerçek ve zaman ötesi ilişkisi artık sadece (...) resimlerde ifade edilebilirdi. Ve ardından da, şehvetin manevi bir değere, maneviyatın da maddi varlığa sahip olduğu şarkı ve danslar ile bütün erkeklerin mübalağalı biçimde kahraman olduğu, bütün kadınların güzel, ihtiraslı ve utangaç oldukları, hayvanların, hatta ağaç ve nehirlerin bile Sevilen’ in (Allah’ın)

Resim 2.2.6 Swastika pozisyonu

varlığından haberdar olduğu (...) bir resim sanatı türü ortaya çıktı.”³¹

Görüldüğü üzere her şey, her bir birim, biri diğerinden üstün olmamak kaydıyla kurtuluşa, özgürleşmeye götüren bir yol, bir araçtır.

“Antropolojiyi (insanın menşei ve gelişmesi ile ırkları, örf, adet ve itikadları tetkik eden bilim) esas olarak alan Avrupai hayat görüşünde, çıplak insan şekline her zaman hususi bir önem verilmiştir. Oysa insan hayatının, cansızlar da dâhil olmak üzere, diğer yaratıklardan tabii cins olarak (beden olarak) değil de, sadece (manevi) derece olarak farklı olduğuna inanılan Asya’da çıplak insan şekline hiçbir zaman Avrupadaki gibi ehemmiyet atfedilmemiştir. Diğer taraftan Hindistan’ da, gözlerin ilk temasından başlayıp kendini tamamen unutma haline kadar, insani aşkın bütün halleri ruhi manada önemli addedilmiştir. Dini sembolizm sanatında ise cinsi resimler doğrudan doğruya ve hür bir şekilde sürekli olarak kullanılmıştır.”³²

31 Ananda K. COOMARASWAMY, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, 46.

32 A.g.k., 46.

Şu halde, Hindistan ile başladığımız doğu sanatında, öncelikle sanatın kendisi sanatçı veya zanaatkâr için “birer enerji tasarrufu vasıtaları (...)iletişim vasıtası”³³ sayıldığı ve sanatın konusu, “hayatın her yönü ruhi açıdan eşit değere sahip olduğundan, insan da hariç tutulmaksızın, aklın ulaştığı, kendisini irtibatlandığı Tabiatın herhangi bir yönü, parçası” olabildiği için cinsellik ve konusu olduğu imajlar da yasak ya da ayıp gibi herhangi bir olumsuz yargıya mahal vermez. Dolayısıyla cinsel çıplaklığın ve çıplağın, batı sanatında hor görülecek derecede cinsellikle içi içe çünkü bu amaç uğruna yapıldığını ve bir tür ibadet biçimi sayıldığı için kutsal olduğunu söyleyebiliriz. Zira cinselliğin kendisi için, özellikle kışkırtıcı bir şekilde çıplaktır, çünkü cinsellik bir yol olması dolayısıyla kutsaldır. Sonuç olarak cinsellik de, kullanılan çıplak da hem bir vasıta

Resim 2.2.7Köpeğin susuzluğunu gidermek için süngeri sıkkan kadın, fildişi, 19yy.

hem de görevleri itibariyle kutsaldır. Bu durum daha doğuda, Çin ve Japonya’da da farklı değildir.

“Hayatın kendisi –insanların birarada bulunmasından kaynaklanan zor problemlerin çözümlendiği muhtelif yollar– Asya sanatının asıl ve esasını, nihai hedefini temsil eder. (...) bu hayatın takındığı öz (ruh, esas, ona canlılık veren şey) hiçbir surette ampirik bir şekilde tespit edilmemiştir; fakat bu öz, bir taraftan ilahi düzenle uyum içinde olan metafizik bir usule mümkün olduğu kadar uygun bir biçimde ve diğer taraftan da her şahsın kendi mükemmeliyetine olabildiğince yaklaşabilmesini kolaylaştıracak, yani fırsatları en uygun şekilde fiiliyata geçirip değerlendirerek kendi varlığının mümkün olduğu ölçüde mükemmelleştirilmesini başarmasına müsaade edecek şekilde tasarlanmış, planlanmıştır.”³⁴

Taoizm, Zen, Konfüçyanizm ve Budizm etkisindeki Çin sanatında; cinsellik de hayatın her alanı gibi yin ve yang niteliğinde değerlendirildiği, uzun ve sağlıklı bir yaşam ve sonsuz seks icrasının önemi dolayısıyla pratik

33 A.g.k., 42.

34 A.g.k. 38.

hayatın içinde önemle yer aldığı için, bir vasıta olarak sanatın içinde de janr olarak yer alır (Bkz. Resim 2.2.7).

Taoizm, üniversal ikilik olarak Yin (kadın) ve Yang (erkek) ilkelerinin, iki cins arasındaki fiziksel ilişkinin bir kodlaması hasebiyle özellikle imajların düşünsel alt yapısını belirler. İncelikle düşünülmüş seksüel teknik ve töreler sağlıklı bir beden ve uzun yaşamın elde edilmesini sağlamak için çok önemsenir.

Bu hayati önem için küçük bir parantez; Han Hanedanı (25–220) zamanında gelişen Yin Taoizminin önerdiği seks aracılığıyla ölümsüzlük elde etme temellerine dayanan teorileri doğrultusunda, Taoist elyazmalarına göre Sarı İmparator, *Peng Tsu* denilen, 1200 kadınla cinsel ilişki sayesinde ölümsüzlük kazanmıştır. *Peng Tsu*, her gece 10 ile 20 kıza kadar çıkabilen sayıda doğru sevişme yoludur. Peng Tsu' ya göre bakirelerle cinsel ilişki gençlik aşısı olması, ömrü uzatması bakımından tavsiye edilir. Elyamasından bir alıntı: “Eski efendim bu prensipleri harfi harfine yerine getirdi. 3000 yıl yaşadı... Tek bir kadın kullanılarak hedefe ulaşmakta başarılı olunamaz. Her gece üç, dokuz ya da onbir kadınla sevişmelidir, daha fazlası daha iyi olur.”³⁵

En erken örneklerden olan MÖ.1500–770 arası Erken Çin Edebiyatı'nda, cinsellik metafor olarak betimlenir. “Bulutlar” kadının yumurtası ve vajinal salgılarını, “yağmur” erkeğin sperm saçmasını ima eder.

“Çiftleşme, ibadet eden ile ilahi varlık ya da yönetici ve danışman arasındaki ilişkinin metaforu olarak kullanılır. Yemek yemek, potansiyel olarak *ching* değişimini ya da 'saf cevher' içeren çiftleşmenin metaforu olarak kullanılır.”³⁶

Chou Hanedanı (MÖ.770–222) ile birlikte Taoism, kadın ve erkeği Yin ve Yang olarak ayırır. Kadın tükenmez Yin cevheri kaynağı iken erkek sınırlı

35 **The Illustrated Book of Sexual Records** adlı kitaptan alıntı y1 yapan **World Sex Records**, <http://www.world-sex-records.com/sex-453.htm>

36 Paul Rakita GOLDIN, **The culture of sex in ancient China** adlı kitaptan alıntı yapan Danny YEE, http://dannyreviews.com/h/Sex_Ancient_China.html.

bir Yang cevheri kaynağıdır. Erkek için, bol miktarda Yin cevheri elde etmeden Yang cevherini tüketmek yasaklanmıştır. Bu şu anlama gelir; erkeğin boşalmasına izin verilmeden önce, bunu uzatmalı ve kadının Yin cevherini elde etmek için birçok defa orgazmını sağlamalıdır. Yin cevhersiz ya da boşa harcanan Yin cevherinin sağlık problemlerine hatta ölüme bile sebep olduğu söylenir. Sui Hanedanı (590–618) zamanında, 'Dürüst gençkızın gizli metodları', 'Esrarlı gençkızın seks elkitabı', 'Dürüst gençkızın reçeteleri' gibi seks literatüründe çeşitli elyazmaları ortaya çıkar. Seks, erkeğin her türlü rahatsızlığı için ve değişik seksüel pozisyonların bu rahatsızlıkların tedavisi için reçete olarak verildiği kuramsal deva olarak görülüyor.³⁷

"Hindistan, Nepal, Tibet, çin ve japonya' da cinsellik, ayrıntılı bir biçimde uygulamaya ve tefekkür etmeye layık bir bilim ve bir sanat olarak kabul edilir. Bütün varoluşun altında yatan cinsellik prensibinin titiz bir bilgisi olmadan hiçbir bilgi tam değildir. Doğulu metafizik gelenekler, birliğin transandantal deneyimine bir yöntem olarak cinselliğin gizemini kullanır. Birliği hissetmek, seks sırasında veya devamında başarılan, ulaşılabilen en evrensel gizemli deneyimdir. Kasıtlı teşvik ve azami esrime pratiği hakkında seksüel sırlar çok belagatli bir şekilde Taoist Çin geleneğinde sunulur."³⁸

Öte yandan bu samimi seks literatürü, genç çiftleri yetiştirmek, eğitmek üzere faydalı bir amaç için üretilmişlerdir. Tıpkı Kama Sutra ve daha yakın zamanın Bahnameleri gibi (Bkz. Resim 2.2.8). Çin' de erotik resimlerin, en erken MS.100 civarına tarihlenen referansı, gelin ve damada kılavuzluk için kullanılan şiirlerdir. Örnek şiirde gelin cinsi münasebet için hazırlanırken şunları söyler:

Resim 2.2.8 Dolaşan arı çiçeği kalbe giriyor, Chang Wen-Ch'Eng, 657-730.

"T'ung-sheng-ko
Çifte kapıyı altın kilidiyle kilitlet bize,

³⁷ **History of sex ancient china**, <http://www.bigeye.com/sexeducation/ancientchina.html>.

³⁸ Nik DOUGLAS and Penny SLINGER, **Sexual Secrets-The Alchemy of Ecstasy** adlı kitaptan özet ve alıntı yapan <http://www.forbiddencityerotica.com/>.

Ve yak ışığı pırıltısıyla doldurması için odamızı,
Elbiselerimi çıkardım, boyamı ve pudramı sildim,

Ve resim tomarını yastığın yanına rulo yaptım,
Dürüst kızı, muallimem olarak alacağım
Ki rengârenk pozların hepsini uygulayabilelim,
Bunlar sıradan bir kocanın ender sahip olduğu şeyler,
Tien-lao' nun Sarı İmparatora öğrettikleri gibi,
Bu ilk gecenin tadına hiçbir keyif eşit değil,
Bunlar asla unutulmayacak, büyüüp yaşlansak da.
Chang Heng (78–139)³⁹

Cinsellik bu kadar hayati bir öneme sahip olunca, uygulama incelikleri için varılan sistematik sonuçlar da, bu sonuçların aktarılması için başvurulan yöntemlerin –resim, şiir- oluşturduğu tarzlaşma da hayranlık (hatta batılı bir göz için, deyim yerindeyse bazen ağzının suyunu aktıracak bazen de lanetletecek) uyandıracak derecede makul geliyor.

Tarihi 10.yy a kadar gerilere giden Japon baskılarında ise, bir *ukiyo-e** çeşidi olan *shunga*** lar bu türün adıdır. (Resim 2.2.9).

Resim 2.2.9 Utamaro Kitagawa, iki panel,1800

Shungalarda betimlenen çıplaklık, Batılı gözler için sert pornografi olarak değerlendirilebilir. Gerçekten de bu baskılar, modern batılı muadilleri pornografik yayınlar gibi, cinselliği kışkırtıcı, bakmaktan zevk alınan imgelerdir, ancak aynı zamanda; doğuya özgü geleneğin, Hindistan' da Kamasutra olarak, daha sonra İran, Selçuklu ve Osmanlı' da Bahnameler olarak devam ede gelen, cinselliğin bir öğretisi olarak ele alınması olgusu üzerine temellenir. Shungalar tıptı Kamasutra, Çin erotikleri ve Bahnameler gibi, pratikte, genç erkek ve kadınlara cinsellik eğitimi veren, hazza yönelik

39 Stuart MULLAGE, **Erotic Chinese Prints Origin and Description**,
<http://www.geocities.com/ototero/n-erotic.html>.

*Ukiyo-e: yüzen/değişen dünyanın resimleri anlamına gelen kelime, 17.-20.yy.lar arasında, genel olarak hayatın hedonistik yanına gönderme yapan ahşap baskı türüdür.

**Shunga: Bahar resmi anlamında, erotik ukiyo-e çeşidi. Bahar, cinselliğin örtmece(euphemism) karşılığıdır.

görselliği olan, aynı zamanda teorik olarak, Hindistan'daki orijiniinde antik Hint inançlarına, Çinin Taoist prensiplerine temellenen, genel olarak doğunun panteist İnanç sisteminin bir parçasıdır.

17–18 ve 19.yy' da Ming Sülalesi zamanının Çin erotik resimlerinden etkilenecek oldukça yaygınlık kazanan Shungalar, Çin muadilleriyle biçimsel bazda farklılıklar gösterir. En önemli fark; Shungalarda cinsel organlar abartılı derecede büyük iken, Çin resimlerinde doğal oranlarından daha küçültülmüş halde betimlenmesidir. İkinci olarak, Çin resimleri romantik ve hoş bir havada iken, Shungalar sıklıkla agresif bir cinsellik sergilerler (Bkz. Resim 2.2.10).

Resim 2.2.10 Yeşil kimonolu Gejša, Utagawa Ekolü, 1840.

Üçüncü olarak, insan vücudunun oranları gözönünde tutulursa, anatomik olarak Çin resimleri daha az doğrudur, vücutların üst kısımları ihmal edilmiştir, bu yüzden erkek figürler sıklıkla kadın gibidir. Bu yetersizliğin sebebi, tahta veya fidişinden minyatür modeller kullanmaları olabilir. İkisinde de sıkça kullanılan, bir erkeğin iki, üç hatta daha çok kadınla cinsel ilişki sahnelerinde, temel bir anlayış farkı vardır: Japon çeşidinde kadınlar fahişe ve yardımcı iken, Çin erotiklerinde kocanın, birden fazla karıları veya cariyeleriyle eşzamanlı cinsel birleşme fikrinin ya da fantazisinin temsili söz konusudur.⁴⁰

Japon sanatçı için kadının letafeti diğer bir deyişle kadınsı güzellik ideali, bütün hayata yayılan gizemli ahengi akla getirir. Baskılarda kullanılan çiçeklerin dünyayla bir olan insan ruhunun sükûnetini yansıması gibi, çiçekli kimono ve aksesuarlarıyla şık ve zarif giyim tarzı da tabiatın birliğini ifade eder.⁴¹ Bu simgeselliğin yüzeydeki konu bahanesi ise gejša, aktör ve fahişelerin dünyasıdır. Öte yandan, süregelen bu kadim sembolizm geleneği yanısıra, her sanatçının mutlaka yaptığı bir tür olarak shunga, emtia değeri

40 Stuart MULLAGE, **Erotic Chinese Prints Origin and Description**,

<http://www.geocities.com/ototero/n-erotic.html>.

41 A.g.site.

artan konumuyla –bir yandan batıyla artan ilişki ve etkileşimlerin de etkisiyle adeta günümüzün hazcı kapitalist tüketimine bir geçiş süreci gibi– özellikle 19.yy’ da sadece tüketime yönelik olmaya da başlar. 18.yy’ da ağaç baskı ile yaygınlık ve artan popülaritesiyle birlikte, hem bildiğimiz anlamdaki pornografi dozu artar hem de bu yüzden sakıncalı ve yasaklı hale gelmesine rağmen, “Üretilmesinin hükümet tarafından zımni onayı, janrın devamı ve hatta yaygınlaşmasını sağlar. İroniktir ki, 18 ve 19.yy’ lar boyunca popülaritesinin en yüksek noktasına ulaşır.”⁴²

Neredeyse bütün ukiyo-e sanatçıları gizlice shunga basmıştır. Gizli ve popüler olduğu için kârlıdır da, “yüksek rütbeli bir müşteri için yapılan bir shunga, altı ay yaşayacak yeterli parayı getirir.”⁴³

Günümüzün global kapitalist hazcı dünyasında artık, batılı pornografi endüstrisinin bir parçası olan Manga* ve Hentai** animeleri***, geçmişin shunga geleneğinin medyumunu değiştirmiş devamıdır diyebiliriz (Resim 2.2.11) ve (Resim 2.2.12).

Resim 2.2.11 Bir hentai resmi.

Resim .2.2.12 Bir hentai origami.

Bu noktada ironik bir sonuca varıyoruz: geçmişin doğu geleneği içinde sembolik felsefi ve sanatsal değere sahip olmakla birlikte, yüzeydeki ikonografik değerlendirmede batının pornografik dediğinden hiçbir farkı olmayan imaj; imtiyazlı sınıflara ait bu üretimin enderliği, yaygın olmayışı yani kısaca popüler olmaması bilakis halkı yöneten sınıfa ait olması yüzünden yasaklanması, sakıncalı ya da “pornografi” sayılması söz konusu olmuyor. Ancak Japonya örneğinde de gördüğümüz gibi, imtiyazlı sınıfın hoşgördüğü “kirli çamarşırıları” popüler oldukça sakıncalı damgasını yiyiveriyor. Fakat bir

42 shunga, <http://www.aisf.or.jp/%7Ejaanus/deta/s/shunga.htm>.

43 Wikipedia the free Encyclopedia, shunga, <http://en.wikipedia.org/Shunga>.

* Manga: Japon çizgi romanlarının genel adı. Ukiyo-e geleneğinin çağdaş bir uzantısı sayılır.

** Hentai: Japonca ‘sapıklık’, ‘dönüşüm’ anlamında, pornografik içerikli anime çeşidi. Shunga geleneğinin devamı sayılır.

*** Anime: : Japonya’ da, kendine özgü biçimsel kuralları olan, kendi içinde tematik olarak türlere ayrılan çizgi filmlerin genel adıdır.

yandan da, sakıncalı olarak belirlediğini kontrol altında tutabilmek ve popülaritesini kendi lehine çevirebilmek için, –günümüzde artık– endüstri halinde işletiyor. Japonya’ nın kendi ekonomik etkileşimli kültürel tarihi içinde yaşanan, geleneksel ikonografik değeri olan imajın pornografik imaja dönüşümü, zaten küçük ölçekte 19.yy’ da gerçekleştiği için, Hindistan ya da Çin’ de değil de Japonya’ da bu dönüşümün sonuçları, yani günümüzün pornografi sektöründeki verimi bu kadar (kapitalist anlamda başarılı) olmuştur.

“Genroku Çağında (1788–1825) Japonya’ nın yaşadığı hızlı kentsel gelişim, bölgesel uzmanlaşma ve geniş ekonomik orta sınıfın tesisi sırasında gelişen burjuva kültürü özellikle; kadın, eğitim, edebiyat, sanat ve hatta Japon coğrafya ve topografyasının anlamına kadar modern Japon nosyonlarına şekil vermeye devam eder.”⁴⁴

Hatta öyleki, bu zamanda gerçekleşen batıyla temasın aktörleri olarak Hollanda, İngiltere ve Portekizli tüccarlar bile, artık shungalarda (beyaz karılarıyla birlikte) başrole çıkmaya başlar (Bkz. Resim 2.2.13). Dönüşümün bu kadar kolay olmasını sağlayan; bir yandan animist tasavvuruyla şintoist gelenek, bir yandan da batıyla ticaret etkisiyle yaşanan batılı-geleneksel ikilemi içinde gelişip serpilmiş şehirli “burjuva” hayatıdır. Benzer dönüşüm, odağı imge bazından daha genişleterek bakarsak, sosyal ve kültürel bazda

Resim 2.2.13 Utamaro Kitagawa, 'utamakura' Yastık şiirleri, 1788, ahşap baskı, 25.5x37.2cm.

Türkiye ayağında da yaşanmıştır. Ancak Türkiye Osmanlı’ da ve daha öncesinde, bir göçebe toplum geleneği ve toplumsal bilinçaltıyla, her zaman üreten değil, hazır bulduğunu tüketen, hatta kullanan olma alışkanlığıyla, batının emperyalist ataklarına ancak maşa olmuş, Japonya’ da olduğu gibi, ekonomik dolayısıyla kültürel anlamda inisiyatifi ele alan fail konumuna varamamıştır.

44 Julia PARIS, **Ukiyo-e in the Sweet Briar Collection Representation of Women Exhibition Essays**, <http://www.artgallery.sbc.edu/ukiyo/e/intro.html>.

Orta doğuya geldiğimizde, Arap-Sami inanç geleneği özellikle İran' da; Hint ve uzak doğu Çin düşünce ve kültürünün etkileriyle müslümanlık içinde kaynaşarak, daha sonra Selçuklu ve Osmanlı' da da sürececek olan tarikatların biçimlenmesinde rol oynar. Düşünsel bazda oluşan tarikatlar yanında, kültürel alanda da ilk olarak İran' da daha sonra Osmanlı' da da görülen Bahnameler^{*}, günümüzün porno dergileri sayılabilecek bu görsel seks kılavuzları, Kama Sutra' nın, bu derin geleneğin saraya ait, elitleşmiş bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Bahname minyatürlerinde kullanılan çıplaklık da cinsel istek uyandırıcı ve cinsellik eğitimi amaçlıdır (Bkz. Resim 2.2.14), (Bkz. Resim 2.2.15). Ancak etkiye maruz kalan ve bu etkiyi kullanan kültürün, kaynak kültürün altyapısındaki tasavvurun sahibi olmaması durumunun yarattığı, derinliksiz yüzeysel bir iştah kabartıcı olmaktan öteye gidemeyen sekse yardımcı tarifelerdir. Yine de imtiyazlı sınıfın üretimi olması sebebiyle korunaklı seviyesini devam ettirir (Bkz. Resim 2.2.16).

Resim 2.2.14. Bir Bahname sayfası, 19.yy

Resim 2.2.15. Urduca bir metinden minyatür, 17.-18.yy, kuzey Hindistan, özel koleksiyon.

Özetle doğu sanatı içinde kullanılan çıplaklık, doğu düşüncesiyle, animizm ile panteizm arasında gidip gelen varlık anlayışıyla paralellik içinde; oluşturulacak/varılacak düzen/uyum için, kendini ayrıcalıklı kılmadan, her edim gibi evrenle bir olmak için kullanılan birer aracı sayılan bu edimlerden biri olan cinselliğin pratiğine yönelik eğitsel ikonografinin tek temsiliyet biçimidir.

^{*} Bahname konusu Türk Sanatı bölümünde, Batılı anlamdaki sanat öncesinde minyatürlerde kullanılan çıplaklık ve cinsellik örneği olarak tekrar ele alınacaktır.

Resim 2.2.16.Hubabname' den masör, Fzıl bin Tahir Enderuni, 18.yy.

“Avrupa dışındaki sanat geleneklerinde –Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında- çıplaklık hiçbir zaman böyle edilgen değildir. Bu geleneklerde, bir yapıtın konusu cinsel çekicilikse, yapıt iki kişi arasındaki etkin cinsel sevişmeyi gösteriri. Kadın da erkek gibi etkindir; her ikisi de öbürünü iğine alacak bir biçimde hareket eder.”⁴⁵

2.3. Batı' da Çıplak

Çıplak kavramının irdelediğimiz anlamını yaratan ve kendine özgü bir disiplin olarak geliştiren, Antik Yunan ve onu kendisine sosyal ve kültürel temellerini dayandırdığı bir referans kabul eden Avrupa merkezli batı uygarlığı olmuştur.

2.3.1. Antik Yunan' da Çıplak

*“İmparator Tiberius, Ephesoslu Yunan ressamı Parrhasios' un pornographia' yı Atina' da, İÖ 410 yılında bulguladığını aktarır. Pornographia, sözcüğü sözcüğüne 'fahişe-resmi' demektir. Parrhasios, fahişe Theodote' yi sevdi ve onun çıplak resimlerini yaptı.”*⁴⁶

Antik Yunan uygarlığı, çıplağı bir sanat konusu olarak ilk kez M.Ö. 8.yy.' da, geometrik kaplarda figürleri dekoratif bir şekilde biçimlendirerek kullanmaya başlar. Önce kırmızı daha sonra siyah figürlü vazolarda, cenaze törenlerinden günlük hayata, sempozyumlardan atletlerin oyunlarına, savaşlara, tanrılara, kahramanlara ve mitolojik sahnelere kadar çeşitlenen giyinik ya da çıplak figürler kullanılır. Başlangıcında kap ve vazolarda, daha sonra heykelerde giderek olgunlaşan; insanın uyumlu güzelliğinin, oranlarla idealleştirilerek ve yüceltilerek kullanılması altında yatan felsefi estetik altyapının ifadesi 'çıplak' biçiminde olmuştur. Bu ifade biçimine sosyolojik alanda bahane olan olay, savaşta kazanılan zaferin kutsanan asker ve

45 John BERGER, **Görme Biçimleri**, 53.

46 Pascal QUINARD, **Cinsellik ve Korku**, 13.

komutanlarını sanatın konusu yaparak, Greklerin özellikle Atinalıların, 5.yy' da Persler' e karşı kazandıkları büyük zaferdir.

“Politik gelişmeler direk ve önemli bir şekilde MÖ.5.yy Grek sanatını etkilemiştir. MÖ.6.yy sonunda yasa koyucu Kleisthenes tarafından yürürlüğe sokulan Atinadaki anayasal reformlar, hükümet sistemini daha demokratikleştirmiştir. MÖ:5.yy' ın ilk on yılında, Pers kralı Darius I ve Xerxes Yunanistanı işgal etti, Grek merkezleri, Athena akropolisi de dahil iki kere yağmalayarak yok etti. Karşılık olarak bağımsız şehir devletlerinin çoğu, 800 yıl önceki Troya savaşından beri ilk kez bir araya geldi. MÖ:5.yy sanatı Grek, özellikle Atinalıların Persler üzerindeki zaferinin büyüklüğünü yansıtır. Siyah figür yerine geçen kırmızı figürlü vazo resimleri, küçük bir grup sanatçının, Euphronios ve Euthymides liderliğindeki kahramanlarına şükranlarıdır.

(...)

En büyük yenilik, insan vücudunun örtülü veya çıplak, dururken veya hareketli, para kalıpları ve minyatür değerli taş oymalarında eşit derecede başalı bir biçimde sunulmasında yatar. Anıtsal heykel, Arkaik geleneğin kaba frontallik ve simetrisinden yavaşça kurtulur ve bugün Klasik olarak bilinen yeni tarz, Pers savaşlarından sonra zuhur eder. Greklerin Persler üzerindeki zaferini niteleyen; ılımlılık ve kendini kontrolün faziletlerini uyandıran sakin duygu ve asil farkındalık ile figürleri şekillendirir.”⁴⁷

Özellikle bir yanda en eski tanrılardan olan aşk ve seksüel arzunun biseksüel⁴⁸ tanrısı Eros inanı, öte yandan geçmişi Miken bereket tanrıçalarına dayanan, bu özelliği Atina şehir devletine zeytin ekonomisini hediye etmesiyle devam ederken bir yandan da Atinalıların savaşçı-askeri yanının destekleyicisi ve temsilcisi olarak (kimi zaman erkek olarak bile tasvir edilen) Athena inanı ve bunların yanında unutulmaması gereken Dionisos' un bereketi erkeğe veren fallik kültünün⁴⁹ ve ayrıca ruh/madde ayrımı dolayısıyla ruhun eril (değerli), maddenin dişil (değersiz) kodlanması, tüm bu inanç prosedürlerinin genel bir eril karakter taşıması yanında, sosyolojik bazda

47 Michael NORRIS, **Greek Art from Prehistoric to Classical**, 34-35, <http://www.metmuseum.org/explore/publications/greek.htm>.

48 Antik Yunan da homoseksüelliğin orijini hakkında Bkz. Paul HALSALL, **Homosexual Eros in Early Greece**, <http://ancienthistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.fordham.edu/halsall/pwh/greekeros.html>.

49 Dionisos kültünün bereket orijini hakkında Bkz. James G. FRAZER, **Altın Dal**, Cilt I, 211–323.

üstünlüğü elinde tutan şehirli erkek modeli üzerine kurulan sosyal hayat dolayısıyla da çıplak öncelikle erkek olarak belirmiştir.

“Özellikle Eski Yunan felsefesinden kaynaklanan düşünce geleneği, evreni uzlaşmaz karşıtlıklar halinde kavrar: Aydınlık/karanlık; iyi/kötü; süreklilik/değişiklik; sınırsızlık/sınırlılık; kuru/yaş; tek/çift; gündüz/gece; akıl/duygu; ruh/beden; eril/dişiil vb. Burada önemli olan, bu karşıtlıkların birbirleriyle bir denge ve eşitlik içinde değil, hiyerarşik bir ilişki içinde olmaları ve ilksel olumlular kümesinin eril ile, ikinci olumsuzlar kümesinin ise dişiil ile ilişkilendirilmesidir.”⁵⁰

Bu düalizmden ilk bahseden olarak Platon ruhu, “maddesel olmayan değişmez ve ölümsüz gerçek evrene (idealar evrenine) ait”⁵¹ kılarak, bedeni maddesel dünyayla birlikte daha aşağı konumlar. Ancak Aristoteles’ ten farklı olarak Platon Devlet’ teki ütopyasında, kadınların da “dikkatle seçilip yetiştirilmiş bir elit içinden bazı kadınlar eşit konuma ulaşabilecek”⁵² ve koruyucu sınıf içinde yer alabileceğini söyler. Aristoteles için,

“Ruh beden üzerinde; Akıl duygu üzerinde; Erkek kadın üzerinde egemendir. Yalnızca erkeklere özgü olan Saf Akıl (*nous*), tanrısal ruh ile ilişkilidir ve yeryüzündeki herşeyden üstündür. Dolayısıyla erkeğin zihni, her türlü maddeden daha yüksek ve daha kutsaldır; hatta ideal erkek bedeni olan Apollonien bedenden bile üstündür”⁵³

Öte yandan Pitagoras’ ın, “sayıların ve bunlar arasındaki ilişkilerin maddenin temel ilkeleri olduğunu ve herşeye içkin olan formun ebedi mükemmeliyeti konusunda düşünmenin sonul ahlaksal ve dinsel amaç olduğunu”⁵⁴ savunması yanında Parmenides’ in, “mantıksal olanın tek hakikat olduğunu; evrendeki her türlü değişimin, devinimin ve çeşitliliğin

50 Hilde HEIN, “**Liberating Philosophy: An End to the Dichotomy of Spirit and Matter**”, derl. Ann GARY ve Marlyn PEARSALL, **Women, Knowledge and Reality**, Unwin Hyman, Londra, 1989 içinde, s.294; kitabında aktaran Fatmagül BERKTAY, **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**,131.

51 Fatmagül BERKTAY, **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**,131.

52 A.g.k., 132.

53 A.g.k., 132.

54 A.g.k., 131.

yanılsamadan ibaret olduğu”⁵⁵ düşüncesine dayanan Platon’ un ruh/madde dualizmi ve Aristoteles rasyonalizmi, toplumsal düzlemde erkek cinsini yücelten sosyal ve kültürel pratiklere dayanak oluşturacaktır.

“Basitçe görüş şudur ki; 7. ve 6. yy’ larda boş vaktin artması erkeklere bir erotik kültür oluşturmaları için zaman vermiştir. Atinada olanlar diğer yerlerde olanlar için iyi bir işaretir ki; Romans, daima bir erkeğin bir oğlanı kovalaması şeklini alır ve erkek, her halükarda ilişkinin önemli bir parçası olmayan seksüel aktiviteden zevk alan tek kişidir. Bu homoseksüellik çoğunlukla, kurulan demokrasi değerlerinden sonra gücü azalmış, aristokratik bir zevktir.”⁵⁶

Resim 2.3.1.1 Palestra’ da Erastes ve Eromenos, Attic kırmızı figürlü tabak, MÖ.530–430, Ashmolean Museum, Oxford.

Bu aristokratik lüks sosyal ve kültürel anlamda varlığını sürdürerek sanat ürünlerine damgasını vurmuştur. Platon Şölen’ de sevgi üzerine konuşurken, homoseksüel sevginin yaratıcılığının altını çizer:

“Çiftleşme erkekle kadın arasında olursa, insan soyunun çoğalmasını sağlamış olacak, yok eğer erkekle erkek arasında olursa, arzularına kanarak, başka işlere yönelecekler, yani hayatlarında başka amaçları olacak.”⁵⁷

Homoseksüellik, “çok işlevli ergenlik cinselliğinin uzatılmasının kültürel bir destek olarak ifadesidir. İkinci olarak, spontane ve farklı deneyimlenen benmerkezli erotizmin sonuçlarıdır, ayrıca duygusal durum ve uyarıcı dürtülerin geniş çeşitliliğini seksüel olarak karşılama kapasitesini ima eder.

55 A.g.k., 131.

56 Paul HALSALL, **Homosexual Eros in Early Greece**, 3, <http://ancienthistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.fordham.edu/halsall/pwh/greekeros.html>.

57 EFLATUN, **Şölen**, 191d, 49.

Bu çeşit aşk maceralarının kazandırdığı prestij homoseksüelliğin artmasına vesile olur”⁵⁸(Resim 2.3.1.1).

“Yetersiz babalık sebebiyle*, *Erastes*** , çoğunlukla bir üvey baba olmak gibidir. Homoseksüel aktivitelerin, büyüğü bir şekilde, (“manevi/tinsel”) nitelikleri, *Eromenos****-genç sevgiliye geçirdiğine inanılmaktadır.”⁵⁹

Seksüel edimle bilgiyi geçirme, öğretme şablonu [pedagoji, öğretme sanatı ya da bilimi, *paidagogos*, köle çocukların eğitimini denetleyen köledir.] akla hemen, yavru kedilerin çiftleşmeyi yetişkin erkek kedilerin tecavüzü sonucu öğrenmesini getiriyor. Bu şablon gayr-i akıl doğa içinde, elemanlarının işlevleri ve nitelikleri farklılaşmadan aynen devam etmektedir. Bu tabiat örneğinden yola çıkarak Grek toplumunun, insan türünü temsilen tabiatın diğer türleriyle seksüel anlamda benzer şekilde davrandığı,(dolayısıyla kendisini doğuyu hatırlatacak biçimde doğayla bir ve uyumlu saydığı) sonucuna varmak biraz güdük ve çabuk bir sosyolojik natüralist yaklaşım olsa da kompleks düşünme edimi ve çok daha kompleks varlık tasavvuru içinde şimdilik bir renk olarak yer almalı. Zira sonuç olarak varacağımız üzere; Erastes/Eromenos ikiliğini besleyen Platonik aşkın, maşuka duyulan aslında kendisine yönelik ayna olma durumu ya da diğer bir analizle *einfihlung*⁶⁰ öznesinin kendisini arzulayan, kendisinden zevk alan, nesne içindeki yaşantısı formülasyonlarında, prehistorik ‘ben’ in kendisini hayvani unsurlarından sıyrarak, kendisini tanrılaştırarak, animist evrenin bütünlüğünden ayrı tutarak biricikleştirmesini bulabiliriz.

Platon’ un Şölen’ i bu konunun felsefi literatür olarak referansıdır (Resim 2.3.1.2).

58 Georges DEVEREUX, **Greek Pseudo-Homosexuality and the “Greek Miracle”**, <http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/homoabstract.htm>.

* Antik Grek ailesinde kadın, çocukların yetiştirilmesinden sorumlu olan taraftır.

** Erastes: Aşık, Eromenos denilen ergene yetişkin aristokrat erkeğin oğlanlığı ilişkisi içinde ilgisi.

***Eromenos: Maşuk, ergen sevgili.

59 A.g.site.

60 Wilhelm WORRINGER, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Remzi Kitabevi.

Resim 2.3.1.2 Bir Şölen sahnesi, 'Dahıcının mezarı'ndan kuzey duvarı, MÖ48-470, Paestum Museum, Italy.

Aristofanes' in anlattığı, tanrı Zeus tarafından ikiye bölünmüş insanın, bütünleşebilmek için hemcins ya da karşı cins olabilen öteki yarısını arama mitinin Şölen' den elde edilen ipucuyla batılı için bütünleşme fikri, ancak eksik ya da yarım kabul ettiği kendi yarısının hem veya karşı cinsinde kişileştirdiği alter egosuyla yapacağı birleşme idealizminde kavramlaşır.

“Demek ki insanın kendi benzerine duyduğu sevgi, çok eski bir zamandan kalmadır, sevgi, bizim ilk yapımızı yeniden kuruyor, iki varlığı bir tek varlık haline getiriyor, kısacası insanın yaradılışındaki bir derde deva oluyor.”⁶¹

(...)

“...Sevdiğine kavuşmak, onda erimek, iki ayrı varlıkken bir tek olmak. Bu neden böyledir? Dediğim gibi, biz aslında bir bütündük de ondan. Sevgi dediğimiz şey yaradılışımızdaki bütünlüğü arzulamak, aramaktır. Evet, biz birdik.”⁶²

Plato aşkı felsefi yolun ve irfan arayışının temel bileşeni kabul eder.

“Aşkın ve kendinden gençlere yardımın önemine rağmen bilgelik, hiçkimsenin, Sokrates' in bile veremeyeceği, güzellik formunda zuhur eder”⁶³ ifadesinin içindeki kavram, bilgeliğin yani her türlü erdem ve hakikatin temelinde yatan şeyin, iyi ideasına olan aşkın şekillendirdiği güzellik formu olarak zuhur etmesindedir. Oğlanları arzulayan erkeklerin oluşturduğu toplumda, gençlerle iffetli fakat erotik pedagojik ilişki içinde Platonik aşkın konsepti, dünyevi seksüellikle ifade bulan oğlancılık karşısında felsefi ya da erdemli oğlancılık tartışması bağlamında ortaya çıkar.

“John Addington Symonds, A Problem In Greek Ethics (Grek Etiği' nde bir Problem) yazısında; Sokrates için, “...Genç erkeklerde kişileşen güzelliğe ateşli bir hayranlık itiraf eder. Aynı anda kendisini hem ılımlı ve asil bir meyil içinde tanımlar

61 EFLATUN, **Şölen**, 191d,49.

62 EFLATUN, **Şölen**, 193a, 51.

63 **Wikipedia the free encyclopedia**, Symposium (Plato), http://en.wikipedia.org/wiki/Symposium_%28Plato%29.

hem de, felsefe yolunda motive güç olarak erotik hevsten faydalanmaya çabalar.” der.”⁶⁴

Apollo heykelleri ya da vazolar gibi, imgeyi biçimleyecek olan bu kavramsallaştırmadaki dünyevi ve felsefi (uhrevi) çatallaşması daha sonra belirecek olan Venüs imgesinin de sanat tarihi boyunca en temel dinamiği olacaktır. Platonik aşk fikriyle Rönesans sanatçıları etkileyecek olan Ficino ya (1433–1499) göre ise,

“Platonik aşk, fiziksellik ve spiritüelliğin bir arada olduğu bir ilişkidir. Güzellik ve bilgiye arzu, erkekler arasında paylaşılan fiziksel sınır olarak derin bir spiritüeldir. İnsanı doğuştan hem seksüel hem spiritüel olarak görür. Seksüel etkilenmeyi doğal olarak, ‘ herhangi bir vücuda güzel olarak yargı koyduğumuz zaman’ da tespit eder. Bir erkek için, bu etkilenmenin objesi ancak, kendi aynalanmış güzelliğini gördüğü başka bir erkek olabilir. Bu nedenle aşk, tanrısallığın imgesi olan güzellik için tutkudur. Aştan esinlenmek, iki kişinin –özellikle iki erkek, çünkü Ficino kadınları bu çeşit süblim aşk için yeterli saymaz- her birinin diğerinin ruhunda ve aklında yeniden doğup yaşamak için, özgürce kendisini tamamen bırakması ve ‘öldürmesi’dir. Bu süreç boyunca aşklar Tanrının güzelliğinin imgesini görmeye kadir olurlar.”⁶⁵

Canterbury Üniversitesi’nden Patrick O’Sullivan, Andrew Stewart’ ın kitabı ‘Art, Desire and the Body in Ancient Greece’ üzerine yaptığı kitap eleştirisinde Stewart’ ı; izleyen/izlenen = subje/obje = aktif/pasif = erkek/kadın = seksüel olarak yetkili/seksüel olarak yetkisiz, karşıtlıklarının John Berger’ in vecizeleşmiş alıntısı (“Erkek kadına bakar. Kadınlar kendilerine bakılmasını seyreder.”) üzerinden kurulmuş basmakalıp kutuplaşmalara istinaden, bir tekrar olduğunu söyleyerek eleştirirken, Stewart’ ın buna ilaveten tartışmaya başladığı şeyin, “daha çok işlev ve netlik olarak Grek sanatının, tamamen erkek homoerotik arzu tarafından

64 **Wikipedia the free Encyclopedia**, Platonic Love, http://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_love.

65 Linda RAPP, **Ficino, Marsilio**, http://www.glbtc.com/social-sciences/ficino_m.html.

belirlenmesi”⁶⁶ saptaması olduğunu söyler. (Resim2.3.1.3) ve (Resim 2.3.1.4).

Resim 2.3.1.3 Zeus ve Ganymede, kırmızı figürlü içki kabı, Penthesilea ressamı, MÖ. 450.

Resim 2.3.1.4 Erastes ve Eromenos, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

“Bu nedenle, Sullivan için erkek/kadın dikotomisi*, “sürekli bakış” (kamu, ataerkil, seyirin kuralcı türü) ve “gözetme” (bireyin kendi spontane seyir türü) nın kültürel olarak kuşanılmış gerilimleri içinde izleyen ve izlenen arasındaki erastes/eromenos etkileşimi tarafından tamamlanmıştır.”⁶⁷

Özetle, Erastes Eromenos arasındaki, genç erkeğin fiziksel güzelliğine duyulan (aslında otoerotik) arzunun, hayranlığın üst sınıfa ait bir davranış pratiği olarak ifade bulduğu *Paidierastia* olgusu, felsefi kanunların kavramlaştırmalarıyla birleşerek sanat bağlamında çıplak imgesini öncelikle erkek (daha sonra kadın) olarak yaratıp, âşık/maşuk, seyreden /seyredilen karşıtlığı içinde görsel, biçimsel kanunlarını geliştirerek ifade ederken, öte taraftan; aktif erastesin, fiziksel güzellik ve bilgiye ulaşma ereğiyle eromenosa duyduğu arzu izleğinde egonun, eksik yarısını tamamlama arzusuyla tanrılaştırdığı idealleştirdiği ötekileşen, nesneleşen, arzu nesnesi olan alter egosuna duyduğu, süblime eden hayranlığının, Batı öznesinin kendisine dönük, tatmin edilemez, bitmez kısırdöngüsünü de ima eder.

“Bir düşünelim hele, güzelin kendisini, sade, saf, katıksız, insan teninin, renklerin ve daha bir sürü müzahrefatın kirine bulaşmamış güzeli, kendi olduğu gibi görebilen, tanrısal güzelliği kendi olduğu gibi, formunun biricikliği içinde temaşa edebilen bir insan neler duyar acaba? (...) insan doğasını bu nimete kavuşturabilmek için, Aşk’ tan daha iyi bir yardımcı zor bulunur.”⁶⁸

66 Patrick O’SULLIVAN, **Adrew Stewart, Art, Desire and the Body in Ancient Greece**, 2, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/1999/1999-10-09.html>.

* Dikotomi: Parçaların eşit olmadığı ikiye bölünme.

67 A.g.site.

68 EFLATUN, **Şölen**,212a-b, 81.

Burada Platon' un, Diotima' nın ağzından; güzeli, kendi olduğu gibi görebilmek dediği, erdeme ulaşma idealinin ereği olan güzel kavramının, işaret ettiği ideasını görebilmektir. Bu tanrısal güzelliştir. Bu tanrısal güzellik insanın cismani özelliklerinden sıyrılmış bir kavramsallık taşır. Tarif edilen bu güzele (yani erdeme) ulaşma yolu olarak, aşk gösterilir. Bu aşk da, Platon tarafından Göksel ve Avam olarak ikiye ayrılan Afroditler tarafından temsil edilen Göksel ve Avam aşklardır.⁶⁹Göksel aşk, eril-özne-aklı temsil eder ve genç erkeğin fiziksel güzelliğine duyulan aşk yoluyla erdeme ulaşmayı vaadeder. Diğer ise, dişil-nesne-duygu temsiliyetiyle dünyevi, bedensel hazlara ulaşma yolunda olan aşktır. Bu nedenle, (eril-özne-akıl olan) Erastes temsiliyetinin, (dişil-nesne-duygu temsiliyeti içindeki) Eromenos' a duyduğu, erdeme götüren Göksel aşk ilgisi; Eromenos' un alteregonun bir simgesi olması dolayısıyla, Göksel aşk sıfatıyla taçlanan, kendi kendisini tanrılaştırır bir otoerotik aşk ilgisini ifade eder.

İnsanı yücelten, tanrılaştırır bu düşünme geleneği içinde temellenen felsefi estetiğin vardığı noktalar da, sanatta çıplak formunun kendine özgü biçimsel disiplinini yaratmıştır.

Xenophon' un güzel ve iyinin aynı şey olduğunu söylemesi,

“Güzel ve iyi derin bir bağla birbirine bağlıdır, hatta ikisi aynı şeydir. Güzel ve iyinin bu ontik bağıllığı, Platon'dan da geçerek bütün grek felsefesinde etkili bir düşünceyi gösterir: Kalokagathia (güzel-iyi).”⁷⁰

Daha sonra Platon' un güzelliği metafizik ve hakiki varlık (substantial) olarak kavraması,

“Güzel burada artık hiçbir tanıma sığmayan, hiçbir mantık kategorisinin belirleyemediği bir hakiki varlık (ontos on) haline yükselir. Bunun için Platon, onu, sonunda Tanrı ile ilgi içine

69 A. g. k., 180c-181d, 34-35.

70 İsmail TUNALI, **Grek Estetik'i**, 8

koyar. Güzel, artık bir estetik değer değil, bütün varlıkla, var olanlarla ilgili bir temel varlık, bir ousia'dır"⁷¹,

Ardından Plotinos' un panteist metafiziğinde güzeli, tanrısal, mistik ve moral olarak kavraması,

"Ve güzellik, beden güzelliğinden başlayarak, ruh, nous ve Tanrı güzelliği katına doğru yükselen bir çizgi gösterir."⁷²

Öte yandan, doğa yasalarını kavramlaştırma çabası içinde, biçim ve güzellik özdeş kabul edilirken, Pitagoras' ın biçime güzelliği vereni matematik oranlarla açıklaması

"Pitagorasçılar sonsuzluktan ve bir sınıra indirgenemeyecek her şeyden dehşetli bir ürküntü duyduklarından, gerçeği sınırlandırabilecek, ona düzen ve anlaşılabilirlik verecek bir kural bulmak için sayılara baktılar.Pitagoras' la birlikte evrene estetik-matematik bakış doğdu: evrendeki her şey düzenli olduğu için vardır; düzenlidir çünkü başlı başına varlığın ve güzelliğin en temel koşulu olan matematik yasalarının gerçekleşmesini ifade eder."⁷³
"Erdem ahenktir; tıpkı sağlık, bütün iyi şeyler ve ilahi güçler gibi. Böylelikle, her şey ahenge göre yaratılır."⁷⁴

Aristoteles için ise güzel, matematik bir fenomen olduğu için matematik olarak belirlenebilendir:

Resim 2.3.1.5 Kritios Ephebe' si,
M.Ö. 480, mermer, yükseklik 0,86m.

"Güzel, bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır.Metafizik' inde Aristoteles bunu şöyle belirtiyor:
"...Güzelliğin temel formları, düzen ve sınırlılıktır; yani çoğu matematik disiplinler tarafından kanıtlanan şeyler"
(...)
Güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır."⁷⁵

71 A.g.k., 35

72 A.g.k., 40

73 Umberto ECO, **Güzelliğin Tarihi**, 61.

74 Diogenes LAERTIOS' un **Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri'** nden Pitagoras, alıntıyı yapan Umberto ECO, **Güzelliğin Tarihi**, 62.

75 İsmail TUNALI, **Grek Estetik' i**, 49–50.

Bütün bu felsefi temel üzerine kurulan estetik kuralların şekillendirdiği Antik Yunan çıplağı “sınırlılık, denge, alçakgönüllülük, oran”⁷⁶ ın belirlediği biçimsel güzellik ideali içindedir, idealleştirilmiştir ve dolayısıyla tinsel bir anlatım kazanmıştır.

“...yunan heykeltiriciliği soyut bir vücudu idealleştirmemiş, canlı vücutların sentezinden yola çıkarak, vücut ile ruh arasında, başka bir deyişle, biçimsel güzellik ile ruhsal iyiliğin ahenk oluşturduğu psikofizik bir Güzellik ifadesinin aracını, ideal Güzelliği aramıştır: işte bu, en soylu ifadesinin Safo’ nun dizeleri ile Praksiteles’ in heykellerinde bulan Kalokagatia’ nın belirleyici amacıdır. Bu güzellik en kusursuz ifadesini hareketli bir parçanın dengeye ve ahenge kavuştuğu, anlatım sadeleşiminin ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerde bulur.”⁷⁷

Clark da, bu konuda, “Apollo, güzelliğinden önce net ve idealdir”⁷⁸ der ve ideal Apollo’ ya gelmeden önce bu özelliklerin net bir şekilde okunabildiği, “insan vücuduna duyulan tutkulu hazzın hissedildiği”⁷⁹ ilk örnek olarak Kritios’ un Ephebe*’ si diye bilinen Akropolis’ teki mermer heykeli gösterir (Resim 2.3.1.5). Öte yandan atletizm, bu zevke haiz olmanın hem sosyal bağlamda ortamını yaratarak, hem sanatsal bağlamda heykellere konu olarak, hem de fiziksel güzellik idealine ulaşmada pratiği ile bir araç bahanesi olmuştur.

“Yunanlı atletler giysi giymezlerdi, ama bunun nedeni Yunan oyunlarına hükmeden ve büyük ölçüde bizimkinden eksik olan iki güçlü histir: dinsel adama ve sevgi. Bunlar bedensel mükemmellikteki bir ağırbaşlılığın ve sonradan tecrübe edilmemiş bir coşkunun sadakatini verir. Yunanlı atletler meydanlardaki turnuvalarda, âşıklarının gözlerinin önünde, adeta aynı şiiresselikle ve krallar gibi onurlu ruhla yarışarlardı: ama hanedan armacılığının parlak simgeleri aracılığıyla ifade

76 Bkz. (1), CLARK, 36.

77 Umberto ECO, **Güzelliğin Tarihi**, 45.

78 Bkz. (1), CLARK, 27

79 A.g.k., 29.

* Ephebe: Antik Yunan’ da ergen yaş grubunu ya da bu grubun sosyal statüsünü ifade eden kelime, ergen, delikanlı, oğlan anlamındadır.

edilen ortaçağa özgü gurur ve bağlılık, antik çağda, bir nesne ya da çıplak vücutta toplanırdı.”⁸⁰

İlk döneme ait, Mısır etkileri taşıyan, sert simetrik, geometrik ve kuru anlatımlı Kouroslardan sonra, kült olan erkek vücudunun güzelliği uğruna yapılmış heykellere genel olarak Apollo adı verilecektir. En erken Kouroslar, muhtemelen adak ya da cenaze törenleri için yapılmış figürlerdi. Torsolarının fizik yapısı, kas sistemi yüzeysel girintilerle gösterilmiş, belli bir biçimsellik içinde işlenmiştir. Ancak, gelecek iki yüz yıl boyunca, gerçekçiliğin dozu giderek artacaktır. Bu açıdan Kritios’ un Ephebe’si, bir yandan dik ve statik duruşuyla arkaik periyodun sonuna, öte yandan kas sisteminin rahatlığıyla, klasik dönemin ortaya çıkışına işaret eder.

Klasik dönemin heykeltıraşları giderek anatomide uzmanlaşmış, idealizasyon doruklarına ulaşmıştır. MÖ. 5.yy’ ın ilk yarısında, güçlü natüralizm ve kusursuz form anlayışı içinde varılan dengeye en iyi örneklerden ikisi, Artemisia’ nın Zeus’u (ya da) Poseidon’ u ve Riace Bronzları verilebilir (Bkz. Resim 2.3.1.6), (Bkz. Resim 2.3.1.7).

Ağırlığın tek bir bacağa verilmesiyle oluşan yumuşak kavis, hareketin karşıtlaşan yönlerinin oluşturduğu “denge ve simetri içinde oluşan mükemmellik klasik sanatın özünü oluşturur”.⁸¹Kontraposto duruşu ile Polykleitos’ un Doryphoros heykeli, Kanon adı altında belirlediği kuralların, mükemmel armoni ve oranların dengesinin örneklendiği ilk örnektir. (Bkz. Resim 2.3.1.8)

Resim 2.3.1.6 Artemision’ un Zeus’ u (ya da) Poseidon’u, MÖ. 460, 2.09m., Atina Ulusal Mü. **Resim 2.3.1.7 Riace Savaşçıları, MÖ. 460-420, Museo Nazionale della Magna Grecia, İt.**

Bu noktada, George L. Hersey’ i anmak gerekiyor. Kitabı Cazibenin Evrimi’ nde, batı sanatının antik Grek’ te kanonik beden tasarımı için vardığı kurallı

⁸⁰ Bkz. (1), CLARK, 29

⁸¹ A.g.k., 30-33.

kadın erkek oranlarının altında yatanın, aslında bu tasarımın, üreme hedefli cinsellik imgeleri olduğunu iddia eder.⁸²Hersey' e göre, klasik dönemden Rodin' e kadar bütün Antik Yunan ve Rönesans imgeleri, altında yatan cinsel seçim doğrultusunda ve uğruna gerçekleşir. Kahramanlar, tanrılar, Hristiyan azizler, hepsi cinsel seçim kurallarını doğrulayacak biçimde şekillenmekte, "bu beden yapılarında yaşamaları nedeniyle, bu fiziki yapılar üstün zihinsel ve tinsel niteliklerle eşdeğer"⁸³ tutulmaktadır. Hersey' in analizinden faydalanarak şöyle bir sonuca varabiliriz: Batı sanat tarihi denildiğinde akla gelen, antik Yunan' da başlayıp Rönesansta devam eden, ikonoklast ya da Kanonik bedenin

Resim 2.3.1.8 Polykleitos, Doryphoros, MÖ. 450, Napoli Müzesi.

birakıldığı Modernizme kadarki zamanda beliren insan imgesi, özel olarak çıplak; hem bir cinsel seçim aracı olan sanatın öznesi olarak, hem de cinsel seçim göstergelerinin göstereni olarak, güzellik ve oranlar ideası doğrultusunda temsiliyet kazanmıştır.

"Güç ve zarafet arasındaki fiziksel denge, natüralizm ve ideal arasındaki üsluba ilişkin denge, tanrıya eski tapım ile yeni felsefe arasındaki spiritüel denge, şiirsel bir egzersiz olarak tanımlanan tapınma içinde artık bu bir denge anıdır."⁸⁴

Clark, Cassel Apollon' u için söylediği bu üç özelliğin, Apollonun giderek daha çok insanileşerek ve zarifleşerek, başlangıçtaki tanrısal otoritesinin

**Resim 2.3.1.9 Praksieles,
Hermes ve çocuk Dionisos,
MÖ.343, Olimpia Arkeoloji Müzesi.**

82 Örnekleriyle etraflı anlatımı için Bkz. George L. HERSEY, **Cazibenin Evrimi.**

83 A.g.k., 27.

84 Bkz. (1), CLARK, 38.

insanileşme konusunda Praksiteles' in Hermes' ini, ilk kez Kritios Ephebe' sinde beliren "fiziksel güzelliğe duyulan tutkunun doruk noktası"⁸⁵ olarak gösterir(Resim 2.3.1.9).

"Praksiteles Hermes' i Grek bütünlük ideasının son zaferini temsil eder. Güç, zarafet, nezaket ve cömertlik ile beraber fiziksel güzellik tektir. Bu eğilim dışında antik sanatta, mükemmel erkek ve insan vücudunun ayrılmasının ya çok zarıflı ya da çok kaslı hatta neredeyse hayvanlaştığına şahit oluyoruz."⁸⁶

Resim 2.3.1.10 Praksiteles, Apollo Sauroctonos, MÖ. 360, Louvre Müzesi.

Kadınsı letafetiyle, Apollo Sauroctonos bu bölünme doğrultusunda, Apollo heykellerinin sunduğu erkek vücudunun güzelliği ideası ile Venüsler arası bir geçiş dönemini temsil eder gibidir.(Bkz. Resim 2.3.1.10).

"Başı, 4.yy heykelinde sıklıkla olduğu gibi, bir genç kızınkinden ayırt edilemez. Görkemli genişlik ve Fidias torsosunun dörtgenliği yerine, vücudunun çizileri zarıflı bir kıvrım içinde akar."⁸⁷

Son olarak güzellik idealinin doruk noktası olarak belirlenen Apollo Belvedere, Rönesans ustaları için de en başta gelen, en etkileyici klasik antikite örneği olacaktır. (Bkz. Resim 2.3.1.11).

Resim 2.3.1.11 Apollo Belvedere, Leohares, MÖ. 330-320, Pio-Clementino Müzesi.

"İdeal güzelliğindeki kendisinin farkındalığına bir temas ve başını döndüştüğündeki Grek olmayan şey, Rönesans insanları için onu en makbul yapar."⁸⁸

85 A.g.k., 39.

86 A.g.k., 39.

87 A.g.k., 41.

88 A.g.k., 45.

Antik Grek' te başlangıcı erkek olmasına rağmen, batı sanatında çıplak denilince ilk akla gelen kadın ve belli bir poz içerisinde çıplak vücutudur. Tıpkı erkek vücudunun güzelliğini simgeleyen Apollolar gibi, prehistorik çağın figürleri de dâhil olmak üzere kadın vücudunun, bir yandan güzellik ve cinselliğini öte yandan kutsal bereket fikrini kişileştirerek sunan imgesi olarak, güzellik tanrıçası Afroditin Roma versiyonu adıyla anılacaktır.

MÖ.5. yy' ın ortalarına tarihlenen ilk venüsler, Mezopotamya' dan Küçük Asya' ya gelen İştâr/Kibele' nin karşı kıyıya geçmesiyle başlar. "Denizden çıktığı ya da Kıbrıs' tan geldiği hikâyeler, venüsün bir doğu kavramı olduğu gerçeğini gösterir. Grek sanatında ilk belirildiğinde orijinini açıkça ifade eder bir şekildedir"⁸⁹ , yani çıplaktır.

"Afroditin deniz köpüğünden meydana geldiği söylenir. Metafor, onun yabancı bir tanrıça, ithal bir tanrıça olduğu anlamına gelir.(...)
Kupid' in Afroditten daha evvel olduğunu belirtmek gerekse de ikisi genellikle beraber tasvir edilir. Afrodit denizden çıkarken Kupid onu kıyıda karşılar."⁹⁰

Basitçe şöyle diyebiliriz; homoseksüel Eros' un dizginleri elinde tuttuğu Grek erkek çıplağı, Afrodit denizden çıkıp Attika topraklarına ayak basınca kadın çıplağa geçiş başlar.

Çünkü bu geçiş öncesinde Kouroslar daima çıplak iken, kadın karşılığı Koreler daima giysili betimlenmiştir. Koreler giyiniktir, zira MÖ. 450' lerde beliren bu kadın imgesi, erkek egemen bir toplum olan antik Grek' de, geri planda varlığını sürdüren, kuralları sıkı belirlenmiş bu hayatın içindeki kadının toplumsal cinsiyet bağlamında görüntüsüdür aslında.(Bkz. Resim

89 Kenneth CLARK, **The Nude**, 65.

90 **History of Sex Ancient Greece**, <http://www.bigeye.com/sexeducation/ancientgreece.html>.

2.3.1.12). “Sadece erkeklerin vatandaş sayıldığı şehirlerde kadınların pozisyonu daha aşağı derecededir.”⁹¹

Resim 2.3.1.12 Antenor Kore, Akropol Müzesi, Atina.

“(Kadınlar) ayartmalardan korumak için kadınların köşesinde kilitli tutulur ve dışarı çıktığında yanında bir erkek olur. (...) Kadın evlendiğinde, babasının mülkünün bir parçası olmaktan (diğer bir erkek koruyucu) kocasınıninkine transfer olur.”⁹²

Korelerin başlattığı bu iffetli, kutsal bakire imgesi Hristiyanlıktan sonra tinsellik dozu artan, Rönesans’ ta kutsal bakire Meryem’ e dönüşecek olan, prehistorik çıplağın kutsallık atfedilen bereketi simgeleyen imgesinin 1. çeşit devamı niteliğindeki Uhrevi Venüs’ ün prototipidir.

2. çeşit venüs ise, prehistorik çıplağın cinselliği sunan, üremeyi (bereket) temsil eden imgesinin, her dönemde dozu değişerek devam eden ve her zaman varlığını içselleşmiş vaziyette, imgenin biçimsel yapısını da etkileyerek sürdürmüş olan, Hersey’ in deyimiyile “cinsel seçim için” seksüel amaçlı bir gösterge olan ve günümüzde vardığı nokta pornografik olarak değerlendirilen kadın imgesidir. (Bkz. Resim 2.1.5), (Resim 2.3.1.24), (Resim 2.3.1.25).

91 Paul HALSALL, **Homosexual Eros in Early Greece**, <http://ancienthistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.fordham.edu/halsall/pwh/greekeros.html>.

92 N.S.GILL, **Introduction to Ancient Greek Eroticism**, <http://ancienthistory.about.com/library/weekly/aa072099.htm>.

*Geniş literatüre sahip bu konuda spektral bir analiz için Bkz. Edited by Ann Olga KOLOSKI-OSTROW and Claire L. LYONS, **Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology**, <http://www.stoa.org/diotima/essays/nakedtruths.shtml#intro>. Ayrıca Bkz. **The Social Construction of Gender**, <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/ARTH200/gender.html>. Teorik altyapıyı oluşturan tartışmalar için Ayrıca Bkz. Ctheory Digital Library, **Body Digest Theses on the Disappearing Body in the Hyper-Modern Condition**, <http://www.ctheory.net/library/journal.asp?journalid=26>.

(Esasen varılan bu ayırım hiç de sunulduğu kadar net ve rafine bir ayırım olmamakla beraber ve iki taraf da niteliklerini birbirlerine geçirgen olmalarına rağmen, böyle bir ayırma vardırıtan etken aslında, 19.yy' da başlayan erkek egemen Aydınlanma ve Modernizm söylemi içinden yapılan Tarihselci yorumlar ve analizlerdir. Günümüzün Gender tartışmaları*, Foucaultcu ve Feminist söylem, neden çıplak kadın vücudunun mutlaka 'bereket ve kutsaliyet' ile bağlantılandırıldığı üzerine kafa yormaktadır.

“Kadın ve erkek gösterenleri, bütün sistemin güvendiği şu özel terimleri niteleyen değerler için anlam süremlerindeki boşluğa işaret eder. Kadın doğa, vücut, pasiflik, kurban, öldürücü cinsellik, ebediyet vs. nin dâhil olduğu bir sete aittir. Erkek aklın kavramları, sosyal, rasyonel, tarihsel, faaliyet, otorite, aracılık, hür irade vs.ye bağlıdır.”⁹³⁾

Herbert Marcuse, Prometheus' un “zahmetin, üretkenliğin ve baskı yoluyla ilerlemenin ekin-kahramanı” olarak “tanrılara karşı başkaldırarak ekini sürekli acı pahasına yaratan düzenbaz ve (acı çeken) isyancı olduğu olgusu”⁹⁴nu “üretkenliği” simgelerken, “Prometheus' un dünyasında Pandora, dişil ilke, eşeysellik ve haz bir ilenç olarak görünürler –bozucu, yokedic” diyerek ilave eder:

“Niçin kadınlar böyle bir ilençtirler? [Hesiod' da Prometheus üzerine] bölümün sonunda eşeyselliğin kınanması herşeyden önce ekonomik olarak üretken olmamalarını vurgular; onlar bal vermeyen yararsız arılardır; yoksul bir insanın bütçesi için bir lükstürler. Kadının güzelliği, ve söz verdiği mutluluk uygarlığın çalışma dünyasında öldürücüdür.”⁹⁵

Ancak herşeyden önce bu bölünmeden bahseden ilk resmi referans Platon' un Şölen' idir. Platon Pausanias' ın ağzından, iki çeşit olan Afrodit dolayısıyla iki çeşit sevgi olduğunu söyler: (*Ourania*) Göksel Afrodit– (*Pandemos*) Avam Afrodit ve göksel sevgi–avam sevgi. Gök tanrısı Uranos'

93 Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon*, p.30 kitabından alıntılan **The [Female] Nude**, <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/ARTH200/nude.html>.

⁹⁴ Herbert MARCUSE, *Eros ve Uygarlık*, 122.

⁹⁵ A.g.k., 122.

un denize saçılan spermelerinden doğan birinci Afrodit annesiz doğduğu için Göksel, Dione ve Zeus' tan olan Afrodit ise Avamdır.

“Biri, yani en eskisi, göksel dediğimiz Afrodit, ana karnından doğmuş değil, Göğün kızıdır. Daha sonra gelen bir başkası var ki, Zeus' le Dione' nin kızıdır, ona orta malı Afrodit diyoruz.”⁹⁶

Platon Göksel Afrodit' i homoseksül sevgiye, Avam Afrodit'i erkekler kadar kadınlara da ilgi duyan, yani daha çok heteroseksüel sevgiye bağlar.

“Orta malı Afrodit' e bağlanan...kadınları da delikanlılar kadar severler, sonra da sevdiklerinin bedenlerini canlarından çok severler,...çünkü istedikleri , arzularını sonuna kadar götürmektir. Onlarda sevgi, tanrıların daha genç olanına [Avam Afrodit'i kastediyor], yaratılışında hem erkeklikten hem dişilikten pay alanına bağlıdır. Göksel afroditi yolunda gidense, hiç dişilik karışmamış, sadece erkekliği olan bir tanrıya bağlanmış olur, (onun için yalnız delikanlıları sever), sonra daha eski olan bu tanrı taşkınlığa da düşmez. Onun yolunda giden yalnız erkek cinse çevrilir, doğuştan daha gürbüz, daha akıllı olan varlıkları sever.”⁹⁷

Belirlenen bu homoseksüel ve heteroseksüel rollerin eril tanrısallık ve dişil dünyevilik ile meşrulaştırılan temsiliyetinin yanı sıra, batı sanat tarihini yönlendirecek göksel/avam veya diğer bir deyişle tinsel/tensel ayrımının da temeli atılmış oluyor. Artık Göksel Afrodit, kutsal, tanrısal olan erillik temsiliyetidir. Avam Afrodit ise, dünyevi, karnal olan dişilliği temsil eder. Bu ikiliği, Eril (kutsal) bilgi ve dişil (dünyevi) haz olarak da ifade edebiliriz.

“...Eski Yunan' da ruh-madde, Hristiyanlık' ta ise ruh-beden biçimini alan hiyerarşik ikiliğin derinleşmesi ve kadının bu karşıtlığın 'aşağı' sayılan kutbuyla, yani beden ile özdeşleştirilerek onun bedeni üzerinde toplumsal denetim uygulanmasının meşrulaştırılması...”⁹⁸

96 EFLATUN, **Şölen**,180c, 34.

97 A.g.k., 181b-c-d, 35.

98 Fatmagül BERKTAY, **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**, 11.

Eril iktidarın düzenlediği kalıplar içerisinde, kadın bedeni özniteliksel cinselliğinden sıyrılıp erilleştirildiği zaman tinsel ve değerli, cinselliği kösnül arzuya hizmet eder şekilde sunulup eril iktidar yararına kullanıldığı zaman bedensel ve değersiz olarak sabitlenmiştir.

“Duyusallık, haz, dürtü alanına özgü olan herşey usa karşıt olma imlemi ile yüklüdür-boyun eğdirilmesi, kısıtlanması gereken birşey.”⁹⁹

Öte yandan *Hetaera* geleneği 2. tür venüsün oluşmasına etki eden sosyal sebep olarak gösterilebilir. Tıpkı Japon karşılığı Geyşalar gibi Hetaeralar da erkek toplumun eğlence ve seksüel ihtiyaçlarını

Resim 2.3.1.13 Hetaera ile erkekler, Polygnotos, kırmızı figürlü stamnos, MÖ 430, Louvre, Paris.

karşılaman, iffetli evli kadınlardan farklı olarak görece özgür ve eğitim almak, sempozyumlara katılmak gibi ayrıcalıklara sahip olan bir çeşit fahişelik sektörüdür. (Resim 2.3.1.13).

“Hetaera fiziksel güzellik yanında entelektüel terbiye ve artistik kabiliyetlere de sahiptir, bu nitelikler onları Atinalı erkekler için partilerde, yasal karıları yerine eğlence arkadaşları yapar.”¹⁰⁰

Yasal karılık statüsündeki kadınların görevi ise erkeğin soyunu devam ettirecek erkek çocuğu doğurmak ve yetiştirmektir.

“Üretim kabiliyetlerinin başarısını garantilemek için, kadınlar içeride, toplum hayatından uzak kalarak ve yorucu fiziksel çalışmalara kendini vakfetmeden aktivitelerle meşgul olmaktadır. Üretim yanında, kocalarının ev hayatı ve aileden de sorumludurlar.”¹⁰¹

⁹⁹ Herbert MARCUSE, *Eros ve Uygarlık*, 121.

¹⁰⁰ Jill KLEINMAN, *The Representation of Prostitutes versus Respectable Women on Ancient Greek Vases*, <http://ancienthistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.perseus.tufts.edu/classes/JKp.html>.

¹⁰¹ A.g.site.

Baştan çıkararak cazibesıyla Hetaira ve domestik rahatı içinde evli kadın dikotomisi, Demosthenes' in (MÖ384-322 Atinalı devlet adamı, hatip) konuşmasında, toplum içinde kadının yer aldığı iki ana karakteri ortaya koyar:

“Şu nedenledir ki bir kadınla evlilik içinde yaşamak: erkek için çocukların babası olmak ve klansmanındaki arkadaşlarına ve bölgesinin üyelerine oğullarını sunmak ve kızlarını kendi evliliğindeki gibi kocalarına vermektir. Metresler zevk için, cariyeler vücutlarımıza günlük servis için, fakat eşler yasal çocukları doğurmak ve ev hayatınının inançlı koruyucusu olmak içindir.”¹⁰²

Resim 2.3.1.14 Minos Yılanlı Tanrıça,
Knossos, MÖ.1600, fayans, Herakleion Arkeoloji Müzesi.

Ana hatlarıyla serilen kadının toplum içindeki bu olgusal yapısı, yukarıdaki felsefi estetik kategorilerin oluşmasının altında yatan sosyolojik dayanaktır. Kadının, ataerkil toplum içinde sosyolojik nitelikleri daha aşağıda belirlenmiş bu toplumsal yapının oluşmasına etki eden, inanç bağlamındaki kaynakları, tarım toplumlarına ait sistemin, anatanrıça-kutsal ana kalıntıları mitolojik tanrıçalarda devam eder .

“İnanç alanında kadınlar önemli fonksiyonlarını özellikle, insanlık ve doğa üzerindeki bereketin artırılması anlamına gelen, Athenanın ana tanrıçası olarak kutsadığı Atina Panathena festivallerine ve Thesmophoria, Demeter festivallerine bağlı olarak icra eder.”¹⁰³

İsis-Horus, İştâr-Tammuz, Kibele-Attis, Afrodit-Adonis ikili imgeleri, tarım toplumunun ana tanrıça bereket imgeleri olarak, Küçük Asya' dan karşı kıyıya geçişinde, Frazer' a göre bu ikili ilişki ana-kıza dönüşmüş¹⁰⁴, bereket sembolü, Demeter-Persephone olarak kişilik kazanırken; Demeter' in ana tanrıça olarak kutsal bereketi simgelemesi devam ederken, kızı Persephone'

¹⁰² Kirk ORMAND, Lin FOXHALL, John SALMON, **Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition**, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/1999/1999-04-21.html>.

¹⁰³ Jorgen Christian MEYER, **Women in Classical Athens in the Shadow of North-West Europe or in the Light from İstanbul**, <http://www.hist.uib.no/antikk/antres/Womens%20life.htm>.

¹⁰⁴ James G. FRAZER, **Altın Dal**, 323-352.

nin Korede kişileşen imgesi, başlangıçta iffetli ve giyinik olmasına rağmen, Grek toplumunun Hetaera geleneğiyle ve Girit Minos uygarlığının yılanlı tanrıça Artemis' inin kadınlık özelliklerini yücelten¹⁰⁵, bu nedenle biçimsel olarak bu özelliklerini sunan (Bkz. Resim 2.3.1.14)çıplaklığıyla birleşerek, en sonunda cinselliğini sunan cinsel bereketi kutsayan dünyevi venüse dönüşmesi söz konusudur. Frazer, Proserpina Demeter ikiliğine varacak şu analizi yapar:

“Nesnenin [tahıl] eski ruh tarafından yaratıldığına ve yenisi tarafından canlandırıldığına inanıldığı için, nesnenin ruhu olarak ikincinin de varlığını birinciye borçlu olması gerekecektir; böylece eski ruh, yeninin karşısında, üretilmiş olanın üreteni konumunda olacaktır, yani çocuğun ana-babası konumunda; eğer her iki ruh dışı olarak kavranıyorsa, ilişkileri ana ve kızın ilişkileri olacaktır. Bu yolla, söylence, tahılın dışı olarak bir tek kişileştirilişinden yola çıkarak zamanla ana ve kız olarak çifte kişileştirmeye varacaktır.”¹⁰⁶

Tarım toplumlarında her sene tekrar eden ekim, hasat, ürün döngüsünü ve ürün bereketini simgeleyen toprak ana ve kızı ikiliği, başlangıçta iki taraf birden üretime, berekete dönük kutsallık taşıırken, sonraları sadece toprak ana olarak ana tanrıça, (İştara, Kibele), Demeter, (Uhrevi Venüs, Meryem kronolojisine girecek olan) kadın imgesinin prehistorikten beri var olan bereketi simgeleyen kutsal, ilahi yanını temsil etmiştir.

Kızı Proserpina ise, kutsal bakire Kore iken, Minos yılanlı tanrıça kültünün çıplaklığı sunan biçimselliği ve Küçük Asyanın yine çıplak Kibele imgesiyle birleşerek, Hetaera geleneğinin toplumsal alışkanlıkları eşliğinde, kadının cinsellik bereketine dönük cinselliğini sunan imgesinin, temsili olacaktır. Başlangıçta her ikisi de aynı şeyi, ürün bereketini temsil ederken, daha sonra kız her yılın yeni hasatını, tohumu temsil etmeye başlayınca, her

105 Yılanlı tanrıça analizleri için Bkz. Christopher L.C.E. WITCOMBE, **Minoan Snake Goddess**, <http://witcombe.sbc.edu/snakegoddess/>.

106 James G. FRAZER, **Altın Dal**, 351.

sene yinelenen doğanın döllenmesi, ürün vermesi ve ölmesi döngüsünün, cinselliğin ölümle son bulan döngüsel üreticiliği metoformuyla ilişkilendirilerek iffetli Kore Proserpina' yı cazibeli Afrodite dönüştürmüştür diyebiliriz. Bu noktada Bataille' ın çıplaklık yorumundan faydalanabiliriz:” Çıplaklığın, tam bir anlamı olduğu uygarlıklarda ele alındığı şekliyle bir put olmasa bile ölümle en azından bir eşanlamılığı vardır. İlkçağda erotizmin kaynağı olan yoketme, aşk yapma ile kurban etmeyi birbirine yaklaştıran bir unsurdu”¹⁰⁷ Kısaca; Toprak ana, Bakire Meryem, Göksel Afrodit Demeter ve kızı, tohum, cezbedici, fettan Hetaera, Avam Afrodit, fahişe Proserpina olarak kabaca ayrımı iki koldan devam eden, kadın imgesi ve çıplak kategorisinin ana hatlarıdır.

Bu genel serimden sonra, Hersey' in 'cinsel seçilim'¹⁰⁸ analizinden faydalanarak, ister 1. kol olan Uhrevi Venüs, ister 2. kol olan Karnal Venüs ikonografisinin cinsel seçilime yönelik Kanonik imgeler olarak temsiliyet kazanması fikri doğrultusunda diyebiliriz ki; günümüze kadar gelene değin, sanat bağlamında kadın imgesinin geçirdiği değişim göz önünde tutulursa, jestüel bir ifadeyle; kulağı tersten göstermek gibi bir şeydir, batı sanatı içinde kadın-çıplak imgesinin geçirdiği macera. Çünkü Göksel Venüsün uhrevi dozu giderek azalmış ve Avam Venüsle aynılaşmış ya da hazcılık yükselen değer olduğu için zaman içinde Avam Venüs başatlaşmış, Göksel Venüs cılızlaşarak ikisinin temsil ettiği kavramlar Avam Venüs temsiliyetinde birleşmiştir diyebiliriz.

Toplumsal ve felsefi altyapının belirlediği insan bedeninde, kadın imgesinin, MÖ. 5. yy' ın erken örneklerinin giysili Kore' lerinde toplanan nitelikleri, yavaş yavaş venüslerin draperilerinden kurtulmasıyla, çıplak Venüse doğru değişime girer. Ludovisi Tahtı' nın orta ve sol panellerinde görülen çıplak figürler ilk örneklerdir. (Bkz. Resim 2.3.1.15) ve (Bkz. Resim 2.3.1.16).

107 Georges BATAILLE, **Erotizm**, 21.

108 George L. HERSEY, **Cazibenin Evrimi**, 23–55.

Venüs Genetrix, drapeli çıplak geleneğinin önemli bir örneği sayılır. (Bkz. Resim 2.3.1.17). İki örnekte de draperi altından vücut hatları çok daha cazibeli görünecek “soylu ve en doğal”¹⁰⁹ halde belli olmaktadır. Clark Venüs Genetrix ve Ayakkabısını Bağlayan Nike’ yi karşılaştırarak şöyle der: (Bkz. Resim 2.3.1.18).

Resim 2.3.1.15 Ludovisi Lahiti, sol panel, MÖ.470, Thermes Müzesi, Roma.

Resim 2.3.1.16 Ludovisi Lahiti, Afroditin doğuşu, MÖ.470, Thermes Müzesi, Roma.

Resim 2.3.1.17 Venüs Genetrix, MÖ.410, Roma 100-200, the Getty Villa, Malibu.

Resim 2.3.1.18 Sandal bağlayan Nike, MÖ.410, Akropolis Müzesi.

“Nike’ de fiziksel güzelliğin ifşası tesadüfidir, Venüs’ te bu aslidir ve draperi bunu vurgulamak için kullanılır. Belki de bu, güzelliğin fiziksel tutku olarak kutlandığı ve dinsel bir statü verilen ilk Venüstür.”¹¹⁰

Hersey’ in ‘cinsel seçim’ e yönelik cezbediciler düzenlemesi olarak değerlendirdiği draperiler için, Nike’ de; “üzerinde kumaş kıvrımları olsa da” göğüslerin olduğu gibi gösterilmesi, “pelvik bölge civarında, kasıkların üzerinde en karmaşık halde ve çok sayıda bulunan derin, eşmerkezli ovaler”¹¹¹ in yayılarak azalması, tıpkı suya atılan taşın oluşturduğu merkezden yayılan dalgalanmaların yine merkezi işaretlemesi gibi, merkez olarak beliren genital bölgenin “açık biçimde üreme komplekslerinin büyütülmüş haritasını”¹¹² yarattığını söyler.

Resim 2.3.1.19 Esquiline Venüs, Roma replikası, MÖ.1.yy, Conservatori Müzesi, Roma.

Münih Kızı ve Esquiline Venüs’ ü, MÖ. 5. yy’ ın draperisiz tek çıplak figürleridir. (Bkz. Resim 2.3.1.19).

109 Kenneth CLARK, **The Nude**, 70.

110 Kenneth CLARK, **The Nude**, 70.

111 George G. HERSEY, **Cazibenin Evrimi**, 44.

112 A.g.k., 45.

Erkek vücudunun güzelliği kültünün temsiliyetleri olarak Apollodan Venüslere geçişte, erken örnekler önce draperilerinden yavaşça soyunmuş daha sonra da erkek vücudu etkileri taşıyan vücut hatları yumuşamıştır.

“Esquiline kızı kadın güzelliği fikrinin gelişmiş bir temsiliyeti değildir. Yüksek kalça kemiği, küçük ve ayrık göğüsleriyle kısa ve karedir.”¹¹³

Erkek figür için üretilmiş olan poz, kadın vücuduna uygulanınca, vücudun üst bölümü ile alt bölümü arasındaki kontrasttan doğan bu hassas dalgalanma, “günümüze kadar plastik otoritesini sürdürecektir.”¹¹⁴

“Bu tuhaf kıvrım (...)hem bir geometrik kıvrım ve hem de, sonradan tarihin gösterdiği gibi, tutkunun canlı bir sembolüdür.”¹¹⁵

4. yy' a gelindiğinde antik dünyanın en meşhur Venüs heykeli Praksiteles tarafından yapılmıştır. Pliny*' nin aktardığı anektoda göre¹¹⁶; Praksiteles, biri draperili biri çıplak iki venüs yapmıştır. Kos' lular çıplak venüsü reddedip draperiliyi seçmiş, Knidos' lular da çıplak olana büyük bir hararetle sahip çıkmışlardır. (Bkz. Resim 2.3.1.20).

Resim 2.3.1.20 Knidos Venüsü, MÖ.4.yy, Vatikan Müzesi.

Clark Knidos Venüsü için:”Hiç şüphesiz ki o, fiziksel arzunun vücut bulmasıdır ve bu gizemli zorlayıcı güç, tapımında bir elemandır”¹¹⁷ diyerek, şimdiye kadar erkek heykellerde okuyabildiğimiz fiziksel arzu kavramının ilk

¹¹³ CLARK, A.g.k., 67.

¹¹⁴ Kenneth CLARK, **The Nude**, 71.

* Pliny, (23-79) Romalı yazar, filozof.

¹¹⁵ A.g.k., 71.

¹¹⁶ **Hetairai (Hetaerae)**, http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/greece/hetairai/hetairai.html.

¹¹⁷ CLARK, A.g.k., 73.

kez bir Venüs heykelinde ortaya çıkmasını belirler. Heykelin bu derece ikna edici olmasının sebeplerinden biri, Praksiteles' in de hetearası olan, güzelliğiyle meşhur hetaera Phryne' nin, heykeltraşa modellik yapmış olmasıdır.

“Aspasia* retorik sanatında ünlendi ise, Phryne de Praksiteles' in metresi ve modeli olarak güzelliğiyle ünlenmiştir.(...) Athenaeus** (XIII. 590) Phryne' nin Knidos Afroditinin modeli olduğunu ve bunu Eros heykelinin kaidesinde, Phryne tutkusunu, ona adayarak resmettiğini bildirir.”¹¹⁸

Phryne Poseidon festivalinde elbiselerini çıkarıp, saçlarını çözerek çıplak vaziyette denize girdiği, Praksiteles ve ressam Apelles' in (MÖ.352-308) bu duruma şahit olduğu ve Apelles' in, 'Afrodit Anadyomene' (denizden çıkan afrodit) resmini esinlendiği söylenir.¹¹⁹(Bkz. Resim 2.3.1.21).

Resim 2.3.1.21 Venüs Anadyomene, Apelles' e dayandığına inanılan Pompeii duvar resmi.

Knidos Venüsünün sahip olduğu “sanki yaşayan bir kadının karşı konulmaz güzelliği”¹²⁰ ne ve “fiziksel arzu”¹²¹ temsiliyetine rağmen Clark onu Göksel Venüs olarak sınıflar. Çünkü fiziksel tutkunun bu derece “dingin, tatlı ve doğal”¹²² sunulması “ona bakana, hayvani içgüdülerini tanrılarla beraber paylaştığı hissini verir.”¹²³

Zaman dizinsel olarak, ortaya çıkışları göz önüne alınarak bakıldığında; her venüs için, kendisinden sonrasına göre ‘Göksel’, öncesine

118 **Hetairai (Hetaerae)**, http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/greece/hetairai/hetairai.html.

* Aspasia, Atinalı politikacı komutan Periklesin meşhur hetaerasıdır.

** Athenaeus, MS. 200' lerde yaşamış, Kitap XIII adlı, klasik ve helenistik grek cinselliğini inceleyen kitabın yazarıdır.

119 ATHENAEUS, XIII.590' dan aktaran **Hetairai (Hetaerae)**,<http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaediaromana/greece/hetairai/hetairai.html>.

120 Kenneth CLARK, **The Nude**, 73.

121 A.g.k., 73.

122 A.g.k., 74.

123 A.g.k., 74.

göre ise daha 'Avam Afrodit' denilebilecek, sınıflamaların ikisine birden görelî olarak dâhil edebileceğimiz özelliklere sahip olduğu görülür. Kısaca bu sınıflamada sınırlar kesin hatlarla belirgin değildir. Belirlenen eril ve dişil imge kodları kullanıldığı için ve yine bu kodlar yardımıyla çözümü yaptığımız için, ancak baktığımız zaman, birini diğerine göre karşılaştırarak ya da sadece baktığımızda hissedebiliriz. Son olarak, Klasik çıplağın ahenkli dinginlik ve soylu yalınlığı içinde, kadınsı fiziksel tutkunun nazıkçe eklenmiş halidir Knidos Venüsü, diyerek özetleyebiliriz.

Ancak bu derece önemli olmasına rağmen, gelecek nü formülasyonu için ve özellikle 19.yy nüleri için duruş karakteri, Knidos Venüsünden değil, daha sonraki dönem "Helenistik heykeller olan Capitoline Venüsü ve Medici Venüsünden geçecektir."¹²⁴ (Bkz. Resim 2.3.1.22) ve (Bkz. Resim 2.3.1.23).

"Temel olarak bunlar Praksitelesçi ideanın versiyonlarıdır, fakat önemli bir farkla. Knidos' ta, girmek üzere olduğu ritüel banyonun sadece düşüncesidir. Capitoline isepoz verir.Kendi farkındalığı içinde kendisi, kendi farkındalığı sanatının üretimidir. Pozu her ne zaman geliştirilmişse, antik sanattaki çıplak kadın vücudu ile sunulan formal problemlerin en nihai sonucudur."¹²⁵

Sanat tarihinde Venüs Pudica, İffetli Venüs olarak adlandırılan bu pozun, Clark tarafından Knidosa göre karnal gerçekçiliği daha fazla bulunur.

Resim 2.3.1.22 Capitoline Venüsü,
Roma 2.yy,Capitoline Müzesi, Roma.

Resim 2.3.1.23 Medici Venüsü, MÖ:1.yy,
Uffizi Galerisi, Floransa.

"Hiçbir neden yokken muhteşem göğüsleri saklamak için sağ elinin hareketi"¹²⁶ ismini hakettiğini gösterir. Bu hareketin 2000 yıldır tekrar eden formüle dönüşmesinin nedeni, iç gıcıklayan iffetli ağırbaşlılıkla beraber, kendisini bakışlara sunmasındadır.

124 A.g.k., 76.

125 A.g.k., 76.

126 A.g.k., 79.

“Batı sanatında, belki de dişi öz-sunumun en ünlü bedensel duruşu Venüs Pudica’ nın duruşudur.(...) Yıkanmakta olan tanrıça bir başkasının –bakan kişinin, sanatçının- kendisini gördüğünü fark etmiş ve örtünmek için elinden geleni yapmaktadır. Ancak panik halinde değildir.(...) sonuçparadoksal biçimde hem iffetli hem de davet edicidir.”¹²⁷

Pozu ‘cinsel seçim’ e yönelik olarak değerlendiren Hersey için heykelin sunduğu imge, Grek heykelinde ilk olarak “fazlasıyla dışıdır”¹²⁸. Ellerden birisinin göğüsleri diğerinin kasıkları kapatacak şekilde ya da yakınlarında tutulması formülasyonu artık çıplak kadın imgesinin her zaman tekrar edecek jestüel ifadesidir.

Hersey’ in, C.S. Blinkenberg’ in kitabı Knidia: Beitrage zur Kenntnis der Praxiteleschen Aphrodite (Copenhagen, 1933)’ den aktardığına göre; bu poz Kıbrıs kökenli Bronz çağı kadın imgelerinden kaynaklanmıştır.¹²⁹(Bkz. Resim 2.3.1.24). Benzer poz Kikladik idollerde de görülüyor (Resim 2.3.1.25).

Resim 2.3.1.24 Seramik tanrıça figürin, Kıbrıs geç bronz çağ, County Museum of Art, Los Angeles.

Resim 2.3.1.25 Kikladik idol, MÖ. 1300–2000, Louvre, Paris.

Paphiote Tanrıçası, kıyafet özelliklerinden anlaşıldığı üzere bronz çağı Kıbrıs tapınak hetaerasıdır ve pozun ilk sahibi olarak cinsellik “organlarını işaret etmekle kalmaz, okşar da onları”.¹³⁰

Hersey, tarih içinden değişik versiyonlarını örneklerken, modern versiyonunda porno dergilerin en sıradan pozunu olduğuna işaret ederek, bu pozun aslında başlangıcından beri “cinsel seçilime” yönelik, kadın cinselliğinin özsunumu olduğu sonucuna varır. (Bkz. Resim 2.3.1.26).

127 George G. HERSEY, **Cazibenin Evrimi**, 15.

128 A.g.k., 15.

129 A.g.k., 17.

130 A.g.k., 17.

Ancak bu ortak özsunumlar içinde fark; bedensel oranların farklı düzenlemesi dolayısıyla, Paphiote hetaerasının “seçilebilir oranlara” sahip olmaması (yani

Resim 2.3.1.26 Pudica pozunu tekrar eden pornografik bir imge.

Kanonik olmaması) nedeniyle (tıpkı Willendoff Venüsünün oranları gibi) “kültün cisimleştiren imgesi”¹³¹ olarak kavram taşıyıcı hale gelmesinde yatar.

Öte yandan Hersey; Pudica ile başlayıp, Gainsborough’ dan Onurlu Bayan Graham (Bkz. Resim 2.3.1.27) ve son olarak bir porno reklamından fotoğrafla karşılaştırdığı, bedenın Kanonik olarak düzenlendiğı pozı tekrar eden örneklerde, bunun sebebinı üreme hedefine yönelik sunulmasında bulur.

“Konuyu daha ötelere taşıyabiliriz: Belki de ırkımız son yirmi yüzyıl boyunca Venüs Pudica/Bayan Graham/Tanya’ da gördüğümüz beden tasarımına doğru sessizce geliştirilmiştir.”¹³²(...)
“Bu üç dönem (Klasik, Rönesans, Barok), batıda bir üreme hedefi olarak kanonik bedenın en üst ilgiyi çektiğı zamanlardı.”¹³³

MÖ. 100 civarında, venüsler için olduğu kadar Antik Grek sanatı için de doruk sayılan Milo Venüsü Antioch’ lu Alexandros tarafından yapılmıştır. Bütün Helenistik venüs temaları büyük bir cazibe ve ustalık içinde olmakla beraber Milo Venüsü, tüm zamanların “güzelliğın markası”¹³⁴ ve “ideal güzelliğın standardı”¹³⁵ sayılacaktır. (Bkz. Resim 2.3.1.28).

Resim 2.3.1.27 Onurlu Bayan Graham, Gainsborough, 1777, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

131 A.g.k., 19.

132 A.g.k., 19.

133 A.g.k., 20.

134 Kenneth CLARK, **The Nude**, 83.

135 A.g.k., 83.

“Mimari terimle, o klasik etki ile barok bir kompozisyondur, ki belki de bu 19.yy’ ın onu neden Handel’ in Messiah ve Leonardo da Vinci’ nin Son Akşam Yemeği ile aynı kategoriye koymasının sebebidir.”¹³⁶

Güzellik idealinin, ilgisiyle aynı olan bir tema içinde, Paris’ in seçimi mitolojisinin temsiliyetinin Üç Güzeller’ de imgeleşmesi de sıkça kullanılacaktır. (Bkz. Resim 2.3.1.29).Pozun orijini karanlık olmakla beraber Clark’ a göre, halen Grek koreografisinde bir motif olarak kullanılan dansçılardan alınmış olmalıdır.

“Güzellerin çıplaklığı ahlaki ayıptan azadedir. Bunun sonucunda Pagan güzelliğin ortaya çıkmasına ilk izin verildiği 15.yy boyunca konu olarak yerleştirilmiştir. Aynı zamanda, MÖ.5. yy.dan beri sorgulanmadan takip edilen Kanon oranlarının terkedildiği erken bir örnek sunar.”¹³⁷

Resim 2.3.1.28 Milo Venüsü, Antioch’ lu Alexandros, MÖ.200-100, Louvre, Paris.

Clarkın da söylediği gibi venüs, uhrevi bir anlam taşıırken önce “eğlenceye” sonra da bir “dekorasyon”¹³⁸, süs eşyasına dönüşmüştür.

Sonuçta kadın çıplak ya da venüs; antik Grek uygarlığının toplumsal ve cinsel temayülleri dikkate alınarak değerlendirildiğinde, temsil ettiği cinsiyetin yaşayan toplum içerisindeki pratiğinin seviyesi diğerine göre daha aşağıda

Resim 2.3.1.29 Üç Güzeller, MÖ.323-146, Louvre, Paris.

belirlendiği için, imgeleşmesi de, hem daha geç olur, hem imlediği kavramlar daha çok erildir, hem de asıl olarak kabul edilen erkek temsiliyetinin biçimsel etkileşimleriyle donanmış olarak, başlangıçta çekinik bir dişil karakter sunar. Uygarlığın filozof kurgucuları tarafından Göksel Venüs olarak belirlenen bu

136 A.g.k., 84.

137 A.g.k., 86.

138 A.g.k., 87.

eril karakterli venüs yanında, daha natüralist (temsil ettiği cinsin dişil karakterlerini sunduğu için) karakterli Avam Venüs de çok geçmeden belirecek, hatta eril, dominant, kutsal 'ana' (ve hatta koca: yüceltilen eril karakterlerin esas sahibi olmak hasebiyle) Göksel Venüsle mücadele içinde kazanan taraf olarak, erillikten dişillığe doğru bir entropi içinde evrilecektir. Özetle, homoseksüel güzellik ideası alışkanlığıyla eril bir başlangıç yapan venüs imgesinin karakteri, zaman içinde heteroseksüel standartlaşma içine yerleşerek, temsil ettiği cinsin kavramlarını (ki erkek akıl tarafından belirlenmiştir) sunmaya başlayarak, dişil karakteri belirginleşmiştir. Ancak bu nokta, içinde bir paradoksu barındırır ki başlı başına bir tez konusudur:

Ontolojik ve epistemolojik olarak dünya düşüncesinin hegemonik kurucusu ve başat sahibi iddiasındaki Avrupa merkezli batı geleneği, kendisini Antik Grek' e temellendirdiğine göre; toplumsal cinsiyet (gender) içinde, kadın ve erkek kimliklerinin kabul edilegelen ve şimdi tartışılan karakterlerinin ilk ve belirleyici kaynağı da (orijini ataerkil Mezopotamya' ya dayanmakla birlikte) doğal olarak Antik Yunan' ın bu 'homoseksüel gender' ıdır. Eril ya da erkek olanın neden akli, aktif olanı, bilgiyi temsil eden ilk sahip olup da, kadın ya da dişil olanın duygu, pasif olan ve hazzı temsil etmesi gerekecek derecede doğa kanunu kabul edilmesinin altında, Antik Yunan' ın yüceltilen kutsal erilliği yatar. Akla hemen prehistorik ana tanrıçalar ve sundukları kabul edilen eril kutsaliyet karakterleri geliyor, ancak cevap çok net ortada: Yorumu bu şekilde yapıp kabul eden de, (Antik Yunan varisliğinin coşkuyla kutsandığı 19. ve 20.yyda romantik, pozitivist) erkek Avrupa-Batıdır. Tıpkı bu çeşit bir saptamayı feminist söylem içine hapsedip kontrol altında içselleştirebilmesi gibi.

Şimdi standart gender' ın verdiği klişe kodları giydirmeden değerlendirebilirsek, belki de batı kadın çıplığının geçirdiği düşünülen entropik değişim bu kadar olumsuz gelmeyecektir göze. Çünkü sanat tarihi boyunca; eril olana kıyasla olumsuz değerlendirilmiş olan dişil kodları sundukça (ya da aslında sahip olduğu kadın cinsinin öz niteliğine ait ayırt

edicilerin, eril iktidar tarafından belirlenen kodlar dâhilinde, yine eril iktidar menfaati için kullanılması, yönetilmesi, kısaca kontrolü sonucu) kadın çıplağın, 'Avam' ya da nihai olarak pornografikleştiği değerlendirilmesi yapılmıştır hep. Bununla birlikte açıkça, imgesinin biçimsel ve kavramsal kuruluşu erkeğin elinde ve erkek için olduğu için, kaçınılmaz olarak kadın çıplak imgesi de bu determinizm içinde pornografikleşecek ve paradoksal biçimde bu olumsuz değerlendirilecektir. İşte kulağı tersten göstermek bu yüzdendir.

2.3.2 Rönesans' ta Çıplak

"Tanrı'nın yarattığı yabanıl hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, "Tanrı gerçekten, 'Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin' dedi mi?" diye sordu. Kadın, "Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz" diye yanıtladı, "Ama Tanrı, 'Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz' dedi." Yılan, "Kesinlikle ölmezsiniz" dedi, "Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız." Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. Derken, günün serinliğinde bahçede yürüyen RAB Tanrı'nın sesini duydular. O'ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler. RAB Tanrı Âdem'e, "Neredesin?" diye seslendi. Âdem, "Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim" dedi. Tanrı, "Çıplak olduğunu sana kim söyledi?" diye sordu, "Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?" Âdem, "Yanıma koyduğum kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim" diye yanıtladı. Tanrı kadına, "Nedir bu yaptığın?" diye sordu. Kadın, "Yılan beni aldattı, o yüzden yedim" diye karşılık verdi. Bunun üzerine RAB Tanrı yılanı, "Bu yaptığından ötürü Bütün evcil ve yabanıl hayvanların En lanetlisi sen olacaksın" dedi, "Karnının üzerinde sürünecek, Yaşamın boyunca toprak yiyeceksin Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu Birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, Sen onun topuğuna saldıracaksın." RAB Tanrı kadına, "Çocuk doğururken sana Çok acı çektireceğim" dedi, "Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, Seni o yönetecek."

*RAB Tanrı Âdem'e,
"Karının sözünü dinlediğin ve sana,
Meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için
Toprak senin yüzünden lanetlendi" dedi,
"Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın.
Toprak sana diken ve çalı verecek,
Yaban otu yiyeceksin.
Toprağa dönünceye dek
Ekmeğini alın teri dökerek kazanacaksın.
Çünkü topraksın, topraktan yaratıldın
Ve yine toprağa döneceksin."
Âdem karısına Havva adını verdi. Çünkü o bütün insanların annesiydi.
Tanrı Âdem'le karısı için deriden giysiler yaptı, onları giydirdi. Sonra,
"Âdem iyiyi kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu" dedi, "Artık yaşam
ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli."
Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Âdem'i Aden
bahçesinden çıkardı. Onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için
de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç
yerleştirdi." ¹³⁹*

İlk günah; elma ile çıplaklığın farkına varma, cinsel ilişkinin hayvani, güdüsel, hazcı tarafının ortaya çıkması, keşfedilmesi ya da meşrulaşması dolayısıyla duyulan utanç, suçluluk duygusu olabilir mi? Çünkü elmayı yedikten sonra cinsel çıplaklık rahatsız edici oluyor ve örtünme ihtiyacı duyuluyor. Ancak cinsellik neden utanç ve suçluluk versin? Zevkin-hazzın idraki, bilgisine ulaşmak neden yasak?

Resim 2.3.2.1 Massaccio, Cennetten Kovulma, 1427, fresk, Brancacci Şapel, Santa Maria del Carmine, Floransa, İtalya.

Prehistorik çıplakta serimlenen, kendisini hayvani olan özelliklerinden ayrı tutarak, kendi olma bilgisini edinirken kazandığı kutsallık içinde insanın; bu bilgiyi sunan, veren ya da bilgiye vasıl olmasına aracı olanı kadın cinsi olarak tasarlamasının altında; prehistorik dönemin bugüne gelen kalıntılardan faydalanarak anlaşıldığı üzere, dişil karakter taşıyan, anaerkil sisteminin başat konumdaki kadın cinsi dolayısıyla olmalıdır.

¹³⁹ **Eski Ahit Yaratılış**, (Bab 3, 1-24), <http://www.incil.info/incil-eskiceviri/Yar.htm>.

İşte bu yüzden, MÖ.2. bin yılda¹⁴⁰ eril tektanrılı dinin ilk tespiti yapılırken¹⁴¹, cinsellik senaryosu içinde bilginin sunumunu yapan cins (sistem el değiştirdiği için) kadın olacaktır. Yeni sistemin sahibi hegemonik cins, kendisini eril tektanrısıyla birlikte meşrulaştırırken, doğal olarak eski sahibi; günaha sevkeden, ayartan, cezbeden vb. olarak, bağımlı bir suçluluk-borçluluk içinde belirleyecektir.*

“Şeytanın iğvasına neden erkek değil de kadın kapıldı, ya da yılan (Philon onu zevk/haz olarak tanımlar) neden Adem’ e değil de Havva’ ya yöneldi? diye sorar Philon. Ve cevap verir: Çünkü Havva, duygularını frenleyecek akıldan yoksundu. Yılan** ya da ‘zevk’, yani şeytansı ilke, duyguları kısırtarak zihni etkilemek ve esir almak ister; bunun için de elbette daha rasyonel, akılcı ve spiritüel olan erkeğe değil, şehvi zevklere ‘doğal olarak’ daha açık olan kadına yönelmiştir. Philon’ un akıl yürütmesi, Eski Ahit’ in Tekvin bölümündeki Havva’ nın cezalandırılışını meşrulaştırmanın yanı sıra, hem kadının ‘yapısal aşağılığı’ nı sistemleştirmekte, hem de onu ebediyen şeytanın suçortağı ilan etmektedir.”¹⁴²

(...)

“Cinselliğin utanç verici bir şey olduğu fikrinin tüm yükü, giderek kadın bedenine aktarıldı ve kadının aşağı statüsünün meşru gerekçesi sayılarak Hristiyanlık sonrası Batı düşüncesinin egemen kalıplarından biri haline getirildi”¹⁴³

Hal böyle olunca; Ortaçağın evrensel bütüne dönük, individüel anlamda tutucu, tümel kavramsallığından, Antik Yunan ve içine doğdukları Roma mirası etkileriyle yeniden doğan-uyan 15.yy Rönesans hümanist imgesi, bir yandan individüel hümanist merakıyla insanı seküler olarak tanımlarken, bir

¹⁴⁰ Eski Ahit kitaplarının yaklaşık yazılış tarihleri için Bkz. Daniel WICKWIRE, **Kutsal Kitap’ ın Değişmezliği**, <http://www.hristiyan.net/kutsalkitabindegismezligi/ilahi-dko.htm>.

¹⁴¹ Yahudilikte kadın ve erkek özelliklerini birleştiren çift cinsiyetli tanrıların varlığı bu iddiaya destektir. Bu tanrılardan bahseden Raoul MORTLEY, **Womanhood-The Feminine in Ancient Hellenism, Gnosticism, Christianity and Islam**, s.38-43 dipnotu aktaran Fatmagül BERKTAY, **Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**, 100.

* Bu konunun literatürdeki genel yorumu, Havva’ nın baştançıkarcılığını istemeden onaylayan, cinsel tema üzerinden olmuştur hep: ‘Havva, yılan tarafından aldatılmıştır ve dolayısıyla Adem de ondan farklı bir konumda değildir’. Bu yorum, Havva’ yı (baştan çıkmış) baştan çıkarıcı yapmaya devam eder.

** Yılanın Mısır uygarlığından gelen büyüü ve kutsal dişil atribülüğü konusunda Bkz. Dipnot (100).

¹⁴² Fatmagül BERKTAY, **Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**, 136.

¹⁴³ BERKTAY, A.g.k., 105.

yandan da sekülerleştigi oranda bağnazlaşan eril uhreviyetin kullandığı, kutsal kitap sahnelerinin illüstrasyon elemanı olarak biçimsel yetkinlik kazanır. Bu bağlamda ilk günah sahnesi cennetten kovulma, Erken Rönesans için çıplaklığın kullanıldığı en önemli konu bahanesi olacaktır. (Bkz. Resim 2.3.2.1).

Rönesans çıplaklığını imgenin sunduğu temsiliyete göre kabaca dörde ayırabiliriz:

1. Sırada Hristiyan ikonografisinin çıplak için en çok kullandığı tema olan cennetten kovulma sahnesinin insanı temsil eden Âdem ve onu baştan çıkararak Havva imgeleri,

2. olarak Apollo, İsa'ya dönüşerek, kefareti ödeyen kurtarıcı kurban, baba-oğul,

3. Göksel Venüs, Meryem'e dönüşerek (ve giyinerek), kutsal-kutsanan bilginin aktaran ve koruyucu, eril anası,

4. Yükselen burjuva değerleri ve individualizm sonucu, hazcı Hateara'lığı giderek arttıracak olan Avam Venüs imgesi ise genel kadın temsiliyeti olacaktır.

AkılXduygu, ruhXbeden, tinselXtinsel, maneviXmaddi kategorilerine göre yerleştirilen kadın imgesinin iki yüzü, Göksel ve/veya Avam kadın, Rönesans'ta da devam etmektedir.

“Bedenin, özellikle de kadın bedeninin aşağılanması, yalnızca insanın dışısının insanlığını tam olarak algılamasını ve yaşamasını önlemekle kalmamakta, bütün insanlığı onulmaz bir biçimde beden ve ruh olarak parçalanmaya ve yabancılaşmaya mahkum etmektedir.”¹⁴⁴

Öte yandan Rönesans resmi, bu ayrımın teorisini olan, ilk el olarak Hristiyan ikonografisinin emrinde ilerlerken, daha sonra ikinci el olarak soylu

¹⁴⁴ BERKTAY, A.g.k., 97.

sınıf ve gelişecek olan burjuva tarafından –Barok dönemde başlayıp iradesi artan bir biçimde– yönlendirilecektir.

Rönesans estetiği ise, MÖ. 18.yy’ da Horace tarafından Ars Poetica’ da ele alınan ‘Ut pictura poesis’ (resim sanatı neyse şiir sanatı da odur) ifadesi, resim ve şiir sanatlarının karşılaştırılması ve bu ikisinin benzer olduğu yargısı, (Aristoteles’ in “taklit sanatları olarak özellikle şiir ve resmin aynı temel kompozisyon (yapı) öğelerini –yani tragedya’ da öykü ve resimde tasarım (taslak)- kullanmaları gerektiği görüşü (Şiir Sanatı Üzerine, 6.19-21)”¹⁴⁵) üzerinden gelişmiştir ve Rönesans’ ta “bir tür nihai yaptırım niteliği” ile, “hümanist resim teorisi veya doktrini” olarak, “sanat dallarının paralelliği” ve bu dalların “mükemmel olduğu kabul edilen örneklerini belirlemede” en önemli dayanak olmuştur. Horace’ ın bu benzetmesi ve “16.-17. yüzyıllarda, ayrıca 18. yüzyılın büyük bir bölümünde hakim olacak ”oluşan hümanist resim teorisine göre, “şiirsel’ veya yüksek hayal gücü kullanan bir ressam ‘resmeden’ şairlerle karşılaştırılabilir”¹⁴⁶.

“Az sayıda şair, resim sanatının hem hareket halindeki insan doğasını taklit etmede hem de doğanın üstünde bir Neoplatonik İdeal Güzellik göstermede şiir sanatından daha üstün olduğu önermesini kabul etti. Buna karşın, birçok şair de şiir sanatının daha büyük olan ihtişamı adına, resim sanatına ait alana hücum ederek seçkin ressamların birer şair olduğunu ilan etti. Lukianos’un Homeros’u bir ressam olarak övmesi bu görüş için yeterli bir itibar oluşturmaktaydı. Petrarca ve diğerleri de bu görüşü güçlendirmişti. Usta ressam olarak tabir edilen şairler arasında Theokritos, Virgil, Tasso, Ariosto, Spencer, Shakespeare ve Milton’dan başka, sonraki dönemlerde ortaya çıkmış manzara tasvir eden betimsel şiirler yazan çok sayıda şair de vardır: Ön-Raffaellocular ve Parnasyenler. (...)Ut pictura poesis, şiir ve resim sanatları (ve diğer sanatlar) arasındaki ilişkiyi analiz etmek için **bir formül** ortaya koymuştur.(...) Horatius’un formülü sanatsal çabaya yol gösterici bir talimat olarak, estetik savlara teşvik olarak ve birçok şiir ve sanat teorisi için temel bir ilımlılık sağlamak

¹⁴⁵ **Ut Pictura Poesis, Resim Sanatı Neyse Şiir Sanatı da Odur**, Çev. Gözde KARABALIK, http://poetikhars.com/belgeler_77.

¹⁴⁶ A.g.m.

açısından kullanılabilir olduğunu- en azından kullanıldığını- göstermiştir. Ut pictura poesis, tek başına ve birçok ekleme, değiştirme ve dönüşümle, sanatlar ve şiir hakkında birçok ressamın -ki bunların en kaydadeğeri "bilgili Poussin"dir- eserlerine ve teorilerine katkıda bulunmuştur. ¹⁴⁷

Bu estetik temel üzerinde gelişen Rönesans' ta, çıplak konusu için en çarpıcı ilk örnek olarak Masaccio' nun Cennetten Kovuluşu'nda Adem ve Havva, belki de bir daha tekrarlanmayacak olan korku, pişmanlık, çaresizlik ve utanç içinde ifadelendirilmişlerdir. (Bkz. Resim 2.3.2.51). Bu sahnenin bu kadar çok önemsenmesi ve kullanılmasının sebebi, yarattığı ve ömrün başından beri damgaladığı suçluluk duygusuyla insanı baskılayarak, kontrol altında iktidar kurabilmek olmalıdır. Bu suçluluk duygusu belki de, kendiyile barışık olmayan bir potansiyel yaratarak uygarlık tarihi bağlamında işe de yaramıştır.

Kuzey Rönesansının ayırıcı özelliği olan ifadeci natüralizm içinde Adem ve Havva' lar da suçluluk duygusunu güneye göre daha çok yansıtırlar. (Bkz. Resim 2.3.2.2) ve (Bkz. Resim 2.3.2.3). Jan van Eyck' ın Adem ve Havva' sında, Adem o kadar natüralist, o kadar samimi insani bir utanç içindedir ki, dişil kodlar yüklenen Venüs Pudica (iffetli venüs)' nın ağırbaşlı

Resim 2.3.2.2 Jan van Eyck, Adem, Ghent Altarı, detay,1425–29, St Bravo Eve Katedrali, Belçika.

Resim 2.3.2.3 Jan van Eyck, Havva, Ghent Altarı, detay,1425–29, St Bravo Eve Katedrali, Belçika.

pozunu tekrar eder. Hans Memling de de aynı hassasiyet devam eder. (Bkz. Resim 2.3.2.4).

Dürer örneğinde, güney rönesansının etkisi altında ifadeciliğin yanısıra, canlı, yaşayan güzellik ideali içinde Havva Afrodit, Adem Apollo olmuştur. (Bkz. Resim 2.3.2.5) ve (Bkz. Resim 2.3.2.6).

Resim 2.3.2.4 Hans Memling, Adem-Havva,

¹⁴⁷ A.g.m.

1485, Triptyque de la Vierge à l'Enfant et des deux saints Jean, Kunsthistorisches M.

Resim 2.3.2.5 Dürer, Adem-Havva, 1504, Morgan Kütüphanesi, New York, ABD.

Resim 2.3.2.6 Dürer, Adem-Havva, 1507.

Yüksek Rönesansı hazırlayan skolastik felsefenin¹⁴⁸ temelleri üzerinde, değişen evren anlayışıyla biçimlenen, bireyleşen insan, diğer varlıklardan üstün bir konumda olmasının altı çizilerek, makrokozmosun mikrokozmos modeli olarak evrenin merkezinde yer alır. “İnsanın merkez olmasıyla, deneyimleri, kendisi ve dış dünya ile ilgili bilim önem

Resim 2.3.2.7 Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, 1492.

kazanır ve bilim insanın bireyselciliğine karşı büyüyen ilgisini karşılamak üzere gelişir.”¹⁴⁹Bu altyapının etkileri rönesans formalizminde, simetri, oran, ölçü ve kurgunun akli karakterini oluşturur¹⁵⁰. (Bkz. Resim 2.3.2.7)

Resim 2.3.2.8 Michelangelo, 1508-12, Sistine_Chapel, Vatikan.

Resim 2.3.2.9 Michelangelo, 1508-12, Sistine_Chapel, Vatikan.

“Görünen dünya üç boyutlu olduğu için, hacim ve derinlik Rönesans’ınform anlayışında önemli bir yer tutar. Derinliği verebilmek için perspektife, hacim için de oranlara başvuran Rönesans, evrenin kendisini oranlı ve görsel uyum içinde ifade etmesi gibi, uyumu ortaya koyarak güzele ulaşır.”¹⁵¹

Bilgi kuramını kuran el tarafından yönlendirildiği için Rönesans resmi de biçimsel olarak formalizmi ve sunduğu kavramlarla seçkinci bir karakter gösterir. Seçkincilik içinde, figürde kullanılan çıplaklık da hesaplı bir idealizm

¹⁴⁸ Skolastik felsefe ve sanata etkisi hakkında Bkz. Erwin PANOFKY, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe.**

¹⁴⁹ Richard L.De MOLEN, **The Meaning of the Renaissance and Reformation**,s.1, alıntıyı yapan Nilüfer ÖNDİN, **Biçim Sorunu**, 202.

¹⁵⁰ Nilüfer ÖNDİN, **Biçim Sorunu**, 107.

¹⁵¹ A.g.k., 108.

içinde, individüelleşen insanı temsil eder. (Bkz. Resim 2.3.2.8) ve (Bkz. Resim 2.3.2.9).

**Resim 2.3.2.10 Raphael, Adem-Havva, 1509-1511,
Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatican.**

Raphael' de Adem ve Havva, hem henüz çıplaklıklarının farkında olmadıkları için, hem de insan olma idealinin verdiği güvenle rahatça poz verirler. (Bkz. Resim 2.3.2.10). Cranach' ın; van Eyck, Dürer, Memling ile takip ettiğimiz kuzey geleneği içindeki Adem ve Havvası, saray ressamı olmasının verdiği etkiyle tenselleşme yolunda ince bir hassasiyet gösterir. (Bkz. Resim

**Resim 2.3.2.11 Lucas Cranach Yaşlı,
Adem-Havva, 1531, Gemäldegalerie,
Dresden, Almanya.**

2.3.2.11). Hans Baldung' da ise utanç yerine açıkça keyif almaktadırlar çıplaklıklarından. (Bkz. Resim 2.3.2.12).

Klasik Rönesans' ın son döneminden Tintoretto ve Tiziano' da, baroklaşan kompozisyonun benzer formülasyonunda, Havva' nın rolü ön plana geçerek resmin sunduğu cezbediciliğin de dozunu artırmıştır. (Bkz. Resim 2.3.2.13) ve (Bkz. Resim 2.3.2.14).

**Resim 2.3.2.12 Hans Baldung Grien, Adem-Havva,
1524, Museum of Fine Arts, Budapeşte.**

**Resim 2.3.2.13 Tintoretto, Adem-Havva, 1550,
Gallerie dell'Accademia, Venedik.**

**Resim 2.3.2.14 Tiziano, Adem-Havva,
1550, Prado Müzesi, Madrit.**

Çatalhöyük' te tahtında bütün görkemiyle oturan ana tanrıça, Erken Rönesan' ta görkeminden hiçbir şey kaybetmeden (Bkz. Resim 2.3.2.15), sonrasında Yüksek Rönesansla birlikte başlayan letafet ve ağırbaşlı bir cazibe içinde hala oturmaya devam edecektir. Ancak, Çatalhöyük' te kapının önünde dışarıda olan "insanileşmiş"¹⁵²oğul insan, artık ana tanrıçalığından tinsel yönetici anlamda azledilmiş olmasına rağmen, yeni yöneticiyi onaylayan şefkati ve koruyuculuğu ile halen tahtında oturmakta olan eril Madonna' nın kucağına geçmiştir. (Bkz. Resim 2.3.2.16).

Resim 2.3.2.15 Giotto, Ognissanti_ Madonna, 1310, Özel koleksiyon.

Resim 2.3.2.16 Piero del Pollaiuolo,1470–73, Madonna ve çocuk İsa, Hermitage, St Petersburg.

Natüralist ifadeciliği içinde her dönem güneye göre daha sivil bir samimiyet sunan Kuzey Rönesansı' nın Madonnası da Göksel Venüs biçimlenimi içinde olmasına rağmen, evinin bir köşesinde oturan dünyeviliği ile Avam Venüse yaklaşır. (Bkz. Resim 2.3.2.77).

Yüksek Rönesans' ın Rafael örneğinde ise, kuzeydeki sivil dünyevilikten ziyade, koruyucu, esirgeyici annelik şefkatinde yoğunlaşan resmi bir dünyevilik hissedilmesine rağmen bunlar Göksel Venüslerdir. (Bkz. Resim 2.3.2.18) ve (Bkz. Resim 2.3.2.19).

Resim 2.3.2.17 Robert Campin, Madonna ve çocuk İsa, 1433-35, Hermitage Müzesi, St Petersburg.

Resim 2.3.2.18 Raphael, Madonna ve çocuk İsa, 1504–1505, National Gallery, Londra.

Resim 2.3.2.19 Raphael, Granduca Madonna, 1504, Galleria Palatina, Floransa.

Caravaggio' nun Yılanlı Madonna' sı, sunduğu sembol kompleksiyle ilginç bir resimdir (Bkz. Resim 2.3.2.20). Bir zamanlar iki elinde birden tutarak tinsel ve tensel dünyalara hükmeden Yılanlı Tanrıça > Athena >Göksel

¹⁵² Bkz. dipnot (7).

Venüs > Madonna (Bkz. Resim 2.3.1.14), sihirli değneği¹⁵³ yere düşmüş, yerdeki; eskinin büyü–kutsal, şimdi ise eril Hristiyan ideolojisinin lanetli, şeytani simgeselliği ile yer değiştirmiş yılanı karşı; şimdi hizmetine girdiği eril tinin yönettiği; göksel analığı, fıskıran şefkatli göğüsleriyle ve avamlıktan nasibini almış, sıradan bir ana görüntüsüyle yer değiştirerek, dişil dünyevi hazzın edimi sonucu olmayan göksel oğlunu; geçmişte ‘kendisi olan’ dan korur vaziyettedir.

Resim 2.3.2.20 Caravaggio, Yılanlı Madonna, 1606, Galleria Borghese, Roma.

Rönesans’ ın ağırbaşlı Göksel Venüsü Madonna, Barok’ un duyguları coşturucu, duyulara hitap eden kuruluşu içinde, örtüleri altından sunduğu hareketlilik ile bu coşkunluktan nasibini almıştır (Bkz. Resim 2.3.2.21) .

Hümanizm idealini sergileyen biçimselliği ile Michelangelo’ nun Davut’ u, dinsel bir tema olmaktan çok Rönesans insanını yücelten sembolikliği ile daha çok sekülerdir. (Bkz. Resim 2.3.2.22). Benzer şekilde, Raphael’ in İsa’ sı da Apollo’ dan devraldığı güzellik ideali formalizmiyle tinselliği yanı sıra yumuşak bir dünyevilik de sunar. (Bkz. Resim 2.3.2.23).

Resim 2.3.2.21 Caracci, Bakire Meryemin Azameti, 1600-01, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Rome

Resim 2.3.2.22 Michelangelo, Davut, 1504, galleria dell'accademia, Floransa.

Resim 2.3.2.23 Raphael, Kutsayan İsa, 1506, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia, İtalya.

Özellikle Kuzeyde, tinsel esriklik sunan ifadeciliği ile Pieta ya da çarmıhtan indiriliş sahnelerinin, erkek uzanmış çıplağı İsa; Avam Venüse bitiştirilen natüralist duygusallık ve duygusallık içinde, biçimselliği yanında

¹⁵³ Yılanlı Tanrıça’ da yılanın orijini ve simgelediği büyüsel anlamlar için Bkz. Christopher L.C.E. WITCOMBE, **Minoan Snake Goddess**, <http://witcombe.sbc.edu/snakegoddess/>. Ayrıca Bkz. Dr. Alena TRCKOVA-FLAMEE, **Minoan Snake Goddess**, http://www.pantheon.org/articles/m/minoan_snake_goddess.html.

hissettiği tinsel haz bağlamıyla da Avam Venüse yaklaşır. (Bkz. Resim 2.3.2.24), (Bkz. Resim 2.3.2.25), (Bkz. Resim 2.3.2.26).

Resim 2.3.2.24 Roger van der Weyden, Yas, 1464, National Gallery, Londra.

Resim 2.3.2.25 Roger van der Weyden, armıha Gerilme, 1460, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Fiziksel acı, tinsel vecd içinde İsa, armıhta duygulandıran edilgenliğini sunduğu imgesiyle etkinleşir.

Resim 2.3.2.26 Hans Memling, Adriaan Reins Triptiği, detay, 1480, Memling Museum, Saint Jeans Hospital, Bruges.

Yine Caravaggio' nun Ecce Homo' sunda İsa, muhteşem vücutu içinde, haz veren yanını yadsımadan ama kendisi dñnyevi hazdan vazgeçerek insanlık için fedakarlık yaptığını, bu abartılan gñzelliđini sunarak hatırlatır (Bkz. Resim 2.3.2.27).

Resim 2.3.2.27 Caravaggio, Ecce Homo, 1606, Palazzo Rosso, Genova.

Hem iyi Hristiyanlık için bir ders verir gibidir, hem de yerilen avam venüslerin yaptığı gibi, bu dersi vermesinden hazzettirir.

Eskinin Apollo İsa'sı bile Avam Venüs' ten nasibini almıştır (Resim 2.3.2.28). Vücutun kıvrımları içinde, bedensel acının (ona) verdiği – (bize) hissettirdiği tinsel hazzın tensele kayan sunumu dolayısıyla Avam Venüsün hakkını vermeliyiz.

Öte yandan, özellikle St. Sebastian gibi azizlerin dinsel vecd içindeki şehitlik sahneleri ya da Vaftizci Yahya' nın genç

**Resim 2.3.2.28 Daniele Crespi, Pieta, 1626,
Museo del Prado, Madrid.**

imgesinde beliren hedonist yaklaşım; Ficino' nun sunduğu, Platonizm' in homoerotik tasavvurunun¹⁵⁴ yeniden sanatçıları etkilemesi sonucudur ve figürlerde Eromenos fikri de yeniden doğar. (Bkz. Resim 2.3.2.29), (Bkz. Resim 2.3.2.30). Genel olarak St. Sebastian, Vaftizci Yahya (ve hatta çarmıhta İsa) konulu resimler, Eromenos geleneğinin Hristiyan şehitlik, azizlik kılıfıyla tinselleştirilmiş gizli hazcı imgesidir.

**Resim 2.3.2.29 Antonio del Pollaiuolo,
St.Sebastian' ın şehit olması, 1473-75,
National Gallery, London.**

**Resim 2.3.2.30 Bronzino, Vaftizci Yahya, 1550-55
Galleria Borghese, Roma.**

Azizler ve azizelerin, şehit olurken aldıkları vecd ifadeleri, cinsel esriklik ifadesiyle benzer olduğu için, bu konu hem bakanın tinsel ve tensel hazzı birarada yaşamasıyla talep edeni memnun ediyor, hem de homoerotik arzularına bir ifade aracı olduğu için sanatçısını tatmin ediyor.

**Resim 2.3.2.31 Caravaggio,
Vaftizci Yahya, 1600,
Musei Capitolini, Rome.**

İsa-Koç ile sarmaş dolaş yakalanmışçasına bize bakan Vaftizci St. John, hiç istifini bozmadan hemhâline devam eder gibidir. Bu noktada artık kendi olabilen, yani kilise ya da burjuva tarafından desteklenmekle beraber, kendisini de konu bahaneleriyle ortaya koyabilen 'sanatçı' profili yavaşça belirmeye başlıyor. Duygusal yapma nedeni, olgusal olarak yapış biçimini de etkilemekle beraber, pragmatik olarak pazarın değerleriyle de örtüştüğü,

¹⁵⁴ Ficino' nun homoerotik Platonik Aşk fikri için Bkz. dipnot (59).

* BDSM: (Bondage, Slave, Master) Bağlanmaktan ya da sınırlandırılmaktan zevk almayı ifade eden bir cinsel faaliyet çeşidi.

hizmet ettiği ya da talebi karşılıadığı için, (içerik ya da biçimsel) hedonist yaklaşımlar her zaman pirim yapmıştır (Resim 2.3.2.31).

Rubens' te, İsa' nın gergin, acı içinde kasılmış vücudu, sarmalanmış genitali ve küçük bir parça kanla birlikte bize; günümüzün BDSM* fantazilerini anımsatacak, sadistçe bir zevk aldirtan, tinsel haz içindedir. (Bkz. Resim 2.3.2.32), (Bkz. Resim 2.3.2.33), (Bkz. Resim 2.3.2.34), (Bkz. Resim 2.3.2.35), (Bkz. Resim 2.3.2.36).

Resim 2.3.2.32 Rubens, Çarmıhta İsa, 1610-11, Koninklijk M. voor SchoneKunsten, Antwerp. **Resim 2.3.2.33 Rubens, Çarmıhta İsa, 1620, Koninklijk M.voor Schone Kunsten, Antwerp.**

Resim 2.3.2.34 Guido Reni, St. Sabastian, 1640-42, Pinacoteca Nazionale, Bologna. **Resim 2.3.2.35 BDSM.** **Resim 2.3.2.36 BDSM.**

1514' de Tiziano' nun yaptığı Kutsal ve Dünyevi Aşk alegorisi, Platon' da gördüğümüz Göksel ve Avam Afrodit kavramlarının, adeta imge içinde nasıl bir biçimsellikte olması gerektiğini gösteren anahtar bir resimdir (Bkz. Resim 2.3.2.37). Ancak imgenin bu yoğunlaşmış özetine varmadan, ayrımın ip uçları felsefi literatür ve göstereni sanat bağlamında zaten hali hazırda

Resim 2.3.2.37 Tiziano, Kutsal ve Dünyevi Aşk, 1514, Galleria Borghese, Roma.

mevcut olduğunu biliyoruz. Zaten Erken Rönesans örneklerinde de bu bilgi doğrultusunda ortaya çıkan venüslere ayırt edebiliyoruz.

Erken Rönesans' ta, Ficino gibi Platonistlerin bayraktarlığında kutsanan ideal güzellik ve Platonik aşk kavramları, öte yandan seküler hümanizmin insanı yücelten etkisiyle, mitolojik sahnelerin Avam Venüsü yeniden canlanan Grek Afrodit aracılığıyla ifade bulur. Ancak devrin hümanist güzellik ideali venüslere de tinsel bir idealizm içinde Gökselleştirmiştir. Bu

venüsler fiziksel güzelliği kutsayan sekülerlikleri içinde tinsellik kazanırlar.
(Bkz. Resim 2.3.2.38), (Bkz. Resim 2.3.2.39), (Bkz. Resim 2.3.2.40).

“Boticelli’ nin üç güzeli, bedeninin saklı olmadığı, fakat göksel güzelliğinin melodisine döndüğü: tıpkı bir gluck melodisi gibi, göksel fakat insani bir dokunuşla, yerdedir.”¹⁵⁵

**Resim 2.3.2.38 Boticelli, İlkbahar Alegorisi,
1477-1478, Galleria degli Uffizi, Floransa.**

İlkbahar Alegorisi’ nde, resmin bütünü genel sanat tarihi içinde idealizmiyle Göksel Venüse ait görünse de, kendi içinde değerlendirildiğinde, bağlantı kurdukları kavramlara göre temsiliyeti değişen ve dolayısıyla sundukları Göksel ve Avamlık dereceleri de değişkenlik gösteren toplu bir venüs gösterisi gibidir. Örneğin, ortadaki bariz Göksel Madonna’ ya nazaran üç güzeller, her ne kadar seküler, bireyleşen insan idealizmi doğrultusunda tinsellik kazansalar da, Antik geçmişleri ve hazza yönelik temsiliyetin göstergesi olarak daha Avam venüstürler.

“Floransa’ da Göksel Venüs Neo-Platonik spekülasyon denizinden çıkmıştır.”¹⁵⁶

**Resim 2.3.2.39 Boticelli, Venüsün Doğuşu,
1485, Galleria degli Uffizi, Floransa.**

Seküler insan ideali ve güzellik, Avam Venüs ikonografisini bir yandan sahibi olduğu bu temsiliyet ile tinselleştirirken, diğer yandan özellikle Venedik gibi tüccar şehirlerde gelişen yeni burjuvanın etkisiyle ortaya çıkan kadın portreleri de Avam Venüs ikonografisini kullanarak asli

¹⁵⁵ Kenneth CLARK, **The Nude**, 94.

¹⁵⁶ A.g.k., 113.

dünyeviliğini devam ettirir. (Bkz. Resim 2.3.2.41), (Bkz. Resim 2.3.2.42).

Resim 2.3.2.40 Raphael, Üç Güzeller, 1504-05, Musée Condé, Chantilly, Fransa.

Resim 2.3.2.41 Giovanni Bellini, Süslenen Kadın, 1515.

Resim 2.3.2. 42 Veneto Bartelemeo, Kadın Portresi, 1502-1555, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Başlangıçta bu portreler genel bir idealize kadın imgesi sunarken, yavaş yavaş yükselen individüalizm ile soylu ve burjuva sınıfların kendisini meşrulaştırma yolunda kullandığı birer gösteren olarak, portrelerin sunduğu insan imgesi de gerçek bireyi imleyecektir. (Bkz. Resim 2.3.2.43). Bu durum niteleyici bir özellik olarak kuzeyde daha erken gerçekleşir. (Bkz. Resim 2.3.2.44).

Resim 2.3.2.43 Raphael, Çıplak Portresi, 1518, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Resim 2.3.2.44 Roger van der Weyden, Kadın Portresi, 1464, National Gallery, Londra.

Güneyde hazzın yönetimindeki Venedik' te, tinsel vecdin tecellisi Mecdelli Meryem imgesinde ve Avam Venüs karakterinde olacaktır. (Bkz. Resim 2.3.2.45).

Mecdelli Meryem ikonografisi içinde tensellik, tinsel vecd bahanesiyle her zaman en abartılı şekilde kullanılmıştır.

Resim 2.3.2.45 Tiziano, Mecdelli Meryem, 1531, Özel koleksiyon.

Yakın tarihteki bir Kuzey Rönesans portresine bakalım. Pontormo' da, sivil bir portre olmasına rağmen, kullanılan Göksel venüsün tahtında oturan imgesi iken, daha kuzeyde Holbein' da, portresi yapılan kadın gerçek bir kraliçe olarak, her ne kadar ağırbaşlı ve dingin edasıyla Göksel venüs olsa da, sunduğu doğal ve ideal olmayan kişisel ile Avam venüsleşmektedir. (Bkz. Resim 2.3.2.46), (Bkz. Resim 2.3.2.47). Venedikli Tintoretto' nun portresi ise tamamen Avam venüsün hizmetindedir. (Bkz. Resim 2.3.2.48). Barokun Frans Hals' ında, portreye konu olan kadının sosyal niteliği ile birlikte sunduğu doğallık yine Avam venüs olacaktır. (Bkz. Resim 2.3.2.49).

Resim 2.3.2.46 Pontormo, Kırmızılı Lady Portresi, 1532, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Resim 2.3.2.47 Holbein, Kraliçe Jane Seymour, 1536, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Resim 2.3.2.48 Tintoretto, Göğüslerini Gösteren Kadın Portresi, 1570, Museo del Prado, Madrid.

Resim 2.3.2.49 Frans Hals, Çingene Kız, 1628-30, Louvre, Paris.

Dresden Venüsü olarak biline Giorgione' nin uzanmış uyuyan venüs pozunu, Knidos pozunu gibi sanat tarihi boyunca en çok başvurulan pozlardan biri olacaktır. (Bkz. Resim 2.3.2.50).

Giorgione' nin Venüsü, gözlerini kapatarak tüm edilgenliği ile gözlere ve hazzına kendisini sunmasına rağmen, Erken Rönesans' ın tinselleştiren idealizmiyle biçimlendiği için, "çıplığın doğal hayattan bu

Resim 2.3.2.50 Giorgione, Dresden Venüsü, 1510, Gemaeldegalerie Alte Meister, Dresden.

izolasyonu"¹⁵⁷ ile Tiziano' nun Venüsüne oranla Göksel Venüs tarafında yer alır. (Bkz. Resim 2.3.2.51).

¹⁵⁷ CLARK, *The Nude*, 112.

Tiziano' nun sunduğu hazcı karakterli Venedik Ekolüne karşılık Floransa' nın idealizmi baskın uzanan eril venüslerini Michelangelo' da görebiliriz (Bkz. Resim 2.3.2.52), (Bkz. Resim 2.3.2.53).

Resim 2.3.2.51 Tiziano, Urbino Venüsü, 1538, Galleria degli Uffizi, Florensa.

Resim 2.3.2.52 Michelangelo, Lorenzo Medicinin Mezarı Şafak, 1525-31, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence. **Resim 2.3.2.53 Michelangelo, Giuliano Medicinin Mezarı Gece, 1526-33, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence.**

Kuzeyde ise, aynı çözüm Cranach venüslerinde daha dünyasal bir doğallık içinde devam eder."Antikçağın tensel kadın çıplağı sanatını, hiçbir dolambaçlı yola başvurmadan gözler önüne serme fırsatını kullanır."¹⁵⁸ (Bkz. Resim 2.3.2.54), (Bkz. Resim 2.3.2.55). Avam venüs tüm tensel doğallığı

Resim 2.3.2.54 Cranach, Uzanmış Dinlenen Diana, Musee des Beaux Arts, Besançon.

Resim 2.3.2.55 Cranach, Venüs ve Cupid, 1531, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels.

içinde, (en erken örneğini Goya' nın Maya' sında göreceğimiz) pubik kıllarıyla birlikte temsil edilir.

"Natürel Venüs için Venedik' te ilk büyük kutlama, Louvre' da bulunan Concert Champetre' dir".¹⁵⁹ Manet' nin Kırdı Kahvaltısı' nın ilk örneği sayılan bu resim, Venedik ikonografisinin kadın imgesini ele alış karakterini tüm açıklığı ile sergiler; Avam venüsler, Rönesans idealinin ciddiyeti içinde, (tıpkı müzik gibi) haz verme işine başlamıştır. (Bkz. Resim 2.3.2.56).

¹⁵⁸ Anne Marie BONNET, Cranach' ın Resimlerinde Rönesans Çıplakları, çev. Ülker Gökberk, **P Sanat Kültür Antika**, 18, yaz, 53.

¹⁵⁹ CLARK, **The Nude**, 115.

Tiziano' nun Kutsal Profan Aşk (Bkz. Resim 2.3.2.37) resminde gördüğümüz Profan aşk da, Giorgione' nin kuyu başındaki Avam venüsüyle aynı poz içinde aynı kavramı imleyecektir.

Resim 2.3.2.56 Giorgione, Kırdaki Konser, 1510, Louvre, Paris.

Öte yandan mitolojik konular, başlangıçta dini ve din dışı ideal insanın tinsel simgeselliği içinde kullanılırken, giderek gelişen burjuvanın ve soylu sınıfın talepleri doğrultusunda evrilerek daha çok dünyevi hazza yönelik konu bahaneleri olmaya başlar. (Bkz. Resim 2.3.2.57).

Mitolojik sahneler artık tamamen, Avam venüslerin rol aldığı hazcı imgeler sunar. (Bkz. Resim 2.3.2.58) , (Bkz. Resim 2.3.2.59).

Resim 2.3.2.57 Coreggio, Zeus ve Antiope, 1528, Louvre, Paris.

Resim 2.3.2.58 Tiziano, Danae, 1553-54, Özek koleksiyon.

Resim 2.3.2.59 Tintoretto, Leda ve Kuğu, 1555, Uffizi, Floransa.

Grek tanrıları arasında bolca geçen aşk sahneleri, mitolojinin yeniden doğan klasik değerleri hatırlatıcı etkisiyle, hoşgördürten kisvesi altında, dozu seyreltilmiş (belki de erotik denilen seksüel imge kategorisini oluşturacak) vaziyette üstü kapalı bir çeşit pornografi medyası görevi görerek burjuva ve soylu sınıfa hizmet eder. Estetik sanat ve mitoloji kisvesi altında bu talep o devirde sanat ve sanatçı aracılığıyla karşılanırken, bugün artık sektörleşen pornografi, medyası geniş bir çeşitlilik göstererek, iletişim olanakları da genişlediği için, popüler bir yaygınlık içinde bu işe devam etmektedir.

Resim 2.3.2.60 Bonzino, Venüs Kupid Zaman, 1540-45, National Gallery, London.

Resim 2.3.2.61 Veronese, Sadakatsiz Aşk Alegorisi, 1570, National Gallery, London.

Alegorik resim, sağladığı üstü kapalı ima etme yapısıyla, Hristiyan ahlakın dersler vermek için en çok başvuracağı yöntemdir. Genelde mitolojik figürler, simgeler, Hristiyan ahlakın hizmetinde olumsuz, yasak, günah, ayıp olanı dolaylı yoldan ders verecek biçimde ima ederler. Bu sahnelerde kullanılan kadın imgesi doğal olarak Avam Venüs olacaktır. Ancak paradoksal bir biçimde; bu sahnelerin ima ettiği, genel olarak dünyevi hazların geçiciliği iken, yerilen hazzı temsil eden Avam Venüs, nihai olarak bakana haz verecek biçimde kodlanmak zorunda kalır. (Bkz. Resim 2.3.2.60), (Bkz. Resim 2.3.2.61). Yerilen hazzı ifade ederken haz verme şeklindeki bu temsiliyet, giderek sadece haz vermeye dönük bir temsiliyet olacaktır ve belki de kadın imgesini günümüzün haz veren(edilgin) ve hazzı aldırması gereken(etkin) şekilde programlayan seviyesine (ahlaki değil imgesel olarak) vardırıtan bu dönüşümdür (Bkz. Resim 2.3.2.62), (Bkz. Resim 2.3.2.63). .

Resim 2.3.2.62 Tiziano, Venüs Orgcu ve Kupid, 1548, Museo del Prado, Madrid.

Resim 2.3.2.63 Rubens, Leda ve Kuğu, 1598-1600, Stephen Mazoh, New York.

Barok kuruluşun biçimsel değişiklikleri baş gösterse de çıplak, talebi artacak şekilde devam eder. Barokla birlikte; Avam Venüs kategorisine girecek çeşitli kadın imgeleri arasına artık, Göksel Venüs Madonna bile dahil olacak derecede haz veren, hazza hizmet eder konumdadır. Aslen, dinsel vecdin coskusu da bir çeşit haz olduğuna göre, bünyesinde barındırdığı Avam tarafın başatlaştığını söyleyebiliriz. (Bkz. Resim 2.3.2.64).

Kuzeyde özellikle Hollanda'nın liberal burjuvasının sanat bağlamında etkisi, güneyin Katolik Hristiyanlığının yerine geçiyor. Dolayısıyla dinsel veya din dışı resimler güneye göre daha sivil, Avam Venüsün hazcılığı yönünde daha natüralist, cezbedici bir tensellik içinde gelişiyor.

(Bkz. Resim 2.3.2.65).

Resim 2.3.2.64 Rubens, Madonna, erken 1600ler, Santa Maria del Giglio, Venedik.

Raphael' in insan idealine hizmet eden üç güzellerine nazaran (Bkz. Resim 2.3.2.40) Rubens' te; Marie Medici maddi dünyanın kraliçesi olarak gemiden inmesi karşılanırken, aşağıda bu dünyanın hizmetine giren mitolojik imgeler tüm karnal hedonist ayartıcılığı ile eşlik etmektedir.

Resim 2.3.2.65 Rubens, Marie Medici' nin Marsilya' ya Gelişi, 1623-25, Louvre, Paris.

Rubens' in başka bir cinsellik dozu, imgenin çekinik baştan çıkarıcılığı ile yükselmiş resmi, Kürklü Venüs' tür. (Bkz. Resim 2.3.2.66)

Resim 2.3.2.66 Rubens, Kürklü Venüs, 1630, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Resim 2.3.2.67 Rubens, Aynalı Venüs, 1615, Collection of the Prince of Liechtenstein, Vaduz.

Venüs Pudica' nın baştan çıkarıcı iffetli duruşu, kürkle iki katına çıkarılmış tenselliği ve ressamın karısını resmetmesinin getirdiği biçimsel ve kavramsal arzuluk ile Kürklü Venüs, (Venüs Pudica' nın ima edercesine idealleştirdiği) cinselliğin imgenin her köşesinden fışkırmasıdır.

Bir başka örnek Aynalı Venüs' de de (Resim 2.3.2.67), ima ettiği ya da hizmet ettiği cinsellik, kavramsal ve biçimsel olarak hazza yönelik

kullanılmıştır. Burada imge, Berger' in yorumuyla, "kadın seyredilişini izler"¹⁶⁰ formülünü sunar. İzleyen

Resim 2.3.2.68 Velazquez, Aynalı Venüs, 1649-51, National Gallery, Londra.

İzlenen formülüne bir başka örnek Velazquez' in Aynalı Venüsü olacaktır (Resim 2.3.2.68).

Rubens' ten, imgenin ima etiği karmaşık kavramsal yapısıyla bir başka ilginç örnek Bacchus resmidir(Resim 2.3.2.69).

Resim 2.3.2.69 Rubens, Bacchus, 1638-40, Hermitage, St. Petersburg.

Her türlü dünyevi hazzın temsili olarak Bacchus, Avam Venüse hizmet eden hazcı niteliklerin taşıyıcısı olarak yağlanmış ve dişilleşmiş vücuduyla poz veriyor.

Poussin' de ise, Barokun tüm tensel hazcı karakterine rağmen, klasik formalizm yeniden öne çıkar (Resim 2.3.2.70), (Resim 2.3.2.71).

Resim 2.3.2.70 Poussin, Midas ve Bacchus, 1629-30, Alte Pinakothek, Munich.

Resim 2.3.2.71 Poussin, Neptünün Zaferi, 1634, Philadelphia Museum of Art, ABD.

Hollanda' dan bir örnek Jacob von Loo' da; güneyin resmileştiren, idealleştiren tinsel imalarına başvurmadan, kuzeyin alabildiğine natüralist kavramsal yaklaşımı içinde resim, yapılış amacını net bir şekilde sunan, sadece medyası değişik bir pornografidir adeta (Resim 2.3.2.72), (Resim 2.3.2.73).

¹⁶⁰ John BERGER, **Görme Biçimleri**, 47.

Resim 2.3.2.72 Jacob van Loo, Rijksmuseum, Amsterdam.

Resim 2.3.2.73 Jacob van Loo, Yatağına giren genç kız, 1650.

Resim 2.3.2.74 Rembrandt, Danae, 1636, Özel koleksiyon.

Resim 2.3.2.75 Rembrandt, Bathsheba banyosunda, 1654, Louvre, Paris.

Bathsheba ve Danae hikayeleri, kadın çıplağın sergilenmesine, edilgin bir şekilde seyir için sunulmasına en uygun bahanelerden olmuştur (Resim 2.3.2.74), (Resim 2.3.2.75). İki hikayede de, biri göksel biri dünyevi iktidarın gözü tarafından edilgin kadın farkında olmadan görülür/seyredilir. Birinde kuleye kilitlemiştir, Zeus tarafından farkedilir, diğerinde Davut tarafından gizlice görülür ve ikisinde de sonuç; birinde Perseus, diğerinde Süleyman olmak üzere kahraman-evlatla sonuçlanacak gizli-yasak bir cinsellik yaşanır. Sonucun kutlu kılınması bakışı-seyiri, bakanın-seyredeninin maddi iktidarı yönünde olumlayan manevi iktidar konuma getirir. Maddi iktidarı elinde tutan manevi iktidarı da kumanda eder.

Ruhani iktidar tarafından belirlenmiş ve sabitlenmiş hikaye içindeki bu kodlar doğrultusunda imgenin geldiği nokta da, koşut biçimde kadını, belirlediği kodu tekrar eden biçimsellikte sunar ve imge bakana-seyredene göre düzenlenmiş (bakanı-seyredeni iktidar yapan), kompozisyon-perspektif gibi biçimsel yapısıyla estetik sanat bağlamında; statü ve iktidar göstergesi olarak resmi yaptıran ya da satın alan kişinin bakıp beğenerek mülkiyetine geçirmesiyle sosyoekonomik ve kültürel bağlamda, tekrar eden bir formül olarak billurlaşır. Hikâyelerin ima ettiği, cesaretlendirdiği anlam; Gözün gördüğü-baktığı, görene-bakana tabidir, iktidar bakan/görenindir.

“İktidarın yalnızca baskı uygulamaktan –bastırmak, engel çıkarmak, cezalandırmak- ibaret olmadığını, arzuyu yaratarak, zevki kışkırtarak, bilgiyi üreterek bundan daha derine nüfus ettiğini de göstermelidir. O kadar ki, iktidardan kurtulmak çok güçtür, çünkü iktidarın tek işlevi, Freudcu bir üst-ben gibi, dışlamak, bastırmak ya da cezalandırmak olsaydı, bu etkilerini ortadan kaldırmak ya da bu iktidarı yıkmak için bilinçlenmek yeterli olurdu. İktidarın Freudcu bir üst-ben olarak işlev görmekle yetinmediği kanısındayım. İktidar kendini

bastırmakla, gerçeğe erişmeye sınır çekmekle, bir söylemin ifade edilmesini engellemekle sınırlamaz: İktidar bedeni çalıştırır, davranışa nüfus eder, arzu ve zevkle iç içe girer, işte onu bu çalışma içinde suçüstü yakalamak gerekir; yapılması gereken şey bu analizdir, bu da güç bir şeydir.”¹⁶¹

Foucault' nun analizinden hareketle; iktidarın billurlaşan formülünü tekrar eden aygıt olarak sanat bu noktada, biçim kurma düzeninden, imge oluşturma düzenine kadar, eril iktidarın tekrar görüntüsü olarak bakını, imge içinde ve seyredeni olarak dışında da benzer davranışla, aktif ve muteber kılar.

2.3.3 Rokoko' dan 20.yy' a Çıplak

Rokoko resmi, “Barok gibi bir saray sanatı değil, aristokrasi ile orta sınıfın üst kesiminin sanatı idi”¹⁶². “Görkemli, törensel ve ağır bir hava yaratmaya duyulan eğilim, Rokokonun ilk devrinde kaybolarak yerini içtenliğe ve zerafete bırakmıştır.”¹⁶³ Resimde kullanılan çıplak da diğer elemanlar gibi tenselliğe gönderme yapan birer coşturucu, baştan çıkarıcıdır (Resim 2.3.3.1).

“... ince ve gerçekte soylular sınıfına özgü olan; hoşça gidene ve alışlagelmiş olanı, tinsel (spiritüel) ve kendiliğindenolana yeğleyen; tüm evrence kabul edilmiş; belirli ve durmadan tekrar edilen kalıplara uyularak uygulanan; çoğunlukla dış yüzeyle ilgili olsa da, teknikte ustalık isteyen bir sanattır.”¹⁶⁴

Figürlerde kişisellik geri çekilmiştir, hikâyenin sunduğu imgenin erotizmi öne geçtiği için, figürler de birer süs ögesi olarak bütün içinde hazzla hizmet eder.

¹⁶¹ Michel FOUCAULT, *İktidarın Gözü*, 49.

¹⁶² Arnold HAUSER, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 40.

¹⁶³ A.g.k., 17.

¹⁶⁴ A.g.k., 17.

Resim 2.3.3.1 Watteau, Parisin Yargısı, 1700ler, Louvre, Paris.

“Gerçeğe keyifle boyun eğme ve dünya nimetlerinin verdiği haz gibi konuları işlemesine, hisleri tatmin etmesine ve bütün güzelliğine karşın, Watteau’ nun tüm resimleri melankoli ile yüklüdür.”¹⁶⁵

Mitoloji özellikle en rağbet gören konu bahanesidir. Mitolojik konulu pornografi sektörünün, Rokoko biçimi diyebileceğimiz Boucher Venüsleri, imgelerde yer alan modellerinin gerçek metresler, *courtisane –hetaera* olmalarıyla bile bu yorumu karşılıyor (Resim 2.3.3.2), (Resim 2.3.3.3), (Resim 2.3.3.4), (Resim 2.3.3.5).

Resim 2.3.3.2 Boucher, Diana banyosundan sonra dinlenirken, 1742,Louvre, Paris.

Resim 2.3.3.3 Boucher, Venüs Aşkını avutuyor, 1751, National Gallery of Art, Washington.

Resim 2.3.3.4 Boucher, Pan ve Syrinx, 1759 National Gallery, Londra.

Resim 2.3.3.5 Boucher, Kahverengi Odalık, 1745, Louvre, Paris.

“Duyumculuğu ve estetizmiyle özellik kazanan Rokoko epikürçülüğü Barok’ un törensel üslubu ve erken Romantik hareket arasında geçiş noktası sayılır.”¹⁶⁶

Boucher’ nin soylu kadın portleri bile, ihtişamları ve donandıkları eşyanın tensel dünyeviliği ile bu pornografiden nasiplenmiştir (Resim 2.3.3.6).

¹⁶⁵ A.g.k., 28.

¹⁶⁶ A.g.k., 42.

**Resim 2.3.3.6 Boucher, Marquise_
de_Pompadour, 1758, Alte Pinakothek, Munich.**

“XV.Louis devrinde ise aynı toplum, görünüşte burjuva yaşantısına ve yaşam görüşüne uygun olan bir hazcılığibenimsedi.(...) ‘Yaşamın tatlı yönleri’ile kuşkusuz kadınların tatlılığı kastedilmektedir. Her epikürosçu kültürde olduğu gibi, kadınlarla birlikte olma, en yaygın vakit geçirme biçimidir. Aşk sağlıklı bir içtepi ve dramatik bir tutku olmaktan çıkmış, eğlendirici, sakin, içtenliğini ve saflığını kaybetmiş bir duygu durumuna gelmiş, tutkunun yerini alışkanlık almıştır.”¹⁶⁷

Fragonard da farklı değildir. Venüs - küpid temsiliyeti ile acaba Meryem - çocuk İsa mı hedeflenmiş, yoksa *Courtisane* ve gayri meşru oğlu mu? Yoksa hepsi birden mi? (Resim 2.3.3.7).

**Resim 2.3.3.7 Fragonard, Venüs ve
Küpid, 1760, Özel koleksiyon**

“İsrarla ve sürekli olarak çıplak resimleri aranmaktadır. Çıplaklık şimdi plastik sanatların en gözde konusu olmuştur. Devlete ait apartmanların fresklerinde, salonlardaki goblen halılarda, özel oturma odalarındaki yağlıboyalarda, kitaplardaki gravürlerde, raflardaki bronz figürlerde, poselenden yapılmış grup heykellerinde, her yerde, şişman baldırlı ve kalçalı, açık göğüslü, kol ve bacakları sanki karşısındakini kucaklayacakmış gibi olan çıplak kadın figürleri görürüz... Sanatta çıplaklık o derece olağan hale gelmiştir ki, Greuze ‘ ün saf ve yalın figürleri, yalnızca elbiselerini giymekle erotik bir etki yaratabilmektedirler. Ne var ki, ‘kadın güzelliği’ülküsü de değişmiş, daha merak uyandırıcı, daha bilgiç ve saflığını yitirmiş kadın tipi ilgi çekmeye başlamıştır.(...) Böylece Rokoko, zengin ve bıkkın Epikürcüler için tasarlanmış erotik bir sanat, doğanın kısıtladığı eğlenme ve haz duyabilme yeteneğini yoğunlaştıran bir araç durumundadır”¹⁶⁸

¹⁶⁷ A.g.k., 42.

¹⁶⁸ A.g.k., 43.

Resim 2.3.3.8 Goya, ıplak Maya, 1797-1800, Museo del Prado, Madrid.

Goya, Knidos Venüsünü çıplak ve giysili yapan Praksiteles gibi, Maya'yı önce çıplak, sonra yer aldığı yüksek tabakanın baskısıyla yeni bir tane giysili olarak yapmıştır (Resim 2.3.3.8).

Tensel haz, sadece kadın imgesinde Avam Venüsle simgeleşen bir özellik değil, Barok resimle başlayan, Rokoko' da şiddetle devam eden, resminde boyanın fiziksel yapısından kompozisyonuna kadar natürmort, peyzaj veya figürlü kompozisyonlarda, draperilerde, kullanılan objelerde kendini hissettiren karakteristiktir.

İngres' in Neoklasikliği içinde de bu karakter mevcuttur (Resim 2.3.3.9). Hauser' e göre, "önce saray aristokrasisi, sonra orta sınıf kesimi ve son olarak devrimci burjuvaların sanat üslubunu temsil eden klasisizm"¹⁶⁹, Romantizm ile beraber ikiye bölünen geç 18.yy ve 19.yy sanatının, Barok – Rokoko geleneğine karşı gelişen yeni orta sınıfın sanatlarıdır.

"18.yyın ikinci yarısında devrim sayılan bir değişim oluşmuş ve modern bir orta sınıf toplumu ortaya çıkmıştır. Bu yeni sınıf kişiselliğe ve orijinalliğe olan tutkusu ile, kültürlü bir topluluk tarafından bilinçli ve planlı bir biçimde ortaklaşa kabul edilen 'stil' anlayışına son verdimiş ve entelektüel özellik anlayışına günümüzdeki önemi kazandırmıştır."¹⁷⁰

Daha sonra Klasisizm soylu sınıfa dönmüş, Romantizm yeni orta sınıfın bireyci liberal sanatı olmuştur.

¹⁶⁹ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 123.

¹⁷⁰ A.g.k., 44.

Resim 2.3.3.9 Ingres, Büyük Odalık, 1814, Louvre, Paris.

Resim 2.3.3.10 Ingres, Vicomtesse Othenin d'Haussonville, 1845 Frick Collection, New York, ABD.

Resim 2.3.3.11 Ingres, Kaynak, 1820-56, Musée d'Orsay, Paris.

Klasisizm, başlangıçta David' in resimlerindeki gibi devrimci burjuvanın temsiliyetinde iken 19.yy son döneminde yeni gelişen orta sınıfın Romantizm yönündeki desteği ile klasisizm tekrar soylu sınıfın üslubu olmuştur (Resim 2.3.3.10), (Resim 2.3.3.11). Ancak her ne kadar Ingres' ın ölçülü klasisizmi içinde Rokoko' nun hedonist çıplaklığından daha idealist formda bir çıplaklığa geçiş olsa da, bu kez; siyasi ve ekonomik emperyalizmin doğuya dönen ilgisi doğrultusunda bir konu bahanesi olarak belirmeye başlayan oryantalist resimlerin çıplaklığının erotikleşen fantastik yaklaşımı vardır (Bkz. Resim 2.3.3.9).

Ingres' ın Odalığından sonra, Gerome ve Delacroix' nın oryantalist resimlerinde sıkça görülen çıplaklık ya da cinsellik imalı doğu tasavvuru; aklın temsilcisi ve egemen iktidar olarak dişil kodladığı doğu üzerinde kendini hakim ve meşru kılma yolunda eril batının tekrar eden (akıl/duygu; eril/dişil; batı/ doğu) belirleyici karakteridir.

Oryantalizmin verdiği, banyo, hamam, harem konuları içinde çıplaklık, hazcı doğunun, hazcı kadınlarının, romantizmin bireyselleştiren biçimselliğinin kendine dönük hazcılığı içinde sunulur. (Resim 2.3.3.12), (Resim 2.3.3.13).

Resim 2.3.3.12 Gerome, Köle pazarı, 1866, Özel koleksiyon.

Resim 2.3.3.13 Gerome, Yılan Oynatıcı, 1880, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, ABD.

Rokoko' ya ve soylu sınıfın abartılı süslemeci sanatına karşılık Neo klasisizmle birlikte bir karşı çıkış olarak beliren Romantizmin bireysel ifadeciliği içinde, "trajik ve kahramanlara özgü bir kalıp ile tutkulu bir heyecanı anlatan ifedeler" i ile Hauser' in "öykücü ressam" olarak değerlendirdiği Delacroix, Romantizmin "doğaya sığramasına" katılmaz, "sanat daha etkin, daha kavgacı olur, ifade kaygısı biçimsel yapıyı bozar."¹⁷¹(Resim 2.3.3.14), (Resim 2.3.3.15).

Resim 2.3.3.14 Delacroix, Sardanapal' in Ölümü, 1827, Louvre, Paris.

Resim 2.3.3.15 Delacroix, Divanda Uzanan Odalık, 1827-28, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Resim 2.3.3.16 Courbet, Yıkananlar, 1853, Musée Fabre, Montpellier, Languedoc, Fransa.

Resim 2.3.3.17 Courbet, Papağanlı kadın, 1866, Metropolitan Museum of Art, Manhattan.

Avam Venüs, önce soylu ve burjuva iken, realizmle yavaş yavaş halkın arasına inmiş ve sıradan bir kadın olmuştur artık.

"Bir yandan orta sınıf sanat beğenisi, diğer yandan David, Gericault ve Delacroix' nın klasisizmleri ve romantizmleri, daha olgun, daha normal bir kadın tipini moda haline getirecektir."¹⁷²

Rokokonun burjuva erotizminin sonu, Courbet' nin kavramsal ve biçimsel realizmi içinde Origine du Monde' a varacaktır. (Resim 2.3.3.18).

Resim 2.3.3.18 Courbet, Dünyanın Merkezi, 1866, Louvre, Paris.

Resim 2.3.3.19 Courbet, Uyuyanlar,1866, Musee du Petit Palais, Paris.

Öte yandan Manet' nin erken empresyonist resimleri, Olympia ve Kırdı Kahvaltı, geçmişin dönüm noktaları, Urbino Venüsü ve Kırdı Konserin

¹⁷¹ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 43.

¹⁷² Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 43.

modern versiyonları olarak hesaplama içindedir. (Resim 2.3.3.20), (Resim 2.3.3.21).

**Resim 2.3.3.20 Manet, Olympia, 1863,
Musée d'Orsay, Paris.**

**Resim 2.3.3.21 Manet, Kııda Kahvaltı, 1862,
Özel Koleksiyon.**

Avam Venüsün asli modeli hetaera Phryne tekrar karşımıza çıkıyor ve Manet' nin Olympia' sındaki fahişe olarak aslına geri dönmüş oluyor. Kadın imgesini taşıyan Avam Venüs, temsil ettiği karakterinin gerçek sahipleridir artık, orta sınıf ve altı, sıradan kadınlar, fahişeler...

Kııda Kahvaltının sunduğu imgenin çarpıcılığı her zamanki karakterleri içinde kullanılan figürlerinden çok, bu figürlerin bir arada sunulduğu ortam olarak piknik konusundadır. Zira kadın şimdiye kadar alışık olduğumuz konumundan farklı bir şey sunmaz, ancak piknik kadar sıradan, umuma ait bir ortamda, Rokoko da sabitlenen baştañçıkarcı hedonist görüntüsü içinde simgeselleşen kadın temsiliyeti olarak, erkeklerin sıradanlığıyla zıtlaşarak olağanüstüleşiyor. Doğanın içinde kadınlar çıplaklıklarıyla tek başına olsalardı ya da erkekler kadınsız piknik yapıyor olsalardı

**Resim 2.3.3.22 Manet, İsa Meleklerle, 1864,
Musée d'Orsay, Paris.**

20.yy a yaklaştıkça, artık kavramlar çarpışmaya başlıyor ve resmin alışık olduğumuz konvansiyoneli bu kavram oyunları cezbedici kılıyor. Manet' nin, İsa Meleklerle resmine bakalım(Resim 2.3.3.22). Alışık olduğumuz Göksel Venüs tahtında, dingin bir ihtişam içinde abartılı hatta dikleşmiş genital draperisiyle bu İsa, hangi kavramların karmaşasıdır? *Ut Pictura Poesis* kuralı uyarınca gelecekte de, kavramların oluşturduğu kompleks ne kadar poetik olursa, sanat artık o yöne doğru gidecektir.

Resim 2.3.3.23 Degas, Saçını tarayan kadın, 1885, Özel koleksiyon.

Resim 2.3.3.24 Degas, Banyodan Sonra, 1883, Halk koleksiyonu.

Degas'ın yıkanan kadınları, seyredilişini seyretme geleneğine bile lakayt gibidir. Burada seyir seyredilenin, artık dikiz, röntgen derecesinde önüne geçmiştir (Resim 2.3.3.23), (Resim 2.3.3.24).

İşte bu tarihlerde fotoğraf makinesinin keşfi ile artık, plastik sanatlardaki Avam venüslerin görevi medya değiştirmiş oluyor. Rokokoda sabitlenen kadın imgesinin cinsel hazza yönelik kullanımı fotoğrafla pornografi adı altında hızla sektörleşerek devam ederken, plastik sanatlarda da janrlaşan çıplak konusunu geçmişin alışkanlıklarıyla değişmez kurallara bağlar.

“Boucher, (...) Watteau' nun *fetes galantes*' larından sonra Rokoko resminde en geçerli konu olan aşk mitolojisinin yaratıcısıdır. Erotik motifleri resimden grafik sanatlara ve endüstriyel sanatların tümüne aktarır ve *peinture des seins et des culs* [Fransızca göğüs ve kalça resmi anlamına gelir] den ulusal bir üslup oluşturur.”¹⁷³

Romantizmden sonra bireyselciliğin sanatın olmazsa olmazı haline gelmesiyle artık doğa gibi çıplak da bir janr olarak, sanatçının kendisini ifade için bahanelerden biridir. Venüslerin, cinsellikleri vurgulanmış, hazza yönelik imgeler sunması önemli değildir artık. Sanatçı olmanın individüelliği öne geçtiği için, kadın imgesinin geçmişten gelen hazza yönelik bu edilgen imgesi, sorgulanmadan olduğu gibi değişmez sabit kabul edilip, sanatçıdan sanatçıya, akımdan akıma ele alınışı biçimsel olarak değişen adeta bir ideograma dönüşmüştür. Ancak imgenin bu baştan çıkarıcı vazifesi Baudrillard için, “bütün anlam ve iktidar sistemlerini bozmaya dayanan” gücü ile “bedenin, arzu derinliği olarak değil, görünüm olarak hareket etmesini” sağlayarak, her türlü iktidar karşısında “tek başına onlara eşit ve onlardan

¹⁷³ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 44.

üstün olan, basit bir görünüm stratejisi oyunu hepsini alaşağı edebilen”¹⁷⁴ bir güç olarak değerlendirilir.

Resim 2.3.3.25 Renoir, Büyük Yıkandanlar, 1884-87, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Resim 2.3.3.26 Renoir, Sarı saçlı Yıkandan, 1904-06, Neue Galerie, Viyana.

Empresyonizmde bu gelişimin etkisi yanında, akımın biçimsel karakterini veren anlık izlenimlerin uygulama bahanesi olarak insan vücudunun fiziksel sabitliği ile çok da fazla olanak tanımaması yüzünden, Renoir dışında çıplaka pek rastlanmaz. (Resim 2.3.3.25), (Resim 2.3.3.26).

Bu tarihlerden sonra Modernizm altında toplanan akımlar için çıplak bir janrdır. 20.yy da yeni başlayan her akım, onu kendi biçemi içinde kadın imgesinin değişmez temsiliyetinin göstereni olarak, bir ime dönüşmüş halde kullanır. Avam Venüs niteliği ile Çıplak, kadın fikrinin gösterenidir.

Örneğin Matisse çıplağı en hovardaca kullananlardan biridir. (Resim 2.3.3.27), (Resim 2.3.3.28).

Resim 2.3.3.27 Matisse, Dans, 1909-10, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Resim 2.3.3.28 Matisse, Müzik, 1910, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Müzik ve Dans resimlerinde çıplak ya da çıplaklık, insan kavramını imleyen bir temsiliyettir. Tıpkı mağara resimlerindeki gibi kavram ifadesi olarak çıplaktırlar ve Hersey’ den hareketle, cinselliğe bir gönderme yapmaya ihtiyaç olmadığı için de bedenler kanonik tasarlanmamıştır.

Öte yandan, oryantal odalık resimlerinde Avam Venüs geleneğine devam eder (Resim 2.3.3.29), (Resim 2.3.3.30).

¹⁷⁴ Jean BAUDRILLARD, **Baştan Çıkarma Üzerine**, 17.

Resim 2.3.3.29 Matisse, Tefli Odalık, 1925-26, MOMA, New York.

Resim 2.3.3.30 Matisse, Manolyalı Odalık, 1924, Özel koleksiyon.

Çıplak, 19. yyın ikinci yarısında Sembolizmin, resimdeki her ögenin gösterdiğinden başka bir fikri simgelediği mitolojik tiyatro sahnelerinde, geleneğin dışında bir yenilik sunmaz (Resim 2.3.3.31), (Resim 2.3.3.32).

Resim 2.3.3.31 Gustav Moroa, 1856, Apollo ve dokuz Muse, Özel koleksiyon.

Resim 2.3.3.32 Puvis de Chevannes, Denizde Kızlar, 1879, Museo d'Orsay, Paris.

Redon' un Kiklop resminde, Berger' in meşhur "seyredilene seyreden kadın ve seyreden erkek"¹⁷⁵ analizini örnekleyen, bakışın Kiklopun tek gözünde cisimleştiği, seyreden ve seyredilene aynı sahnede seyir kavramını öne çıkarır vaziyette bir arada görüyoruz. (Resim 2.3.3.33).

Resim 2.3.3.33 Odilon Redon, Kiklop, 1895-1900, Otterlo Rijksmuseum, Kroller Muller.

Resim 2.3.3.34 Gauguin, Bir daha Asla, 1897, Courtauld İns. Galerisi, Londra.

Resim 2.3.3.35 Cezanne, Yıkananlar, 1899-06, Philadelphia Museum of Art, ABD.

Gauguin için çıplaklık ve çıplak kadın, biçimsel ve kavramsal olarak yalınlığa, saf olana bir geri dönüş anlamıyla, erken Rönesans' ın ideal çıplaklarını biçimsel değil ama kavramsal olarak tekrar eder durumdadır (Resim 2.3.3.34).

Cezanne da çıplağa biçimsel araştırmalarına olanaklar sunan janr bahanesiyle yaklaşmıştır. Çıplak ana janrı içinde yıkananlar, Urbino' dan beri tekrar eden yatan venüs gibi bir alt kol olmuştur. (Resim 2.3.3.35).

Resim 2.3.3.36 Klimt, Kırmızı Balık, 1901-02, Güzel Santlar Müzesi, Soleure.

¹⁷⁵ John BERGER, **Görme Biçimleri**, 47.

Klimt' te çıplak kadın, resmin sembolizmi içinde hem simge olarak kavramsal düzende, hem de dekoratifliği içinde düzenlemenin bir parçası olarak biçimsel düzeyde aynı derecede önemle yer alır. (Resim 2.3.3.36).

Çeşitli dönemleriyle Picasso için de çıplak, Matisse' de olduğu gibi sonsuz bir kaynak olarak kullanılmıştır (Resim 2.3.3.37), (Resim 2.3.3.38).

Resim 2.3.3.37 Picasso, Elleri birleşmiş Çıplak, 1906, MOMA, ABD.

Resim 2.3.3.38 Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, MOMA, ABD.

Pembe döneminde olduğu gibi, insan idealine hizmet eden temsiliyetiyle, cinsellikten çok Rönesans hümanizmine yaklaşır. Avignonlu Kadınlarda başlayan kübist resimlerde ise bir janr yaklaşımı ile biçime hizmet eder şekilde kullanılırken, içi boşaltılmış, biçime önem verildiği için nesneleşmiştir.

Bu yaklaşım son dönem, ressam ve çıplak modeli konulu Antik Grek formelliği içindeki ifadeci baskılarında tamamen cinselliğe yönelik seks objesine dönüştürür. (Resim 2.3.3.39).

Resim 2.3.3.39 Picasso, Ressam ve Modeli, 1968.

Hatta ressam ve modeli rolleri, hayatının son döneminde tükenen (ya da tükenmek istemeyen erkek) ve kadın ya da kadınlık durumuyla, varoluşsal bir cinsellik içinde mücadelesini, her seferinde bir köşede seyreden, cinsel iktidarın dinsel iktidar temsiliyetiyle birlikte sunulmasıdır adeta.

Çıplak janrını spiritüel bir sembolizm içinde kullanan Bonnard, janrın geleneğinin gerekleri içinde edilgen baştañçıkarcılığıyla, seyredilen olarak banyo sahneleri, yıkananları konu edinirken, biçimsel yaklaşımıyla yarattığı atmosfer içinde eriyen çıplaklar belli bir tinsellik kazanmasına neden olur. (Resim 2.3.3.40), (Resim 2.3.3.41), (Resim 2.3.3.42).

Resim 2.3.3.40 Bonnard, Çıplak, 1920, Özel koleksiyon.

Resim 2.3.3.41 Bonnard, Ters ışıktaki Model, 1908.

Resim 2.3.3.42 Bonnard, Küvette Pembe Çıplak, 1920-22, Özel koleksiyon.

Hristiyanlıkla birlikte başlangıçta, dinsel ideolojinin belirlediği kalıplara göre şekillenecek olan kadın çıplağın sunduğu kodlar, daha sonra imgesel sabitlik içinde değişmez kurallara dönüşecektir.

“...dinsel ideolojinin, farklı tarihsel/toplumsal koşullarda farklı biçimlerde eklemenebileceğini ve dolayısıyla değişik uygulamalara yol açabileceğini göz ardı etmeksizin- dini, bir baskı ve iktidar söylemi olarak çözümlenmek mümkün.(....) Dinsel metinler bize, kadınlar arasındaki ayrımları göz ardı eden ve kadınların özgün bireyselliğini tanımayan bir “kadın” kalıbı sunarlar ve dahası, bunun kabul edilebilir tek tanım olduğunu öne sürerler.”¹⁷⁶

20.yyın biçimci yaklaşımlarıyla; Rokoko’ da sabitlenen, geleneğin verdiği kodların belirlediği biçimiyle kalıplaşan kadın imgesi, kadını imleyen bu dekoratif motif, bir ideograma dönüşerek, sadece biçimsel düzeyde değişim geçirmiştir. Sonuç olarak, 20. yyın çoğalan akımları ve üslupları içinde, biçimsel düzeydeki değişim ya da denemeler, kavramsal düzeydeki kadın imgesine ait kodlarla ilgilenmez, sorgulamaz, sadece yeni biçim ve olanakları araştırır. Bu iş, yani kadın imgesinin klişe kodlarıyla ve kadın kalıbıyla dalaşma işi, yükselen Feminizmden sonra kadın sanatçıların derdi olacaktır. Ancak bu klişe kodlar, ya tamamen reddedilerek kadın, erkeğin kullandığı iddia edilen cinsiyetinden arındırılacak ya da cinsiyeti taparcasına totemleştirilerek (fallusvari bir iktidar bahşederek) bir çeşit prehistorik tanrıçaya dönüştürülecektir.

“Karşı hareket oluştururken, kadınlar fallokratik yapının karşısına ne koyuyorlar? Belli bir özerkliği, bir farklılığı, arzudaki ve hazdaki özgüllüğü, bedenlerine dair başka bir kullanım biçimini, bir sözü, bir yazıyı –ama, asla baştan çıkarmayı değil, Sanki baştan çıkarma kendi bedenlerinin

¹⁷⁶ Fatmagül BERKTAY, **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**, 9.

yapmacıklı bir üslupla sahneye konmasıymış gibi; vasallığın ve fuhuşun yazgısıymış gibi, ondan utanıyorlar. Şunu anlamıyorlar: Baştan çıkarma simgeler evrenine hükmetmeyi temsil eder; oysa iktidar, gerçek evrene hükmetmeyi temsil etmekten ibarettir. Baştan çıkarmanın sağladığı egemenlik, siyasal ya da cinsel iktidarın sağladığı egemenlikle bir tutulamaz. Feminist hareket hakikatin düzeniyle garip ve acımasız bir işbirliğine girer. Sanki baştan çıkarma, kadın hakikatinin yapay olarak yoldan çıkmasıymış gibi onunla mücadele eder ve onu dışlar; oysa baştan çıkarma, son tahlilde onun vücuduna ve arzusuna kazınmıştır. Böylelikle, dişilin o müthiş ayrıcalığını; hakikate, anlama asla erişememiş olma ve görünümler hükümdarlığının mutlak efendisi olarak kalma ayrıcalığını bir kalemde siler.”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Jean BAUDRILLARD, **Baştan Çıkarma Üzerine**, 16.

3. TÜRK RESMİNDE ÇIPLAK

“Söyle bana üslup denen şeyin aslı nedir? Şimdi Frenkler de, Çinliler de ressamın hünerinin renginden, üsluptan söz ediyor. İyi nakkaşın diğerlerinden ayrılan bir üslubu olmalı mı, olmamalı mı?”

(Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı)

Başlangıcı 18.yy' a kadar gerilere giden, Osmanlı İmparatorluğu' nun askeri, siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda geçirdiği değişim, kısaca Batılılaşma serüveni boyunca, odak noktamız Çıplak ve genel anlamıyla kadın imgesi de bu değişimin bir göstergesi ya da sembolü olarak ciddi bir misyon yüklenmiş konumdadır. Bu minvalde, geçmişin Uzak Doğu ve Hint kaynaklı geleneğinden beslenen minyatürlerinde ve özellikle Bahname' lerinde kullanılan cinsellik yüklü çıplaklık ve kadın imgesi yerini; yavaş yavaş alışılabilecek figür resmine girişte etüt niteliğine sahip, daha sonra hem Batılılaşma yolunda uygulanması gereken teknik ya da biçimsel gerekliliklerden biri olarak ve hem de bu değişimin simgesi olarak, iktidar tarafından kullanılması dolayısıyla resmi ve eril bir karakter sahibi Göksel Venüs tanımına girebilecek olan Batı çıplağına-kadın imgesine bırakır. Beliren kadın imgesiyle beraber çıplağın, üstlendiği görev itibarıyla giderek resmileşmesi hatta cinsiyetsizleşmesi söz konusudur. Tek tük istisnalar dışında Göksel Venüs tanımına uyan bu kadın imgeleri, 50' lerden sonra giderek dozu artacak olan, muhafazakâr gelenekçi altyapıya karşın, sanayileşme ve büyük şehirlere göçle kentlileşen, modernleşen ve sınıflaşan sosyal yapı içinde sivilleşen sanatçı gibi, resmi görevinden sıyrılmaya başlar. 70' lerde politik dozu artmış, sınıf bilinci içinde yaklaşımlarla Ajit-prop' a varan imgeler, 80' lerden itibaren liberalizmin individüeli besleyen-kışkırtan yapısıyla, sanatçı kimliği dâhilinde, Göksel Venüs' ün resmi görevi son bulmuş, Avam Venüs diyebileceğimiz kadın imgesi belirmiştir.

Bu durum, başka bir ifadeyle şu şekilde değerlendirilebilir; hâkim erkin (monark ya da devlet) elitleştirdiği, kendisi veya kendi yararına kullanmak için desteklediği sanat ve sanatın birimleri (Kama-sutra, bahname, ya da Göksel ve Avam Venüs ayrımı örneklerinde gördüğümüz gibi), meşrulaştırma yolunda araç oldukları için, resmi bir ciddiyet ya da başka bir deyişle, eril aklın düzenlediği bir kuruluş ve imge düzeni sunar. Ancak imge; biçimi düzenleyen hâkim iktidar olarak, sivil bireyin inisiyatifine geçince, bu çeşit bir akli düzenlemeye ihtiyaç kalmadığı için, sanatçısının; nispeten serbestleşmiş (çünkü bireysel sanatçı da olsa, sistemin üst iktidarından kaçış yoktur), duygu kategorisinde değerlendirilebilecek düzeyde, bireysel sanatçı hazzını tatmin edecek (böylece sistemin üst iktidarı tarafından belirlenmiş sanatçı kategorisinin sınırları içinde yine, belirlenmiş sanatçı olma kurallarını uygulaması bakımından kaçınılmaz olarak tabi olmuş) vaziyette, dönüşüm gösterir. Bu dönüşümün baz aldığı, kadın imgesinin sanat tarihini içinde şekillenen iki çeşidi olduğunu daha önce gördük. Bu sabit iki kategorinin etrafında çeşitlenen kadın imgesinin, Batılılaşma-Cumhuriyet dönüşümü sırasında, değişimi meşrulaştırma yollarından biri ve bunun simgesi olarak, Göksel Venüs tarafının, Osmanlı erki tarafından ne şekilde kullanıldığını Türk Resmi' nde çıplak başlığı altında inceleyeceğiz.

Batılı anlamda Türk resminde başlangıçta Göksel Venüs niteliğine sahip imgenin belirmesinde, iktidarın öngördüğü biçimde Batılılaşma amacı için simgesel bir araç olma pragmatizmi yanında; Anadolu' da gelişen Tasavvuf İslam' ında; özellikle Mevlevi, Bektaşî ve Alevilik' te devam eden 'İlahi Aşk', Hubbu'l-Aşk', 'Aşk-Âşık-Mâşuk' kavramlarını besleyen Antik Yunan felsefesinin Platon idealizminin, Göksel X Avam Aşk ikiliğinden Göksel Aşk' ın İslami yorumunun, düşünce yapısını şekillendiren Tasavvufî gelenek dolayısıyla da, eril iktidarın hizmetinde sembol olarak kullanılan kadın imgesi, eril karakteriyle Göksel Venüs kategorisine dâhil olur.

Öte yandan Anadolu İslamı Tasavvuf' un, kendine has karakterini besleyen diğer nokta: Türkler' in Anadolu' ya gelirken etkileşime girdiği

Budist, İnan Zerdüşť ve Maniheizm dinleriyle kendi Şaman geleneklerinin dışıl özelliklerinin, özetle Dođu inancının dışıl panteist karakterinin, İslam' ın Yahudi-Sami gelenekleri kaynaklı eril iktidarıyla kaynaşma ortamının, prehistorikten beri anaerkil anatanrıça kültüne sahip topraklar üzerinde gerçekleşmesi, Göksel Venüs' ü besleyen ana damar olarak halen dinsel, sosyal ve kültürel varlığını günümüzde dahi hissettiren bir dinamik olmasındadır.

“(Yesevi) Zerdüştiliğin iyi fikir, iyi zikir, iyi işlek, adalet, akıl ve tapılacak ilahın sevgi olduğu ilkeleri (...) Buda' nın sekiz ahlak ilkesi; doğru söz, doğru düşünce, helal rızık, hoşgörü, adam öldürmemek vb. prensipleri (...) Zerdüştlük, Hinduizm, Budizmdeki kamil insan olgusunu kendini bil-kendinfethet-nefsini öldür olgularıyla” devam ettirmiş, “Manikeizmin eline, diline, beline sahip ol ilkesi (...) Hinduizmin, Budizmin fakirizm anlayışı ve ‘fena fillah’ mertebesini, düşüncesini nefis terbiyesinde esas unsur (...) Zerdüştilikteki toplumsal düzenin temeli olan akıl ve adalet ilişkisini, Sünni İslama ve şeriata ters düşse de ‘hüküm Allah’ın’, ‘hakimiyet Allahın’, ‘Allahın dediği olur’ yerine ikame etmiş; tüm bu ilişkileri topluca bir kazana koyup kaynatmış ve Pir-i Türkistan hikmetlerinde bir nevi ayrı bir kaba alarak İslamlaştırmıştır.”¹⁷⁸

Heterodoks (Anadolu İslam' ı) Tasavvuf orijinine sahip, devletin resmi dini İslamdan, Jakoben cumhuriyet ve modernleşmeyle laikleşmeye rağmen ortodokslaşan ve tabana inen İslam ekseninde; başlangıçta saray için çalışan mürit sanatçıların dinsel pratiği olarak sanat bağlamında, minyatürler ve bahnameler derin Doğu geleneğinin İslami bir devamı niteliğindedir. Sanatın biçimselliğini belirleyen özündeki bu karakter, Cumhuriyet öncesi Batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı Tanzimat döneminin Darüşşafakalı I. Kuşak ressamlarında da, minyatür geleneğinden Batı üslubuna geçiş sırasında, resimlerin biçimselliğinde okunan izlerini devam ettirir. Biraz sonra, değişimin tepeden inmecı büyük adımlarının sembolü olarak, toplum içindeki realitesinden farklı çizilen, kadın imgesinin iktidar tarafından belirlenmiş karakteri, eril niteliğiyle bir gösterge olarak kullanılacaktır. Cumhuriyetin

¹⁷⁸ Erol SERTKAYA, **Ahmed Yesevi ve Alevilik**, <http://www.alewiten.com/ahmetyesevi.htm>.

ilanından sonra hızlanan laik modernleşme içinde de bu simgeleştiren görev, laik, çağdaş, ilerici sanatçının ve sanatının esasıdır, dolayısıyla kadın imgesinin (değişen sosyo ekonomik içinde modern ve laik kentli, halkçı köylü, politik işçi çeşitliliğiyle statüsü değişse de) karakteri değişmez. Tam dönüşüm, 1980 kırılma noktasıyla gerçekleşir. Ekonomik ve toplumsal değişim içinde birey olma durumu, altı çizilmiş olmasına ve inisiyatifi doğrultusunda sanat üretmesine rağmen, laik cumhuriyetçi devlet tarafından kutuplaştırılan çağdaş-Batılı x gerici-geleneksel ülküseliği içinde, geçmiş olumsuzlayarak kendini var eden modern cumhuriyet için (çağdaşlaşma yolunda neferlik karakterini koruyan sanatçı, refleksişen araç kavramının belirlediği yaklaşıma paralel), Batılı, çağdaş, modern olma yolunda sadece Batılı sanatçının yaptığı gibi yapan ve kuru bir taklitçilikten öteye gidemeyen; özgün bir ulusal sanat yaratmak uğruna (başlangıçta eleştirilen geleneğe, sonra yine bir araç seviyesinde yaklaşılarak) farklı kaynaklardan beslenen yorumlarla çeşitlenmesine rağmen, kendisini özgürleştirip, bireysel özgünlüğe erişememiştir. Bu durumun sebebi, Foucaultcu iktidar analizine göre, “bireysellik, kimlik ve öznellik, devlet gibi politik kurumlar ve onlara özgü stratejilerin dışarıdan müdahale edip denetlemeye çalıştığı doğal (insan doğasına özgü) bir alana ait bileşenler değil, tersine bu tür kurum ve stratejilerin işleyişini mümkün kılan araçlardır.”¹⁷⁹ Bu bağlamda değerlendirilince, örnek alınan Batılı bireyin “dayatılmış, dinsel, ahlaki, yasal, bilimsel normlara uygunluğuyla normalleşen kimlik”¹⁸⁰ anlayışı içinde yer alan kadın kimliği doğrultusunda biçim kazanan, sembol olarak sunulan Modern-(Cumhuriyet) Kadını imgesi; etnografik ve coğrafi geçmişinin farklı karakterli ancak benzer yaklaşımlarıyla da birleşerek, öncelikle belli bir misyon yüklenmişlik içinde kutsallaştırılmış, göstereni olduğu modern cumhuriyetin tabulaşması gibi, kadın imgesi de gelenekler doğrultusunda kutsal kabul edilen ana gibi, vatan toprağı gibi ya kutsal, ilahi, resmi Göksel Venüs olmuştur, ya da tam tersi doğrultuda sivil individüalizm içinde bile, ancak (iktidar tarafından sabitlenmiş olan GökselAvam kategorilerinin) 2. seçenek

¹⁷⁹ Michel FOUCAULT, **İktidarın Gözü**, 13.

¹⁸⁰ A.g.k., 18.

olan Avam Venüs geleneği içinde değerlendirilebilecek bir kısıtlılık içinde, bu kez dünyevi, karnal hedonizmiyle şekillenmiştir. Bu nedenle, özel olarak çıplak konusu da, Batı' nın sunduğu modeller kapsamında, bir janr olarak değerlendirilerek, benzer doğrultuda yaklaşımlarla; başlangıçta etüt niteliği baskın, daha sonrasında bireyci sivilleşmenin etkilerini göstereceği, Avam Venüs' ün dünyevi cinsel hazcılığından beslenerek gelişimini sürdürmüştür.

Doğu' ya özgü 'araç' kavramının, Anadolu İslamı' nda da, tarikatların (tarikât Arapça yollar demektir) pratiği içinde ve onların varlık nedeni olarak devam etmesi, nihai olarak algı ve düşünce biçiminde her zaman varlığını sürdürerek; Cumhuriyetten önce Batılılaşma, "Batı' dan fikirleri, tavırları, kurumları örnek alma"¹⁸¹ biçimselliğiyle, Cumhuriyetten sonra laik modernleşmeyi meşru kılma yolunda kadının kullanılması olguları içinde yaklaşımı ve uygulamayı belirleyen altyapıdaki karakterini oluşturur.

"Türk modernleşmesi, kadının geleneksel İslami yaşam biçiminden bağımsızlaştırılmasının Batılılaşma' ya ve laikliğe giden yolu açacağına inanan reformcu seçkinlerin modernist yönelimlerinin bir sonucuydu."¹⁸²

Bu noktada, Mahmut Erol Kılıç' ın, 'Tasavvuf' üst yapısı altında öznesi ve nesnesiyle 'şiiir' ve 'şair' olgularının nasıl görüldüğünü incelediği, Sufi Şiirin Poetikası isimli makalesinde, kadın imgesinin araç olarak kullanılması durumuna paralellik gösterecek şekilde dilin araç konumuna işaret eden fikirleriyle sağlama yapabiliriz:

"Sûfî mütefekkirlerin "şiiir"e bakışları büyük oranda onların varlık ve mertebeleri anlayışlarında gizli olduğu için her şeyden önce sûfî ontolojisine bir bakmamız gerekiyor. Bu düşünürlere³ göre "görülürler âlemi" (âlem-i şehâdet) –sûfî halk şairinin dilinde ise "yalan dünya"– adını alan içerisinde bulunduğumuz bu maddi varlık planı bir özün ve bir mânânın bir biçim ve bir surete büründüğü yani diğeri bir ifadeyle, için

¹⁸¹ Nilüfer GÖLE, **Modern Mahrem**, 26.

¹⁸² A.g.k., 26.

dış ile, enfüsün âfâk ile, dikeyin yatay ile mevcûd olduğu yer olarak tasavvur edilmektedir. “Zuhur âlemi”, “tezahür âlemi”, “imkân âlemi” gibi muhtelif adlarla da anılan bu muayyen varlık düzleminde batın zahir ile aşikâr olurken, iç dış ile görülür kılınırken ruh da içine üflendiği beden ile elle tutulur olmaktadır. Bu yüzden özde olana, mânâda olana (perennial) nisbetle bu dıştaki oluşum arizi (accidental) olmaktadır. Değişmez öz ve değişen kabuk arasındaki ilişkinin tabiatı ister istemez “mutlak” değil izafi, sonlu, kayıtlı ve durulan yere göre değişen bir yapıda olunca bunun dildeki yansıması da aynı özelliklere sahip olacaktır. Dil, o zaman, bütünüyle kuşatamadığı o hakikate benzetmeler, misaller, sembolleştirmelerle “işaret eden” bir araç konumundadır. . Sûfî bilgelerin Varlık ve onun varlık katmanlarında derece derece, katlı görünüşüne dair görüşlerini edebi sanatlara tatbik ettiğimizde bu sefer bir edebi metinde ruh “mânâ”, onun kabuğu olan beden ise “kelimeler” elbisesi altında arz-ı endam eder. Kadim bilgelerin ruh-beden ilişkisinin tesis ediliş şekli buraya da yansır. Ayrıca antropomorfik bakışlı tasavvufi düşüncede “insan” çok merkezî bir rodedir. Varlık'ın, varlık katmanlarındaki en mükemmel yansıması “insan”dır. İnsan mihverli bu manevi antropolojide insanın bilinmesi ile Tanrı'nın tanınması birbirinin ayrılmaz şartı yapılmıştır.”¹⁸³

Önce şaman panteist, daha sonra idealist tasavvufi islam geleneğinden geçen süreç içinde; Dilin, şiirin bir araç olarak kullanılması durumuna benzer şekilde, imge oluşturmada da minyatür, hat, geometrik süsleme ve İslam sanatına özgü diğer uygulamalarda da aynı yaklaşımla, imgenin bir araç olarak kullanılması devam eder. İmgeyi oluştururken girilen pratiğin tekrarı gibi (yani bir ibadet olan resmi yapma pratiği sırasında, yapılan resmin kişisel üslupsuz, sürekli tekrar edilen üslup olması, böylece üslupsuz tekrarın, ibadete yarayan bir araç olması gibi), yapılan imgenin de kendi içinde göstereninden farklı şeyleri göstermesi, göstergesi olması durumu, kısaca bir araç haline gelmesi, refleksleşmiş bir halde içkinleşmiştir Osmanlı sanatçısında. Bu durumun en belirgin örneğinin, Batı' lı tarz resme geçişin ilk uygulayıcıları I. Kuşağın Darüşşafakalılar' ı olduğunu göreceğiz. Olgusal düzlemde ellerine verilen fotoğrafı tekrar etmenin, geleneksel

¹⁸³ Mahmut Erol KILIÇ, Sufi Şiirinin Poetikası, **Cogito**, Kış, 2004, sayı 38 alıntıyı yapan site: <http://www.geocities.com/tasavvufiliteratur/lit5.htm>.

üslupsuz minyatür imgesinin tekrarıyla benzerliği yanında, içkinleşmiş olan, bu sanata yaklaşım, imgenin biçimsel anlamda değişimi sırasında elbette kendini en belirgin haliyle ele verecektir. Bu, en basit ifadeyle, içselleşmiş eski alışkanlıklarla yeni (biçimsel) tarza yaklaşımdır. Aynı tavır, Osmanlı ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti ideolojisinde de Batı modelini uygulama biçiminde varolduğu için, Batılılaşma süreci içinde geçirilecek merhalaleler, bir araç kullanma alışkanlığı içinde, örnek modeli alıp uygulama rahatlığıyla çabuk ve göreceli olarak başarılı olmuştur. Öncelikle Batılılaşma süreci öncesinde, henüz doğru yaklaşım içinde gerçekleştirilen minyatür ve özellikle konumuzla ilgili Bahnamelerde ele alınan imgeler, ve bu imgelerin ne çeşit bir araçsallık içinde olduğunu inceleyeceğiz. Daha sonrasında, Cumhuriyet öncesi dönemde girilen Batılılaşma hareketleri içinde, içselleşmiş olan bu araç kullanma durumunun, ideolojiyi uygulama aşamasından, uygulanan ideolojinin meşruiyetini sağlama yollarından biri olan sanatın bir araç olarak kullanılmasına, özel olarak resim sanatı içinde, ideolojiyi destekler vaziyette oluşturulan kadın imgesinin yine bir araç olarak kullanılmasına, sanatın kendisinin, uygulanan batılılaşmanın sağlamlasını yaparken başvurulan, modele uygunluğun karşılaştırmasını yaparken dayanak olması bakımından, yine bir sağlama yapma aracı olarak değerlendirilmesine kadar varan çeşitlilikte, resim sanatına ve konumuz itibarıyla kadın imgesine ve çıplak konusuna ne şekilde yansıdığını inceleyeceğiz.

3.1. Minyatür ve Bahnameler

Selçuklu' dan beri Osmanlı sarayı içinde de elit olmaya devam eden resim sanatı, ve genellikle Bektaşî ya da Mevlevî müritler olan sanatçı takımı, Doğu dinlerinin harmanlanmış İslami devamı olan Tasavvuf ya da tarikatlar gibi, heterodoks İslami düşüncenin belirlediği sanatın cinselliği sunan

imgelerini, minyatür ve özel olarak Bahnamelerde devam ettirmektedir.

(Resim 3.1.1) ve (Resim 3.1.2)

Resim 3.1.1 19.yy' dan baskı bir Bahname sayfası.

Resim 3.1.2 19.yy' dan baskı bir Bahname sayfası.

Günümüze çok az sayıda ulaşan Osmanlı Bahname örnekleri, zaman içinde tutuculuğu artan İslami yasak ve imhalar sonucu (“batıdan etkilenme sürecinde büyük tahribata uğramış(...) minyatürlü sayfaları ya kopartılıp atılmış ya da çalınıp satılmıştır”¹⁸⁴), ya saray arşivlerinde, kütüphanelerinde elite ait kılan korumacılıkla izini kaybettirmiş, ya da yukarıda bir örneğini gördüğümüz; yakın zaman baskı teknikleriyle çoğaltılmasıyla birlikte (Japonya’ da da karşımıza çıkan) seri üretimle popülerleşmenin, günümüzün pornografi kavramını karşılayacak imgesine dönüşmüştür. Bu yüzden, doğu sanatının bireye ait üsluplaşmayı reddeden gelenekçi yaklaşımını göz önünde bulundurarak, incelememizi yaparken yararlanacağımız kaynak imgeler, daha çok erken tarihli, Osmanlı minyatürünün orijini konumunda olan Pers, Hint ve daha gerisinde Çin bölgesinin minyatür örnekleri olacaktır.

Anadolu İslamı’ nın tasavvufi karakterinin oluşmasında rol oynayan bir taraf Çin, Hint ve İran yollarından geçen şamanist, panteist Doğu geleneği diğer taraf, Antik Yunan felsefesidir. Antik Yunan felsefesi, İslam felsefesi ve ontolojisinin oluşmasında, temelden etkili olmuştur. Henry Corbin’ e göre, 12.yy’ da İbn-i Rüşd’ ün ölümüyle sona erdiği iddia edilen İslam felsefesinin özgün ve yaratıcı dönemi değil, ‘Arap Aristotelesçiliği’ denilen dönemdir ve bu tarihten sonra felsefe doğuya, özel olarak İran’ a kaymış, oluşan etkileşimle üç belli başlı düşünce akımına ayrılmıştır: Sünni, Tasavvuf Metafiziği ve Şii Düşüncesi.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Kendi sözleriyle: “Türkiyedeki dinsel taassubun bile Batı kaynaklı olduğunu düşündürmektedir” dediği, batıdan etkilenme sürecinin tahribata örnek ayrıntıları için Bkz. Sezer TANSUĞ, Gövdeye Dönüşen Sema Çehreye Dönüşen Suret, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 1995,40.

¹⁸⁵ Henry CORBIN, **İslam Felsefesi Tarihi**, cilt II, 8. Çevirenin Önsözünde aktaran Ahmet ARSLAN.

Aslında İslami Doğu düşüncesinin de, Batı düşüncesinin de kaynağında olan Antik Yunan felsefesi, Batı’ da sekülerleşerek felsefe ve din olarak ayrılırken, İslamda bu ayrım olmadığı gibi, batıdaki etkisi insanı tespit ederken, doğudaki etkisi tanrıyı tespit etmiştir. Aynı kaynaktan beslenip, farklı özneleri besleyen bu iki düşünce biçimi ya da ideoloji; özel olarak Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti dönüşümü örneğinde görüleceği üzere; Batılı laik felsefenin oluşturduğu medeniyetin sadece tekniğini kullanarak onlar gibi olma (çünkü “modernliğin yerli kültürden ve gelişimden kaynaklanmadığı toplumlarda tarih yaratmak siyasi ve entelektüel seçkinlerin arzularıyla şekillenen sürekli bir modernleşme ve Batılılaşma (ya da daha sonra bunun reddi) çabasına dönüşür”¹⁸⁶) hedefindeki: başlangıçta Osmanlı ve daha sonrasında Cumhuriyetin Türk aydınının, dipten gelen geleneksel ‘araç’ kavramından beslenen bu yaklaşımda, paradoksal bir açmaz olarak billurlaşacak; sonuçta, birinin diğerini yok ettiği ya da yok sayarak, olumsuzlayarak kendini var edeceği doğu-gelenek-dini X batı-modern-seküler dikotomisini yaratacaktır.

Ahmet Arslan, Corbin’ in kitabında, çevirenin önsözü bölümünde İslam felsefesinin kaynağındaki Antik Yunan etkisini ve bu etkinin ne şekilde dönüştüğünü şöyle özetler:

“İslam dünyasında *hikmet* (yani felsefe), Yunanca *sophia* teriminin karşılığı olarak alınır. Yine bu dünyada *hikmet-ilahiyye* de Yunanca *theosophia*’ ya tekabül eder. Bu şu demektir: İslam dünyasında felsefe hikmet, hikmet ise özü itibarıyla ilahi hikmet (yani *hikmet-i ilahiyye*) olarak anlaşılmalıdır. Corbin’ e göre bu normaldir ve doğrudur. İslam’ da felsefe, ancak hikmet, daha da ileri giderek ilahi hikmet, teosofi olduğunda kendini evinde hissetmiştir. Öte yandan bu ilahi hikmetin veya teosofinin, yani Tanrı hakkında sahip olunan bilginin ve bilgeliğin kaynağı esas itibarıyla peygamber ve onun varisleridir.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ Nilüfer GÖLE, **Modern Mahrem**, 28.

¹⁸⁷ Henry CORBIN, **İslam Felsefesi Tarihi**, cilt II, 16 Çevirenin Önsözünde aktaran Ahmet ARSLAN.

İslam düşüncesinin Yunan Tarzı Felsefe yani *felasife* yapanlar (“Platon, Sokrates, Empedokles, Plotinos gibi eski Yunan filozoflarının izinden giden, onların ele aldıkları problemleri onlar tarzında ele alıp devam ettiren Farabi, İbni Sina, İbni Rüşd vb.”¹⁸⁸), Kelamcılar (“esas amaçları İslam dogmalarını veya inanç unsurlarını aklileştirmek ve rakip öğretilere karşı korumak, savunmak olan(apoloji) Nazzam, Cahiz, Bakıllani vb.”¹⁸⁹) ve Mutasavvıflar (“İslam’ ı içten yaşamak, Peygamber’ in yaşadığı tecrübeyi tekrar etmek isteyen Beyazıd_ı Bestami, Cüneyd, Hallac Mansur vb.”¹⁹⁰) olarak üçe ayrılan kollarından Mutasavvuflara giren Anadolu İslamı’ nın Mevlevi ve Bektaşî tarikatları, bir yandan Osmanlı düşüncesini besleyen damarlardan biri olarak, diğer yandan uygulayıcılarının müritliği itibariyle de, minyatürünün (ve Batılı tarz resme geçişten sonra özellikle I.Kuşağın resimlerinde) şekillenmesinde etkili olmuştur.

Öte yandan Mustafa Cezar’ ın “İslamlıktaki soyut tanrı inancı(nın) figürlü resmin, süsleme amacıyla da olsa mabede girmesini”¹⁹¹ engellediğini söylediği İslam estetiğini belirleyen doktrinin altında da antik Yunan’ dan izler vardır. Dinsel ideolojinin kendini varetme ve meşrulaştırma yolunda, destek verdiği sanat sayesinde gelişen batı imgesinin, ne derece yaygın bir gelenek oluşturduğunu, sanat tarihi adı altında, başat ve belirleyici olarak Batı sanat tarihinin anlaşılmasına vardirtacak denli biliyoruz. Yahudi-Sami kökenli İslam dininde ikonik imgenin önemsenmemesi ya da kullanılmamasının sebebi; Tasavvuf uzantısında; görünmeyen, içerideki anlamın (mana), onun kabuğu bir sembol olan biçimden (şiir, minyatür) daha önemli olmasıdır. Kura’an’ da şairler için Şuara Suresi vardır ve şair, tıpkı antik Yunan’ daki gibi her fırsatta dışlanır, imge yaratıcılıkları dolayısıyla tanrıyla boy ölçüşen şairler lanetlenir. Platon’ un “şairin kavradığı ve dizelerinde yaşattığı gibi bir dünyanın aslında olmadığını ve olamayacağını” söyleyerek “yaratma süreci içerisinde uçarı ve

¹⁸⁸ Henry CORBIN, **İslam Felsefesi Tarihi**, cilt II, dipnot (2), 25 de aktaran Ahmet ARSLAN.

¹⁸⁹ A.g.k., 25.

¹⁹⁰ A.g.k., 25.

¹⁹¹ Mustafa CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, I, 91.

kaypak bir zemin üzerinde sanat¹⁹² yapması dolayısıyla ideal Devlet' ten dışlamasının sebebi, "filozofların ortaya çıkmasından çok önce, peygamber ve bilge kişiler olarak var olan şairler" in "teolojik ve kozmolojik bilginin geleneksel sağlayıcı"¹⁹³ sı olması dolayısıyla "felsefe ve şiir arasındaki eski çekişme"¹⁹⁴ dir. Kur'an' da, Saffat ve Yasin Surelerinde geçen:

"35 Çünkü onlar, kendilerine, 'Allah' tan başka hiçbir ilah yoktur' denildiği zaman inanmayıp büyüklük taslıyorlardı.
36 'Biz, deli bir şair için ilahlarımızı mı terk edeceğiz?' diyorlardı."¹⁹⁵

"69 Biz o peygambere şiir öğretmedik. Bu ona yaraşmaz da. O(na verdiğimiz) ancak bir öğüt ve apaçık bir Kur'an' dır."¹⁹⁶

ayetlerinden anladığımız üzere, İslam' dan önceki Cahiliye Devrinin şiire dayalı sözlü geleneği dolayısıyla, Kur'an' ın sunduğu yeni iddianın, şiirle ya da şairlikle bir tutulup hafife alınmaması için Murdock' ın belirttiği, felsefi ve kozmolojik bilginin geleneksel sağlayıcısı şairin ve şiirin lanetlenmesi üzerine meşruiyetini kurması sebebiyle, belirlediği estetiğinde de imge yaratmak ve bunun uzantısında mabetlerde ikonografik imge kullanmak yasaklanmıştır.

Bu yaklaşımın yanında, Kur'an' ın yazımı aşamasından itibaren, sanatçı(şair), sanatı(şiir) ve sanat(şuur; Yunanca Poiesis: yaratmak karşılığı olarak Arapça Şa'ara: hissetmek, bilmek, şiir söylemek, kökünden gelen şuur: duyum, delilsiz idrak etmek, iddiasında olması dolayısıyla lanetlenir) kavramlarının; özde manada olanın, 'şair' tarafından 'şuur'una varılması işi sanatın, dil ya da ikonografik imge olarak bu sırada kullandığı biçimsel vasıta 'şiir' simgeleştirmesi içinde İslam estetiğinin soyut ve sembolik karakterini belirler.

¹⁹² Tanju SARI, **Poetikanın Evrensel İddiası: Şiirin değişik Coğrafyalardaki Tekliği**, <http://www.angelfire.com/journal2/zefir/Poetika.htm>.

¹⁹³ Iris MURDOCK, **Ateş ve Güneş**, 7.

¹⁹⁴ A.g.k., 7.

¹⁹⁵ **Kur'an**, Saffat Suresi, 35–36. ayetler.

¹⁹⁶ **Kur'an**, Yasin Suresi, 69. ayet.

Şimdi, düşünce ve estetik bazındaki bu geri plandan sonra, sanatın biçimselliğinde ve imgesinde ortaya çıkan, belirleyici etkilerini incelemeye geçebiliriz.

Antik Yunan sanatının biçimselliğini belirleyen felsefi geri plan doğrultusunda, özellikle Platon' un Göksel x Avam Aşk karşıtlığının, kutsanan akılla özdeş, eril Göksel Aşk kavramlaştırmasının imgesel ifadesi Erastes-Eromenos ikiliği, İslam' ın Tasavvufi düşüncesi içinde, karakterinden hiçbir şey kaybetmeden, Âşık-Maşuk veya Kul-Tanrı simgeselliğiyle yine devam eder. Öyleki, Erastes-Eromenos imgelerinin tekrar eden içki sunan genç oğlan formülünde (Resim 3.1.3), (Resim 3.1.4), (Bkz. Resim 3.1.5)

Resim 3.1.3 Erastese *oinochoe* (sürahi) içinde şarap sunan Eromenos.

Resim 3.1.4 Symposium sahnesi içinde şarap dağıtan Eromenos.

bilginin aktarımı (temsili reel pratiği *Paidierastia*) yoluyla elde edilen, Eromenos' un sunduğu kadehte simgeselleşen Erastes' i yani egoyu kutsallaştıran, süblimleştiren “öznenin dönüşümü”¹⁹⁷, minyatürlerde ve şiirlerde sıkça kullanılan ‘saki’ temasında (Resim 3.1.6), (Resim 3.1.7), (Bkz. Resim 3.1.8), ya da Leyla ile Mecnun, Hüsn-ü Aşk

Resim 3.1.5 Şarap dağıtan Eromenos lir çalan Erastese kulak veriyor, Atina kırmızı figürlü *stamnós* (şarap şişesi), MÖ.430, Antikensammlungen, Münih.

Mesnevi (Bkz. Resim 3.1.16) hikâyelerdeki gibi, dişil imgeden hareketle varılacak olan (“aşkının doruk noktasında Mecnun ‘Tanrı’nın aynası”^{*} olur. Sevenin bakışı sayesinde Sevilende kendi ezeli-ebedi yüzünü seyreden, Tanrı’nın kendisidir”^{**} ¹⁹⁸) yine öznenin dönüşümü orijinini tekrar eder. Tek

¹⁹⁷ Henry CORBIN, **İslam Felsefesi Tarihi**, cilt II, 69.

^{*} Corbin burada Rüzbihan’ dan bahsederken kullandığı öznenin dönüşümü yorumunda, Mecnun’ u da Tanrı’ nın aynası yaparak, etkinliği mutlak Tanrı’ ya veriyor, insan öznesine değil.

^{**} Tanrının kendisidir dediği aslında: insanın kendisini; Tanrı’ nın, kendileriyle yani Mecnunlarla, evrene baktığı gözler olarak edilginleştirmesiyle yani Tanrı’ yı, Mecnunlar vasıtasıyla kendi kendisinin Şahidi yaptığı, Şahit-ayna olan Mecnunların, edilginleştirilmesiyle tanrılaşmış olacak insandır.

Tanrılı mutlakçı İslami inanç, tüm tanrıci doğunun araç ve Bir olma kavramı ve idealist Antik Yunan'ın insanı yücelten hümanist titreşimleriyle oluşan bu girift yapı içinde her biri, birbirinin içine girip çıkarak, birbirleri içinde kendi özelliklerini var etmeye devam ederler. Bu noktada akla şu soru geliyor: neden antik Yunan'ın hümanist idealizmi, insan dolayısıyla figür dolayısıyla çıplağa varan, insanı yücelten kutsayan yaklaşımıyla imge oluştururken, İslamın içinde, özellikle tasavvufta ve yansıdığı sanatında figürlerin öne çıkmasına, etkili ve yeterli bir sebep olamamış, özetle neden figür anlayışında değişikliğe sebep olmamıştır? Kısaca cevap şu olmalıdır, İslami versiyonunda antik Yunan'ın idealizmi, tek tanrıyı yani Allah'ı yüceltir, kulu yani insanı ise, Allah'ın kendi kendisine şahid olan gözleri aynalaştırmasıyla nesne ve edilgin, tanrıyı özne ve etkin kılar. Zeynep Sayın, geometrik tekrar olarak belirginleşerek, "İslam sanatının bütün geometrik alanlarını oluşturan" "noktanın kusursuzluğundan türeyen", "hat ve mimari" gibi "Asl'ı [yani asl olan tanrıyı] dile getiren bilgiyi sürekli tekrar etmek ve bu tekrarla onun tekrarını kırarak onu kendi başına bırakmak gibidir"¹⁹⁹ dediği, bu sürekli bir tanrıyı tespit etme düşüncesinin, sanata tezahürü hakkında fikir verir. Bu sebeple, minyatürlerdeki antik Yunan etkisinin ikonografik tekrar edişinde de, olgun sakallı erkek Erastes ve genç ergen sakalsız Eromenos figürleri, çıplak olmayan ancak sadece kültürel coğrafyaya özgü kıyafetlerinin farklılaştırması içinde devam edecektir. Giyiniktir çünkü; İslam sanatında "daire evrenin geometrik simgesidir: evrendeki her noktadan bir daire ve dairenin her noktasından onu markeze bağlayan sayısız yarıçap meydana"²⁰⁰ gelmesi gibi "insanlar bu dairelerde yer alan noktaları oluştururarak bütünün parçalarından yalnızca birini dile" getiren "her yarıçapın, çemberden merkeze giden bir yol"²⁰¹ olduğu, kendini evrenin tümleyen bir parçası sayan Doğu geleneğinin her aşamada olduğu gibi, insanı ifade eden imgesinin figürasyonunda da, araç-sembol olarak bir im kavramsallaştırması içinde, ne çıplak olması gereklidir ne de gerçekçi ya da natüralist bir biçimsellik içinde olması.

¹⁹⁸ A.g.k., 70.

¹⁹⁹ Zeynep SAYIN, **Mithat Şen ve Beden Yazısı**, 168.

²⁰⁰ SAYIN, A.g.k., 169.

²⁰¹ SAYIN, A.g.k., 169.

Resim 3.1.6 Fresko panel Saki şişe ve kupa ile, 17.yy ilk çeyreği, İsfahan-İran, Metropolitan Museum of Art, New York.

Resim 3.1.7 Rıza-i Abbasi, Misafire şarap sunan Saki, 17.yy.

Resim 3.1.8 Muhammad Qasim, Persli I.Şah Abbas sakisini kucakliyor, 1627, Musée du Louvre, Paris.

Resim 3.1.9 Şeyh bir bahçede arzu dolu bakışlarla gence bakıyor, Rıza-i Abbasi stili, geç 16yy, British Museum, Londra.

Resim 3.1.10 Yaşlı adam kırdaki bir genci tahrik ederek davet ediyor, Bizhad-Iran, 1523-1524, Smithsonian Institution, Washington

Tasavvufun 1-Aşk, 2-Âşık, 3-Maşuk kavramları;

- 1- Tanrılaştıran ilahi öz Allah,
- 2- Aşk ile tanrılaşan insani özne (Allah' ın aynası olma hasebiyle nesne) ve
- 3- Aşkın aynalaştırdığı (alter egoda), yani önce dişil kimlikli genç erkek ya da kadın görüntüsünde, sonra bundan hareketle eril ilahi öznenin (yani 1 in 2 de yansıyan halinin)yansıyacağı, Allah' ın (1' in), (2' yi) tanrılaştıracığı nesnel vasıtası(3)dır. Diğer bir deyişle, Antik Yunan' da gördüğümüz insanın kendini, tanrılaştırma bahanesiyle alter egosunda yücelterek kutsamasının İslami tektanrılı yorumudur.

“Mistik için Tanrı' nın kendi kendisini seyrettiği bakış olarak kendisi hakkındaki bilgisini keşfetmek”, “kendisinin kendi tarafından görülmesi” olan “Perde”²⁰² üzerindedir.

“O zaman perde, ayna olur. Çünkü Tanrı Yaratım' dan bu yana kendisinden başka olan bir dünyayı hiçbir zaman seyretmemiştir. Ondaki dehşet duyar. Ancak Tanrı' nın kendileriyle kendi kendisinin Şahidi olduğu Şahitler olma

²⁰² Henry CORBIN, **İslam Felsefesi Tarihi**, cilt II, 70.

bilincine ulaşanlar, Tanrı' nın kendileriyle evrene baktığı gözlerdir."²⁰³

Şimdi bu kavramlaştırmaların illüstrasyonları olarak baktığımızda minyatürler, Batılılaşmış önyargılı gözlerimize belki de bu kadar dünyevi bir karnallıkta veya pornografik gelmeyecektir. (Bkz. Resim 3.1.9), (Bkz. Resim 3.1.10), (Bkz. Resim 3.1.11), (Bkz. Resim 3.1.12), (Bkz. Resim 3.1.13), (Bkz. Resim 3.1.14), (Bkz. Resim 3.1.15). Ya da tıpkı Doğu çıplağında gördüğümüz geleneğin devamı olarak, bu dünyevi karnallık da bir çeşit araç olduğu için, bakışımıza hâkim olan batılı püritenlik tarafından ters, aykırı ya da sapık olarak değerlendirilmemelidir.

"Aşkın tadına her ne şekilde, her ne biçimde, her ne derecede bakarsanız, o İlahi Aşkın küçük bir parçasıdır. Kadınlar ve erkekler arasındaki aşk dahi bu İlahi Aşkın bir parçasıdır. Fakat bazen sevgili, aşk ve gerçek aşkın tahakkuku arasında bir perde olur. Bir gün bu perde kalkacak ve sonra gerçek Sevgili, gerçek amaç, tüm ilahi ihtişamı içinde belirecektir."²⁰⁴

Resim 3.1.11 Rıza-i Abbasi, Şeyh gence uygunsuz teklifte bulunuyor, 1605, İsfahan İran, Smithsonian Institution, Washington.

Resim 3.1.12 Resim 11' den detay.

Homoerotik Platonik aşkın izlerini okuyabildiğimiz, aşkın bu Tasavvufi yorumuna olduğu gibi, homoseksüelliği lanetleyen Batının 19.yy Viktoriyen ahlakının şekillendirdiği önyargılar sebebiyle, heteroseksüellik dışında her türlü cinselliğe bu yanlı bakış açısının küçümseyici, yasaklayıcı yaklaşımları mutad olagelmiştir. Oysa Doğu' da olduğu gibi Antik Yunan' da da, hemcinsle ilişki ya da aşk homoseksüellik olarak değerlendirilmez (ancak Sami tektanrılı gelenek lanetlemeyi başlatacaktır). Osmanlı' da da bu geleneğin sürdüğünü Ömer Türkeş, Türk Edebiyatı' nda Eşcinsellik adlı makalesinde şu şekilde örnekler: (Resim 3.1.15).

²⁰³ A.g.k., 70.

²⁰⁴ Şeyh Muzaffer ÖZAK, **Love is the Wine**, kitabından alıntı yapan site : <http://www.sufism.org/books/lwinex.html#love>.

“Aydınlanma düşüncesi, Ortaçağ’a ilişkin birçok düşünce tarzını yerle bir ediyor, ancak cinsellik, tıp ve ahlak arasındaki şer ittifakına eski rejim kadar sahip çıkıyordu. Bu düşünce, burjuva bireyin modern destanı olan romanlara da yansdı. Osmanlı toplumu tam böyle bir anda, üstelik edebiyat, az önce bahsi geçen romanlar aracılığıyla tanıştı Batı’nın değer ve düşünce dünyasıyla. Ahmet Cevdet Paşa, bu yıllardaki toplumsal ilişkileri "Maruzat"ında (1856) şu cümlelerle özetliyor; "Zendostlar (kadın sevenler) çoğaldı, mahbublar (erkek sevenler) azaldı. Kavm - i Lut sanki yere battı. İstanbul’da öteden beri delikanlılara ma’ruf ve mütad olan aşk - u alaka, hali tabisi üzerine kızlara müntakii oldu... Kubera (kibarlar) içinde gulamparelikle (oğlancılık) meşhur olan Kamil ve Ali Paşalar ile onlara mensup olanlar kalmadı. Ali Paşa da ecanibin (yabancıların) itirazatından ihtiraz (çekinme) ile gulampareliğini ihfaya (gizlemeye) çalışır idi". Anlaşılacağı gibi, zendostların yani kadın sevenlerin sayıca artışının tarihi önem arz ettiği o yıllarda, Avrupa romanında işlenen aşk ve cinsellik biçimleri Osmanlı toplumunda yeni yeni filizlenmeye başlıyordu. Avrupa’daki örnekleri taklit eden Tanzimat romancısı karşı cinse dönük bu yeni tarz aşkı ve çekirdek aile modelini modernliğin biricik ifadesi sayacak ancak roman kahramanlarına gönlünce bir cinsellik yaşama izni vermeyecektir.”²⁰⁵

Resim 3.1.13 Rıza-i Abbasi, Genç ve yaşlı bir bahçede konuşuyorlar, 1605, İsfahan-İran, Smithsonian Institution, Washington.

Resim 3.1.14 Resim 13’ den detay.

Resim 3.1.15 Sawaqub al-Manaquib, Dökülen şarap 19.yy, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul ve bir diğer nüsha the Morgan Library, New York.

Öte yandan Mesnevi aşk hikâyelerinin, (dışil nesnelliği içinde) kadın imgesinde somutlaşan maşuk(sevgili) perdesine bakarak, bakını İlahi Aşka

²⁰⁵ A.Ömer TÜRKEŞ, Türk Edebiyatında Eşcinsellik, **Milliyet Sanat’** dan alıntıyı yapan site: http://www.gaygaye.com/edebiyat_konu01.htm.

ulaştıran seyir, örneği: şirini yıkanırken seyreden Hüsrev, Batı geleneğinin Bathsheba temasını hatırlatır. (Bkz. Resim 3.1.16) ve (Bkz. Resim 2.3.2.75).

Ancak burada ne konu, ne biçim, ne de kavram olarak elemanlarından hiçbirini, nihai 'Bir'liğe vardırıtın bütünlüğün, ahengi bozacak şekilde önüne geçmez. Tasavvuf minyatürünün, bir tarafı Antik Yunan olan düşünsel kaynak ortaklığına karşın, Batı imgesinden farklılaştıran tarafı bu Doğu karakteri sebebiyle olmalıdır.

Resim 3.1.16 Hüsrev yıkanan şirini seyrediyor, Nizaminin Khamsa adlı elyazması kitabından minyatür, 1431, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

"Aşk bu yolculuk sonunda içsel olgunluğa ulaşmıştır. Bu bir arayış yolculuğudur. Yolculuk sırasında Hüs'nü arayan Aşk, aslında Hüs'nün kendisinden başka birşey olmadığını fark etmiştir. Çünkü Aşk, Hüs'nü kalbinde bulmuştur. Aşk'ın kalbinde mecazi aşk vasıtasıyla ilahi aşk doğmuştur. Hüs'n bir mecazdır. İlahi aşka ulaşabilmek için bir köprüdür. Hüs'n, aslında Allah'ın bir yansımasıdır. Yani Allah, Hüs'n'de taalluk etmiştir. Hakikate ulaşın Aşk, kemal makamına yani "Fark-i Sani" ya da "Cem'ul Cem" makamına ermiştir. Vahdet'e yani Allah'ın birliğine ulaşmıştır. Herşeyin vücud-ı mutlak'ın, yani Allah'ın tecellisi olduğunu anlamıştır ve fenafillaha [nirvana] ulaşır. Kendini de Allah'ın varlığı içinde yok eder. İkilikten kurtulur."²⁰⁶

Resim 3.1.17 Tellak, Fazıl bin Tahir Enderuni' nin Hubanname (Yakışıklılar kitabı) sinden bir sayfa, 18.yy.

Ender örneklerine ulaşabildiğimiz Osmanlı Bahname minyatürleri de, artık bu minvalde değerlendirilebilir. (Resim 3.1.17), (Resim 3.1.19). 18.yy' ın Batılılaşma hareketinden biçimsel bağlamda etkilenmiş görünen bu minyatür,

²⁰⁶ Gonca KUZAY, **Hüs'n ü Aşk**, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/253.doc>.

kavramsal düzeyde geleneği tekrar etmektedir. Bir yandan Eromenos kalıbının ikonografisiyle, Tasavvufi ilahi aşkı ima ederken, diğer yandan vurgulanmış kadınsı göğüsleri, kışkırtıcı ifadesiyle adeta Batı geleneğinin Avam Venüs kategorisine girer.

Resim 3.1.18 Resim 17' den detay.

Resim 3.1.19 Suriyeli genç, Fazıl bin Tahir Enderuni'nin Hubanname (Yakışıklılar kitabı) sinden bir sayfa, 18.yy.

Resim 3.1.20 Yıkanaan kadın, Abdullah Buhari, 1741-42, 16,2 x 10,8 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Resim 3.1.21 Abdullah Buhari, 1745, detay.

Buhari' nin yıkanaan kadın ve pencereden kışkırtıcı ifadesiyle bakan davetkar kadın imgelerinde (Resim 3.1.20) ve (Resim 3.1.21), Tasavvufun biçimsel ve kavramsal düzeyde belirlediği, ilahi aşkın erilleştirmiş, dişil edilgenlik içinde nesnesi olmak yanında, Avam Venüse özgü dünyevi karnallık da okunabilir. Öte yandan, İngres' ın Valpinçon Yıkanaan' ını (Resim 3.1.22) hatırlatan, minyatüre has biçimsel kuruluş versiyonu ile yıkanaan kadın, sadece formal farklılık sunan içeriksel bir paralellik içindedir.

Şu halde vardığımız sonuç odur ki; düşünsel bazda, doğu (Çin, Hint, İran) ve batı (antik Yunan) geleneklerinin İslami (Sami tektanrılı) tarzda kaynaşma yeri olan Anadolu Tasavvufu' nun ikonografisini belirlediği, İslam minyatürü geleneğinin uygulayıcısı Osmanlı minyatürü de, birbirine yakınlaşan uzaklaşan biçimsel ve içeriksel yönleriyle, doğu ve batı imgesinin, bir çeşit harmanlanmış yorumu gibidir.

Resim 3.1.22 İngres, Valpinçon Yıkanaan, 1808, Louvre, Paris.

Ancak iki kanaldan beslenen bu durum, cumhuriyetin kurulma aşamasında ve sonrasında; yeni ideolojinin kendini var etme yolunda eskiyi olumsuzlayarak yok saymasıyla, eski-gelenek-doğu X yeni-modern-batı

karşılaştırmasıyla, doğu damarı kesilerek olaklaşacak, batıya tabi düşünce yapısı doğrultusunda sanat ve özel olarak çıplağın da, iktidarı meşrulaştırmak için sembol araçlara dönüşümü ile imge ve üslup olarak kuru bir taklit seviyesine inmesine sebep olacaktır.

İpek Aksüğür Duben, “Tevfik Fikret gibi modernizmi savunan bir düşünür bile, İslam ahlakı ve zihniyetini ampirik gerçekçilikle bağdaştıramamıştır.”²⁰⁷ diyerek, Tanzimat’ tan başlayarak günümüze değin Türk sanatını ve estetik düşünceyi belirleyen bu ikilem için Ahmet Hamdi Tanpınar’ dan şu alıntıyı yapar: sorunun en önemli yanı Tanzimat’ tan beri,

“Yeni kuruluşların karşısındaki vaziyetimizin şüpheden ikriye geçmemiş olmasıdır. Ne kadın meselesini, ne kanunlarımızdaki değişiklikleri, ne de esasından garblı kültür ve sanatı, başka türlü olmayan, olmaması icab eden hayat şekilleri halinde almadık. Daima içimizden ikiye bölünmüş yaşadık. Çünkü bizim için bir başkası başka türlü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi garplıdan (ve) eski müslüman dedelerimizden ayıran ruh hali budur.”²⁰⁸

3.2. Cumhuriyet Öncesi Dönem 1800-1923

Osmanlı İmparatorluğu’ nun belki de varoluşsal politiği batıya göç-yöneliş ve batılılaşma politikası doğrultusunda, somut değişimin önce devlet ve daha sonra toplumsal düzeyde görüleceği ilk örnekleri, III. Mustafa (1757–74), III. Selim (1789–1807) ve ağırlıklı olarak II. Mahmut (1808–1839) zamanında başlar.²⁰⁹ Uzun soluklu bu dönüşümün ilk kırılma noktası 1839

²⁰⁷ İpek Aksüğür DUBEN, Osman Hamdi’ nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 60.

²⁰⁸ İpek Aksüğür DUBEN, Osman Hamdi’ nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 59.

²⁰⁹ Foucault sonrası gelişen, iktidar-birey odaklı modernizm ve yansıdığı-yansıttığı her türlü birimin kutsal-dokunulmaz evrenselliğinin; eleştirilebileceği ya da eleştirilmesi gerektiği ya da hiç de öyle empoze ettiği biçimde, doğasından gelen zorunluluk olmadığı serbestleştirilmesi doğrultusunda; Türkiye modernizmine de başlayan eleştirel yorumların, vardığı sonuçları itibariyle kimi yönlerden yetersiz bulduğu günümüz yaklaşımlarına karşılık, Cumhuriyetin 50. kuruluş yıldönümü için yazılıp Türkçe’ de 1978 yılında ilk basımı yapılmış olan; başlangıcından itibaren dönüşümün olumlayan ayrıntılı incelemesi için Bkz. Niyazi BERKES, **Türkiye’ de Çağdaşlaşma**, 17-244.

Tanzimat' ın ilanıyla, ideolojinin belirleyeceği yolda toplumsal ve kültürel değişiklikler de başlar. Bu aşamada bizi ilgilendiren nokta, iktidarın belirlediği nihai amaç doğrultusunda, kültür sanat bazında özellikle kadın imgesi ve onun bir uzantısı sayılabilecek çıplağın da, aygıtın diğer parçaları gibi bir araç olarak kullanılmasıdır.

Ancak; Selim Deringil' in İktidarın Sembolleri ve İdeoloji kitabının sonuç bölümünde: içsel boyutta "devletin topluma fiziksel ve ideolojik olarak görülmedik ölçülerde nüfuz etmeye başlamasıyla artan 'meşruiyet açığı'nın üstesinden gelme mücadelesi"²¹⁰ olarak özetlediği 19.yy II. Abdülhamit dönemi "meşruiyet bunalımı"nın, Habermass' tan bunun nedeni olarak faydalandığı, "Yönetsel eylem alanları ile kültürel gelenek alanları arasındaki yapısal benzemezlik, kısıtlı yönlendirme aracılığıyla meşruiyet açığını kapatmaya yönelik girişimler üzerinde sistemli bir sınır oluşturur." Bkz. Habermas, *Legitimation Crisis*, (Boston, 1983), s.71 "²¹¹ yorumu ve Şerif Mardin' in; Fransız ihtilalini başlatan 'ayanlık İnkılâbı' (eşraf birliklerinin hâkimiyeti), 'Pazar İnkılâbı' ve 'Sanayi İnkılâbı' gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kaldığı için "Osmanlı İmparatorluğu 19.yy başında kültür bakımından 'küçük' ve 'büyük' geleneklerin bütünleşmedikleri bir durumdaydı."²¹² yorumu doğrultusunda; meşruiyet açığını kapatma yolunda büyük geleneğin sahibi iktidar, kendini meşrulaştırmak için kullandığı yeni kültürel gelenek alanlarından, Batılı sanat, (ve bizim için önemli olan özellikle) Batılı tarz resim, Deringilin ifade ettiği ideolojik nüfusun belirlediği ve kullandığı, Habermas' ın ifade ettiği sistemli sınırlılık içinde, bir araç halinde, 'Batılı'lığın göstereni, sanatçısı ve ürettiği sanatının yüklendiği misyon olmuştur.

Tarif edilen zorunlu değişime örnek teşkil edecek şekilde; bu açığı kapatma yolunda kullanılan araçlardan olan sanat ve özel olarak kadın

²¹⁰ Selim DERİNGİL, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 173.

²¹¹ A.g.k., VIII. Bölüm Notları (1), 228.

²¹² Şerif MARDİN, *Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma*, 412. Alıntıyı yapan İpek Aksüğüür DUBEN, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, 14.

imgesinin de, incelememizin yönünü belirlediği üzere, oluşacak modern devletin diğer organları gibi bir kalıp taklit olması sonucuna vardırır.²¹³ “Batı taklitçiliği” sorunsalını doğuran, bu dönemden başlayarak günümüzde hala süren Doğu-Batı ikileminin temelini Şerif Mardin, İmparatorluğun “bir yanda yönetenler, öbür yanda yönetilenler”²¹⁴ şeklinde politik yapının ikiye bölünmüşlüğünde görür.

Politik ve kültürel dönüşümü sağlama yolunda hazır modeli kullanma, tekrar etmenin, resim sanatında Batılı tarz resmin biçimsel ve üslup olarak tekrarı şeklindeki tezahürü, Doğu’ nun bireysel üslubu reddeden minyatür geleneğinin, üslubun tekrarlanan taklidinden farklıdır. Çünkü Habermass’ ın belirlediği “yönetimsel eylem alanları” olarak feodal düzenin ya da monarkın, tam bağımlı tebaa durumundaki halkın ve ona özgü “kültürel geleneğin” etnografik sanatıyla zaten işi yoktur. Öte yandan iktidarın sadece kendisi için, kendi kendisini meşrulaştırmak için üretilen, “kültürel geleneğin” elit sanatı da arada bir açık olmadığı için, uyumla kendini var eder. Mustafa Cezar, sanatı bu seçkinleştiren sınırlı çevrede tutma tavrının sadece Türkiye’ de değil, diğer İslam ülkelerinde de aynı olduğunu söyler.²¹⁵

“19. yüzyıldan beri içinde olduğumuz 'ulus-devletler dünyası', bununla aşağı yukarı eşanlamlı 'modernizasyon süreci' Batı'da başladı. Batı'da ve aşağıdan yukarıya, demokratik hareketlerle başladı. İngiliz devrimi ilk ve oldukça erken örnektir. Erken olduğu için oturması da epey sürdü. Sonra Amerikan devrimi geldi ve bir cumhuriyet üretti. Hemen ardından Fransız devrimi... Gene aşağıdan yukarıya, gene demokratik, ama Avrupa'nın en güçlü mutlak monarşisinde gerçekleştiği için çok çetin bir mücadele gerektiriyordu. Fransa'nın bu mücadeleyi hâlâ tamamlayamadığını söyleyebiliriz. Bunlar ilk ulus-devletler. Böylece, bir 'ulus-devlet' sahibi olmak,

²¹³ Bu noktanın sağlamasını yaptırtacak nitelikte; MSGSÜ Kütüphanesinde, araştırmam sırasında rast geldiğim, *Art in Syria* isimli küçük boyutlu broşür kitapçık, şaşırtıcı bir biçimde, başlık bilinmeden bakıldığında, Türk Sanatının Batılı tarzda geçirdiği üslupsal değişiklikleri örneklediği yanlışına düşürebilecek derecede aynı kalıptan çıkmış hissi veren, Suriye Sanatının Batılı modern serüveninin özeti olarak yer almaktadır. Bkz. *Art in Syria*, MSGSÜ Kütüphanesi, 759.953/ART/k.1, E007960.

²¹⁴ Şerif MARDİN, *Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma*, 412. Alıntıyı yapan İpek Aksüğü DUBEN, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, 14.

²¹⁵ Mustafa CEZAR, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I, 90.

bütün seçkinlerin özendiği bir hedef haline geldi.
O zaman yöntem de farklılaşmaya başladı. İlle 'aşağıdan yukarıya' olmak zorunda mı bu iş? Öbür türlü olamaz mı? Az sonra, olacağı anlaşıldı. Burada ilk örneğin uzaklardaki Japonya olduğunu söyleyebiliriz. 'Meici Restorasyonu'nun tarihi 1866'dır. Bunu, çok geçmeden, Almanya'nın Birliği izledi. O da, Japonya da, ulus-devletin ayrıcalıklı sınıflar tarafından, 'yukarıdan aşağıya' kurulmasının örnekleridir. Süreç aşağıdan yukarıya işlediğinde 'ulus', 'devlet'ini kuruyordu. Yukarıdan aşağıya işleyen süreçte 'devlet', 'ulus'unu kurar. Yukarıdan aşağıya süreç, genellikle, toplumun o ana kadar, elinden iş gelir bir orta sınıf yaratamamış olmasının sonucudur. Bu tür bir yapılanma, hemen hemen kural olarak, sürecin öncülüğünü askeri sınıfa verir. Bu sınıf da, doğal olarak, kendi dünya görüşünün, kendi hayat tarzının temel özelliklerini 'toplumu örgütleyecek ilkeler' haline getirir. Dolayısıyla bu, 'ulus-devlet'i oluşturmanın 'militarist' yöntemi olur. Dünyanın birçok yerinde bu model geçerli olmuştur. Türkiye de, 1908 ve 1923 aşamalarında, ulus-devletleşme sürecinin dönemeçlerini ordu önderliğinde geçmiştir. Dolayısıyla bu genel modelin örneklerinden biridir."²¹⁶

Mura Belge' nin bu rafine özetinden sonra söyleyecek pek bir şey kalmıyor aslında, ancak kültürel alanda gerçekleşen, Türk Batı' lı tarz resimleriyle özellikle çok yakın örnekler sunan Japon Batı' lı tarz resmini, geçilen benzer süreçleri karşılaştırmalı olarak irdeleyerek, bu ana şemaya bağlayabiliriz durumu. Japon Resim Tarihi içinde, Batı' lı anlamda resme geçiş bizdekinden biraz daha erken olmakla birlikte izlediği seyir ve üslupsal biçimsel uygulamaların benzerliği ile, Art in Syria örneğinde de olduğu gibi; Murat Belge' nin ifade ettiği, ulusunu kuran devletin militarist yöntemiyle oluşturulmuş, 'Batı Modeli' ne uygun ortaya çıkan ürünlerinin olgusal paralelliğini taşır.

Şu halde bir özet niteliğinde, Hamburger metaforunu kullanarak bakışımızı renklendirebiliriz:
Hamburger, Modernizm' in (her elemanı gibi) sunduğu tekrar edilebilir, akılla kutsanarak evrensel kılınmış, sistemizasyonunun uygulanabilirliğini

²¹⁶ Murat BELGE, Askeri Model, **Radikal Gazetesi**, (29.01.2005), <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=141799>.

formülüyle ifade eden mikro düzeyde alegorisi gibidir. Hatta Mc Donald' s hamburgeri, gizli (aklın sunduğunun etkisi duygusal inanç bazında kuvvetlendirilerek) formülü, *franchising* (ruhsatlı işletmecilik) yöntemiyle ekonomik anlamda da tekrar eden bağımlı kılıcılığıyla tam bir mikro modeldir. Öte yandan bağımsız (ya da öyle olduğunu zanneden), canı hamburger yemek-yedirmek istediği için ya da artık hamburger yenilen bir zamanda olduğu için hamburger yapan bir hamburgerci, içine eklediği her ne yerel tat, baharat olursa olsun yine hamburger yapmış olmasıyla kaçınılmaz olarak (kendiliğinden dayatılmış olan) hamburger formülünü tekrar etmiş olacaktır. *

Karşıt bir yaklaşımla Sezer Tansuğ, Türk sanatının Batılılaşmasında, iradeyi edilgin değil etkin saydığı, Türk Modernizminin kaçınılmaz sürecine bağlayarak, yarattığı sentezi Türk-İslam sentezinin başarılı yolunda devamı olarak yorumlar.

“Bizim çabamız genel olarak, Batı biçim ve tekniklerine yönelik değişim dinamiklerinin, Osmanlı kültürünün özgün gelişim koşullarına bağlı olduğunu vurgulamak ve bu arada gelişim kavramına ilişkin “organik” bağlamalar karşısında, “mafsallanma” deyiimiyle ifade ettiğimiz özgün bir bağlam yerleştirmektedir.(...) Batılılaşma sürecinin Türk sanatına dıştan empoze edilmiş olduğu anlamına gelebilecek hiçbir yaklaşım bizim açımızdan geçerli değildir.(...) Türk sanatının belirlendiği tüm etken koşullar, İslam inanç alanı içindeki özgün ayrımları belirlediği kadar, Batı kültürünün geleneksel ve çağdaş verilerine yönelik yorum ve sentez çabalarının da işlevlerini üstlenmiştir. Batı ve Doğu sorunlarını iç içe bütünleştirerek devingen bir mekanizma üreten bu olgu, problematik olduğu oranda, tüm dünya ortamları arasındaki benzersizliğini de koruyagelmektedir. Dünyadaki hiçbir kültür alanı, kendi irade egemenliğini kullanarak, hiçbir yabancı etkiyi bu ölçüde hizmetine sokabilmiş değildir. (...) Türklislam kültürü, Batı Türklüğü idealinin ilk aşamasını Anadolu’ da oluşturulan özgün

* Bu noktada hemen açıklamak gerekir ki; durumun ima ettiği olumsuzluğa, karşıt olarak beliren ‘gelenek’ tarafgirliği içinden konuşan (En azından bu yolda tasarlanmadığını iddia eder.) bir tespit olarak değerlendirilmemelidir bu metafor. Taraf tutmak zorunluluğunda olan uygulayıcı Modernistlerin, tutucu hatta aşırı milliyetçi damgasıyla, kısıtlayıcı bir tespit içinde belirleyerek, kendilerine geri dönecek biçimde karşı tarafı olumsuzlayıp meşruluk kazanma yöntemi, şeklinde değerlendirilmemesi gereken, (o amaçla yapılmamış), bir olgusal tespit metaforudur.

değişim mekanizmalarında gerçekleştirilmiş ve giderek Batı kültür biçimlerinin geleneksel irade düzleminde yorumlandığı radikal aşamalara ulaşmıştır.²¹⁷

İşte Cumhuriyet öncesi dönemin, böylesi bir geçişin-dönüşümün hazırlıklarının ve sosyal ve kültürel alanda başlayan etkilerinin yaşandığı, iniş çıkışlı hareketliliği içinde; resim sanatı da, yaşanan hızlı değişim doğrultusunda ve değişimin: kurduğu imge ve uygulayıcısı olduğu üslupla, olumlayan göstergesi olarak desteklenmesiyle ve bir yandan Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla da, Cumhuriyete kadar ani bir atlama yapar.

Batı' lı tarzda resim yaptığı kabul edilen ilk dönem ressamların oluşturduğu I. Kuşak Darüşşafakalı veya asker ressamların, genel kabulü nedeniyle, "çekingenlik ve temkinlilik"²¹⁸olarak değerlendirilen figürsüz manzara resimleri, iki tarz arası geçiş döneminin (Jale Erzen bu konuda "17. yüzyıldan başlayarak yavaş yavaş ve 19. yüzyıl sonunda programlı olarak, kavramsal ve zihinsel olandan, yani simgesel imgelemeden, 'gerçekçi' bir imgeleme dönüştüğü"²¹⁹nü söyler); görevini yapmak üzere, belirlenmiş kalıpları kullanan memurlarının üretimleri gibidir. Asker ressamı, dönüşümü hazırlayan ve uygulatan tarafın içinden, ilk değişen birim olarak, her biri bu yolda birer nefer olan askeri kanadının, duygusal bir ilginin yönlendirmesiyle, figür ve figürün Batı' da taşıdığı kavramlarıyla işi olmayan, sadece yapanın ve bakanın hazzına yönelik, kendiliğinden manzara seçimine giden bir refleks sonucu yaparlar resimlerini.

"Ülkeyi Avrupa' ya özgü anlayışlarla görmeye çalışıyorduk.(...) TıpkıTürk porselenlerinde olduğu gibi, Türk resmi de mavi ve yeşilin hakimiyeti altındaydı. Ressamlar Türk hayatını basit manzaralar yoluyla görüyorlardı. (...) Devrin bütün ressamı

²¹⁷ Sezer TANSUĞ, Sanatta Batılılaşmanın Kaynakları üstüne bir deneme, **Türkiye' de Sanat**, S.1, 1991, 25.

²¹⁸ Kemal İSKENDER, Çıplak/lık Resimde Çıplak ve Türk Resminde Çıplaklık, **Türkiye' de Sanat**, S.10, 1993, 82.

²¹⁹ Jale Nejdet ERZEN, Osman Hamdi: Türk Resminde İkonografi Başlangıcı, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 100.

yüksek rütbeli bürokratlardı. Resimlerin çoğu Saray' a sunuluyordu.²²⁰

Darüşşafakalılar ise nispeten sivil kanat olarak, ancak aynı memuriyet içinde, bu kez önlerine verilen fotoğrafları istenen şekilde boyayan sarayın Nakkaşhanesindeki nakkaşlar gibidirler. "Hatta bu öncü ressamlar resimlerine attıkları imzalarının sonuna 'kulları' sözcüğünü ekliyorlardı ki bu, resimlerin bir 'ihsan' alabilmek için Saray' a sunulmak üzere yapıldığını işaret ediyordu."²²¹ Sezer Tansuğ' a göre bunun sebebi "geleneklere göre her türlü kişisel gurur gösterisine ahlaksızlık olarak"²²² bakılmasıdır. İpek Aksüğüdür Duben, "Primitifler bilincinde olmadan Batı Üslubunu tasavvuf ruhuyla yazmaya çalışmışlardı; bu resimlerin yarattığı evren bütünüyle geleneksel ahlakı ifade ediyordu"²²³ diyerek sanatçıların "'fotoğraf kopyalama' yoluyla doğayı taklit etmeye çalışırken kendi psikolojik gerçekliklerini"²²⁴ resmettikleri sonucuna varır. Bu ressamlar, geleneğin hala içinde olan varoluşsalılıkları ile teknik ve malzeme değişmesine rağmen, resmin pratiğine yaklaşımın hala devam ettiğini düşündürtüler. Sezer Tansuğ verdiği Hindistan örneğinde, fotoğrafa (gerçek görüntüye) müdahale ile yani bezeme yoluyla zenginleştirmesinde olduğu gibi, "Türk primitif ressamlarının fotoğrafik gerçek görüntüyü arıtma işlemine başvurduklarını, bunun sonucunda da adeta fotoğrafın geleneksel şema iradesine uygun bir yalınlığa indirgenmiş olarak yeniden yapıldığı"²²⁵ sonucuna varır. Tansuğ bu müdahaleyi, "tarihsel şema geometrisi ve zihinsel soyutlama sürecine uygun" bir davranış olarak saptar.

"19. yüzyıl Osmanlı estetiğine egemen olan görüş, geleneksel İslam felsefesi idi. Bu zihniyet insanı bir 'kul' olarak gören, 'tevazu ve mahviyet'i benimseyen, dünyevi güzellikleri önemsemeyen, belli kalıplar içinde düşünen, değişim ve evrimle ilgilenmeyen bir bakış açıydı. Geleneksel estetiğe

²²⁰ Oğur ARSAL, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, 61-62.

²²¹ ARSAL, A.g.k.,62.

²²² Sezer TANSUĞ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 16 alıntıyı yapan ARSAL, A.g.k.,62.

²²³ İpek Aksüğüdür DUBEN, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950**, 224.

²²⁴ ARSAL, A.g.k.,61.

²²⁵ Sezer TANSUĞ, Osman Hamdi Bey' in Resimlerinde Üslup Ayrımları, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 162.

göre iyi sanatçı olmak için geleneksel anlamda ahlaklı bir kişi olmak gerekiyordu. Sanatın temel görevi ahlaka hizmet etmektir.”²²⁶

İslamın figür çizmeye yasak koyduğu ve bu yüzden figür resminin gelişmediği ya da geçiş sürecinde gerçekleşmeyip çekingen olduğu, teknik olarak anatomi bilgisi ve tecrübesi eksikliğinin gösterilmesi yolundaki ortak kabule²²⁷, belki bir ilk neden olarak şu eklenebilir: Saraya ve seçkinlere has olması yüzünden nispeten seyrek ve ender bir üretim tarzı olan minyatür, arkasındaki panteist doğu geleneğinin antik Yunan idealizmi etkili İslam’ la kaynaşmış haliyle, insanı tamlayan değil evreni tamlayan bir sıfat olarak, sembol araç vazifesini yerine getirir. Dolayısıyla, insanı yani figürü, ne anatomisi ne ifadesi ne natürel gerçekliği içinde taçlanan çıplak olarak çizmeye, ifade etmeye ihtiyaç duymaz. Çünkü insan, evrenin diğer birimlerinden ayrı durmayan, tutulmayan bütüne dönük bir parçasıdır. Bu savı destekler nitelikte, özdeşlik ve başkalık kavramlarına dikkat çektiği makalesinde Sezer Tansuğ, tasavvuf düşüncesinin imge oluşturma ve imgeyi değerlendirme hususuna örnek teşkil edecek şekilde İsmail Hakkı Bursevi’ den şu alıntıyı yapar: “Bir sahife üstünde musavver şekli sultan, resmen aynı ve aynen gayridir.”²²⁸

“Akademist-doğalcılar’ adı da verilen ‘ikinci kuşak’, Batı yanlısı sosyo-iktisadi değerlerin daha da yerleşiklik kazandığı 1856-sonrası Osmanlı toplumunun daha oturmuş estetik beğenisini simgeler.”²²⁹ Avrupa akademilerine gidip gelmelerle de gelişme yolunda olan, Tansuğ’ un “figür ressamlığında hayli yol alındığını”²³⁰ söylediği Halil Paşa’ dan başka Şehzade Abdülmecit Efendi de, “Batılılaşma hareketinde kadının, değişimin ve

²²⁶ İpek Aksüğü DUBEN, Osman Hamdi’ nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 60.

²²⁷ Bu genel görüşün ayrıntıları için Bkz. ARSAL, A.g.k., ayrıca Bkz. İSKENDER, A.g.makale, ayrıca Bkz. TANSUĞ,A.g.k., ayrıca Bkz. Sezer TANSUĞ, Gövdeye Dönüşen Sema Çehreye Dönüşen Suret, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 1995,38.

²²⁸ Sezer TANSUĞ, Gövdeye Dönüşen Sema Çehreye Dönüşen Suret, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 1995,44.

²²⁹ ARSAL, A.g.k.,124.

²³⁰ TANSUĞ, A.g.makale, 39.

dönüşümün simgesi olarak nasıl araçsallaştırıldığını, dönemin aydın-elit tavrının önde gelen temsilcisi²³¹ olarak gösteren durumuyla önemlidir (Resim 3.2.1) ve (Resim 3.2.2).

Resim 3. 2.1 Abdülmecid Efendi, Goethe in Harem, 132x173cm., A.D.R. ve H.M. koleksiyonu.

Resim 3. 2.2 Abdülmecid Efendi, Dilşad Hatun-Miğferli Kadın, A.D.R. ve H.M. koleksiyonu.

Seda Yörüker' in, 25 Kasım 1922 tarihli L'illustration dergisi kapağında, Abdülmecid Efendi' nin kızıyla çektiği fotoğrafının kullanılması örneğinden hareketle makalesinde, fotoğrafın "Tanzimattan itibaren batılılaşma yolunda kültürel ve sosyal yaşam biçimlerinin değişiminin önemi üzerinde duran dönemin aydınlarının söylemlerini özetler nitelikte"²³² olduğunu söyler ve Abdülmecid Efendi' nin taşıyıcı rolüyle "örnek tavrı" sergilediğini, bu örnek tavrın "kadının, batılılaşmanın simgesel unsuru olarak sosyal yaşam içerisinde yerini belirleme ve dolayısıyla geleneksel olandan kopuşun bir uzantısı olarak anlam"²³³ kazandığını ve aynı tavrın, "Osmanlı' da Tanzimat' la birlikte Batı' dan örneği alınan aydının, batılı aydından ayrılan noktalarına işaret etmesi açısından"²³⁴ da önemli olduğunun altını çizer. Bunun başka bir örneğini, Deniz Kandiyoti' den alıntısıyla "Osmanlı İmparatorluğu' nda düzene karşı duydukları memnuniyetsizliği kadın sorunlarıyla özdeşleştiren ya da rahatsızlıklarını dile getirmede kadını ve onun içinde bulunduğu durumu araç olarak kullanan "²³⁵dönemin edebiyatçılarında, özellikle Ahmet Mithat Efendi' de bulunduğunu ve Jale Parla' dan alıntıyla bunun "Tanzimat edebiyatçıları nın anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitime olan babanın söylemi "²³⁶ni yansıttığını belirtir.

"Burada söz konusu olan, eril iktidarın kadına dayattığı görünürlük sorunsalının, 19. yy Osmanlı batılılaşmasında,

²³¹ Seda YÖRÜKER, Batılılaşmada Kadının Araçsallaştırılması: Abdülmecid Efendi' nin Resimlerine Eleştirel Bir Bakış, **Türkiye' de Sanat**, S.65, 28.

²³² A.g.makale, 28.

²³³ A.g.makale, 28.

²³⁴ A.g.makale, 28.

²³⁵ Deniz KANDİYOTİ, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, 146. alıntıyı yapan YÖRÜKER, A.g.m., 28.

²³⁶ Jale PARLA, **Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 50. alıntıyı yapan YÖRÜKER, A.g.makale,29.

üst/eril söylemin kadını hem fiziksel olarak hem de toplumsal alan içinde görünür kılma yaklaşımlarında da ortaya çıkmasıdır.(...) Buna koştur olarak cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) arasındaki ilişkiyi sorgulayan ve Foucaultcu özne-iktidar ilişkisinden hareketle 'toplumsal cinsiyet'in iktidar tarafından oluşturulmuş edilgin konumuna değinen Judith Butler' a göre 'doğal cinsiyet' gibi 'toplumsal cinsiyet' de söylemsel olarak kurulmuş bir yüzeydir. Dolayısıyla kadının toplumsal/özne kılınması demek, onun, iktidar tarafından üretilmiş konumu demektir"²³⁷

Meyda Yeğenoğlu; örtünme, ataerkil bir kültüre ait, bir iktidar uygulaması ise, "örtünmeme veya açılma da, kozmetik ürünlerinden korseye pek çok yaptırımları ve zorunluluklarıyla başka bir ataerkil kültüre ait bir iktidar uygulamasıdır" diyerek, Emperyal Özne olarak belirlediği Batı' nın eril iktidarının "²³⁸klasik sömürgeciliğin siyasal, kültürel ve ekonomik mantığı ile Aydınlanma projesinin üzerinde temellendiği rasyonalite ilkesi, modernite ve modernist söylemler arasındaki bağlantı"²³⁹ doğrultusunda Doğu' ya yaklaşımını da belirlediğini ve "sömürgeci kültürün meşruluğunu kurmasına yardımcı temel ideolojik öğelerden birisi de, Doğulu toplumlarda Kadını 'vahşice' ezen kültürel pratiklerin ve dini geleneklerin eleştirisi olmuştur. Kadınların ezilmesinden sorumlu gelenekler, Doğu kültürlerinin barbarlığının kanıtı olarak gösterilir."²⁴⁰ der ve şunu ekler, "Emperyal feminist söylem, Doğulu toplumların, Batı' nın çok önceden elde etmiş olduğu gelişmişlik düzeyine erişebilmek için, özellikle kadının bedeninde somutlaşan baskıcı kültürel pratiklerden radikal bir kopuşu gerçekleştirmek zorunda olduklarını vurgulamıştır."²⁴¹ İşte Osmanlı ve Cumhuriyet Modernistleri de, söylemin belirlediği bu yolda, model uygulayıcı nitelikleriyle, kadın imgesini kullanırken de benzer şekilde davranırlar. Abdülmecit Efendi' nin yaptığı resimlerdeki kadınlar bu durumu en iyi şekilde ifade eden örneklerdir²⁴² (Bkz. Resim 3.2.1)

²³⁷ Judith BUTLER, **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**, 7. alıntıyı yapan YÖRÜKER, A.g.makale,30.

²³⁸ Meyda YEĞENOĞLU, **Sömürgeci Fantaziler**, 125.

²³⁹ A.g.k., 126.

²⁴⁰ A.g.k., 130.

²⁴¹ A.g.k.,130.

²⁴² Haremde Beethoven, Haremde Goethe ve Miğferli Kadın resimlerinin sözü geçen doğrultuda ikonografik incelemesi için Bkz. Seda YÖRÜKER, Batılılaşmada Kadının Araçsallaştırılması:

ve (Bkz. Resim 3.2.2). Miğferli Kadın adlı resminin ikonografik özellikleri; kuşanılmış kalkan ve miğferi ile Athena gibi koruyucu kadın (eril devlet ana) imgesi, bu yolda savaşçı bir nefer, simgeselliği ile son derece manidardır. Seda Yörüker de bu resim için: "İttihat ve Terakki Cemiyeti" nin kurtuluş söylemleriyle şekillenen Meşrutiyet döneminin ortaya çıkardığı kamusal ve siyasal yaşamda etkin, kurtuluş mücadelesini dava edinen, milliyetçi kadın tiplerinin görsel bir uzantısıdır"²⁴³ yorumunda bulunur.

Öte yandan, Abdülaziz' in hem bir ressam hem bir politikacı olarak, uygulanan Batı' lılaşma olgusununa örnek teşkil edecek şekilde, yaptığı iki resim, konumuz cinsellik bağlamında çıplak için ilginç ipuçları sunar (Bkz. Resim 3.2.3) ve (Bkz. Resim 3.2.4).

Resim 3. 2.3 Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Başkadınefendi, tuval üz. yağlıboya, 31.5x38cm, Dolmabahçe Sarayı.

Resim 3. 2.4 Abdülmecid Efendi, Nü, ahşap üz. yağlıboya, 38x46cm, Dolmabahçe Sarayı.

İki resimde de, kadınların çıplak olduğu anlaşılmasına rağmen, çıplaklık hem biçimsel olarak ayrıntılarını takip edemediğimiz bir belirsizlik içindedir hem de Batı çıplağında alışık olduğumuz karnal cinsellik henüz yoktur. Portre olanında, gövdeye doğru inildikçe, kadrajın içine dahi tam olarak girmemesine rağmen, adeta sansürlenerek göğüs ve koltuk altı kıvrımları yok edilmiş, vücut hatları eritilerek boyundan aşağısı düzleştirilmiştir. Portre, Abdülmecid Efendi' nin karısına ait olduğu için, bu mahremiyet içinde; bir sanatçının çıplağa ya da çıplak konusuna, bilinçli yaklaşımı içinde değil, Batı' lılaşma dönüşümü içinde saray mensubu bir elitin görgüsüyle, resme samimi bir ilgi ve yaklaşım içinde olmasına rağmen, getirmesi beklenen rahatlığın aksine, otosansür devreye girmiş görünür. Aynı yaklaşım, Nü' sünde de tekrar eder, figürün bir lekeye dönüşmüş, biçimsel belirsizliği yanında, içinde yer aldığı, bir tarafı enteriyörü andıran

Abdülmecid Efendi' nin Resimlerine Eleştirel Bir Bakış, **Türkiye' de Sanat**, S.65, 28. diğer ayrıntılı ikonografik inceleme için ayrıca Bkz. Canan BEYKAL, Haremdeki 3 Resim 3 Kadın, **Artist**, S.5, 30.
²⁴³ Seda YÖRÜKER, Batılılaşmada Kadının Araçsallaştırılması: Abdülmecid Efendi' nin Resimlerine Eleştirel Bir Bakış, **Türkiye' de Sanat**, S.65, 34.

diyagonal biçimler, diğer tarafı dış mekânı anımsatan yeşil tonları ve yukarı kısımda beliren gökyüzü parçasıyla mekânsal bir belirsizliği de sunar.

Canan Beykal, Haremdeki 3 Resim 3 Kadın adlı makalesinde, Haremde Goethe ve Haremde Beethoven adlı “bu resimlerin her ikisinin de 1918 yılında Viyana ve Berlin’ de açılması kararlaştırılmış olan ‘savaş Levhaları’ sergisine katılmış” olmasına dikkat çekerek “haremde Alman kültürünün etkili olmaya başladığının hatta sarayda Almancılığa karşı zaafın ne kerte arttığıнын belgeleri olduğunu”²⁴⁴ n altını çizer. Oysa yönelimin başlangıcında “Osmanlı Devleti, Batı bilgi ve teknolojisinden yararlanmak için gözlerini Batıya çevirdiği zaman karşısında öncelikle Fransa’ yı”²⁴⁵ görmüş, teknik ve kültürel ilk temaslarını Fransa ile yapmıştı. Bu resimler adeta müttefik Almanya başlığı altında Batı modeline sunulan evödevi kontrolü gibi olmaları yanı sıra Beykal’ a göre “sanatın, dönemde siyasal olduğu kadar kültürel müttefikliğin bir sembolü olarak nasıl da inceltilmiş bir propaganda aracı olduğunu, dahası devlet siyasetinin aktüel gerçekliği ile sanatının içiçe olduğunu”²⁴⁶ gösterir. Canan Beykal, dönemin diğer, kadın imgesini kullanan ressamı Halil Paşa’ nın Kanepede Yatan Kadın resmi için, Manet’ yle kurduğu yakınlıktan sonra, Sezer Tansuğ’ un “çökmekte olan bir imparatorluğun soyluluğunu melankolik olarak tanımlamak ve bunun tesellisini kıyılar ve kır görüntülerinin dinginliğinde aradığını”²⁴⁷ ifade eden manzara resimlerinin simgeselliğine istinaden “sadece kendi hayatının tarihine tanıklık eder ve resim olmaktan başka bir amacı sembolize etmek zahmetine bile kalkışmaz” der. “Yatan kadın portresindeki kimlik de bu dinginliğin sarmaladığı edilginlik içinde, tıpkı doğanın herhangi bir yaşamsal parçası olarak rolünü kabullenerek Halil Paşa’ nın kişisel tarihi içinde resimdeki kadın olarak var olur.”²⁴⁸ diyerek ilave eder. Bu tarif edilen edilginlik

²⁴⁴ Canan BEYKAL, Haremdeki 3 Resim 3 Kadın, *Artist*, S.5, 30.

²⁴⁵ Mustafa CEZAR, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I, 30.

²⁴⁶ BEYKAL, A.g., makale, 30.

²⁴⁷ Sezer TANSUĞ’ dan dipnotsuz alıntılaman BEYKAL, A.g.makale, 33.

²⁴⁸ BEYKAL, A.g.makale, 33.

yine de, Tanpınar' ın meşhur sözünü hatırlattıran bir sembolizm içerecektir: “Şark oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla herşey ayağınıza gelir!”

Osman Hamdi, dönüşümün her alanda faal mimarlarından ve liberal gerçekçi düşünce biçimiyle şekillenen sanatının akademik gerçekçi bir üslupta sunduğu oryantalist temalı resimleriyle genel olarak Batılı tarz resimde figürü başlatan sanatçı kabul edilir.²⁴⁹ Resmi olarak bilfiil görev almasına rağmen, oluşturduğu kurduğu sivil toplumsal hayatın kurumlarıyla öncülüğünü yaptığı resimleriyle de sürdürdüğü kabul edilen Osman Hamdi, Kemal İskender için “figürü, Türk resminde ilk kez ve üstelik de resminin temel ögesi olarak ele” almasına rağmen “müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise’ de öğrencilerin çıplak modelden çalışma isteklerine pek de sıcak bakmadığını”²⁵⁰ hatırlatarak çıplak konusunu ele almamasını buna bağlar. Öte yandan Sezer Tansuğ, Osman Hamdi’ nin “fotoğrafik model kullanımlarının amatör bir düzeyde” olduğunu söyleyerek, figür resminin “Batıdaki resim atölyelerinin eğitim standartlarına uygun yaklaşımlarla ele alınması”²⁵¹ dolayısıyla yetkin öncülüğü, kurucusu olduğu Osman Hamdi’ ye değil, Sanayi-i Nefise ressamlarına verir. Tansuğ için Osman Hamdi; 19. yüzyılın “ağır bir bezeme duygusunun seçmeci kriterlerine bağlı” bir “çöküş ihtişamı” olarak değerlendirdiği “ülkenin yenilenme ve çağdaşlaşma gereksinimlerine mensup biri” dir ve bu “ihtişamlı çöküşün parçası olduğunu” , “anıtsal izlenimlerin, bezeme detaylarına boğulduğu bir çerçeve”²⁵²yi aşamayan resimleri gösterir.

Sunay Akın ise, Osman Hamdi’ nin, yine çok tartışılan Mihrap adlı resmini, öncü neferi olduğu dönüşümün olumlayan destekçiliğiyle, “Bu tablo,

²⁴⁹ Mustafa CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**.

²⁵⁰ Kemal İSKENDER, Çıplak/lık Resimde Çıplak ve Türk Resminde Çıplaklık, **Türkiye’ de Sanat**, S.10, 1993, 83. ayrıca Bkz. Kemal İSKENDER, Türk Resminin Figüratif Açısından Görüümü, **Türkiye’ de Sanat**, S.12. Osman Hamdi’ nin Şeker Ahmet Paşa ile karşılaştırmalı incelemesi için ayrıca Bkz. Kemal İSKENDER, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa Farkı, **Türkiye’ Sanat**, S.6, 1992, 30.

²⁵¹ Sezer TANSUĞ, Gövdeye Dönüşen Sema Çehreye Dönüşen Suret, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 1995,39.

²⁵² Sezer TANSUĞ, Osman Hamdi Bey’ in Resimlerinde Üslup Ayrımları, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 162.

yaşama ve insana din çereçevesinden bakmanın karşıtı olan pozitif düşünceyi simgelemektedir” diyerek, resimde kullandığı figürlerinin “kaderci, kul ya da köle değil, tam aksi, kitap okuyan, aydın bireyler” olduğunun altını çizerek onu “düşünce resminin öncüsü”²⁵³ ilan eder. İpek Duben ise, Mihrap için “geleneksel İslam zihniyetine karşın Kur’an’ ı tartışan, kadını rahleye layık gören, insanı anıtsallaştırıp”²⁵⁴ yücelten reformist bir kişilik olduğunu söylerken, kimi resimlerinde sanatçının iradesi dışında ortaya çıkan, ve olumsuz olarak değerlendirilen iki ve üç boyutlu mekan anlayışlarının “geleneksel zihniyetin çağdaş mantalite ile eşzamanlı etkin” olmasının “mekan kurgusunda ve üslupta tutarsızlıklar göstermesi”ni “zihniyet ikileminin varlığı”²⁵⁵ ile açıklar.

Jale N.Erzen Osman Hamdi’ nin, “resminde tasvirden çok anlam ve içerikle” ilgilendiğini ve “görüntüyü bir değer sistemine” bağlayarak, resimlerindeki oryantalist geleneği içinde fotoğraf kullanmasını “ikonografi olarak adlandırılabilir bir imgelem sistemi”²⁵⁶ oluşturma çabası olarak değerlendirir. Bu sebeple, “insan, çevre ve nesne ilişkilerinde ve kişilere ait bilgilerin, nesnelere aracılığıyla aktarılması”nın onu Oryantalist resimlere değil, “Batı sanatında ilk modern ve hümanist anlamların kendini göstermeye başladığı Erken Rönesans”²⁵⁷ resmine bağladığını söyler.

“Bütün bu resimlerde yansıtılmak istenen kişinin karakteri değildir. Amaç evrensel tipler yaratmak ve bu simgesel tiplerle genel bir sözlük oluşturmaktır. Osman Hamdi, arka plan, ışık ve semboller aracılığıyla kişilerin özel dünyasına nüfuz etmek ya da bu dünyayı mimesis aracılığıyla aktarmak yerine, Osmanlı kültüründe, insanın aydın, kendinden emin, onurlu imgesini belleklere yerleştirmek amacındaydı. (...) Betimlediği figürlerin, tek bir kütle halinde, monolitik bir etki bırakacak gibi, günün kıyafetlerinin gereğini aşan bir

²⁵³ Sunay AKIN, Bu işte bir “terbiye”sizlik var!, **Cumhuriyet**, (19.12.2004).

²⁵⁴ İpek Aksüğür DUBEN, Osman Hamdi’ nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 61.

²⁵⁵ A.g.m., 62.

²⁵⁶ Jale Nejdet ERZEN, Osman Hamdi: Türk Resminde İkonografi Başlangıcı, Osman Hamdi Bey’ in Resimlerinde Üslup Ayrımları, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 101.

²⁵⁷ A.g.m., 101.

biçimlendirme kaygısıyla verilmesi (nitekim Doğu' yu resimleyen Batılı ressamalarda figürlerdeki bu kütle bütünlüğü hiçbir zaman ön planda değildir) doğa karşısında insanın ayrıcalıklı ve kendine dönük dünyasının bir ifadesi olarak algılanır. Osman Hamdi' nin resimlerinde insan-doğa farklılığı ve insanın önceliği, felsefi bir içerikle yüklüdür.”²⁵⁸

Erzen için Osman Hamdi' nin, “Türk resmini bilinçli olarak bir değerler sistemi üzerine yerleştirmeye çalıştığı açıkça görülür.”²⁵⁹ İşte bu “Tanzimat sonrası ideolojisi içinde Osmanlıyı tanımlama çabası”²⁶⁰ doğrultusunda yüklenen misyon, sanatçıyı bağımlı bir memuriyet içinde misyon yüklü imgeler yaratma zorunluluğu içinde, odak noktamız çıplakta; toplumsal geleneğin verdiği cinsel çekingenliğin de eklenmesiyle inisiyatifsiz, model tekrarı edilginliğiyle kısıtlayacaktır. İlber Ortaylı ise, 18. yüzyıldan beri gelişmelerle 19.yüzyılda “artık kurumlaşmış anlamda bir aydın zümrenin varlığı” ile Tanzimat reformları sadece idarede değil hayatın her safhasında görülürken, “19.yüzyıl Osmanlılığı’ nda Avrupai öğeler kadar Şark da hâkimdir” diyerek alınan modelin yanında sahip olunan geleneksel değerlerin de mevcut olduğunu ve “insanlar bilse de bilmese de, istese de istemese de o kültür, o kalıtım ve mirasla daha yakındır ilgilidir” diyerek bugün “Osman Hamdi gibi tablolarında Şark hattatlarını tuvale aksettirecek bir ressam”²⁶¹ olamayacağını bu duruma bağlar. Jale Parla da benzer bir yaklaşımla, “Tanzimat düşünce ve edebiyatına egemen olan özellik ikilem değil, tersine İslam düşünce, felsefe, dünya görüşü ve bilgi kuramının tartışılmaz belirleyiciliğidir”²⁶² diyerek Batılılaşma hareketlerinin Tanzimat döneminde egemen olan bu “İslami düşünce ve dünya görüşünün çizdiği sınırlar içinde kabul” edildiğini ve Doğu-Batı ikileminin “bir Cumhuriyet ideolojisi yorumu” olduğunu, bu yorumun “yakın tarihimize bir kültürel ikilem yakıştırılarak bu

²⁵⁸ A.g.m., 102.

²⁵⁹ A.g.m., 104.

²⁶⁰ A.g.m., 104.

²⁶¹ İlber ORTAYLI, Osman Hamdi' nin Önündeki Gelenek, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 124.

²⁶² Jale PARLA, Tanzimat Düşününde Batılılaşma' nın Sınırları, **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 145.

ikilemin Cumhuriyet' le en 'hayırlı' biçimde çözüldüğü yanılısamından"²⁶³ kaynaklandığını belirtir.

Yine Canan Beykal, kadın figürünün araç olarak kullanılmasına paralellik içinde, Mihrap resminde Osman Hamdi' nin kurduğu imge içinde figür, nesne, mekân ve anlamın kullanım tarzının, bunları gerçekte olduğundan farklı kılması dolayısıyla "bir kurmaca " olduğunu, "Osmanlı Türkiye' si böyle olmadığı halde Osman Hamdi' nin özlemi bu olduğu için resimlerin tümüyle bir"²⁶⁴ kurmaca olduğunu söyler. Resimde rahlenin üzerinde yükselen kadın, Delacroix' nın Halka Önderlik Eden Özgürlük resminde kullanılan kadın sembolü gibi "inanç ağırlıklı değerler üzerinde yükselen liberalizmin ve rasyonalizmin özetle doğuda yükselen batıcı değerlerin sembolüdür."²⁶⁵

"Osman Hamdi hangi yıkıntıların üzerinde yükseltecekti kadını? Çünkü onun resimlerindeki kadın da bir kahraman kadındır. Cesaretle tabuların, iktidarını gölgeleyen inancın üzerinde yükselecek olan ideal bir simgedir. Tahta oturan Madonna Meryem Artık Osman Hamdi tarafından kahramanlaştırılan bir kadındır ve bu kadın batılı, çağdaş, laik bir Jean D'Arc' tır. Osman Hamdi' nin, batının Osmanlı İmparatorluğu' ndan beklentileriyle uyumlu olarak sekülerleşme yanlısı bir burjuva olduğu açıktır."²⁶⁶

Bütün bunlara ek olarak, ideal sembol olarak sunulan bu imge elbette Göksel Venüs kategorisinde eril karakteriyle yer alacaktır. Bu kutsal görevini yerini getirirken imgenin, Avam Venüs kategorisine girecek denli cinselliğini sunar ya da eril hazcılığa hizmet eder vaziyette kurgulanması abes olurdu. Öte yandan batının tüm eril değerlerini temsilen kutsal ana simgeselliğinin son derece gerçekçi biçimsel bir üslupta sunulması da, sunduğu simgenin meşruiyetini arttıracaktır.

²⁶³ A.g.m., 145.

²⁶⁴ Canan BEYKAL, Haremdeki 3 Resim 3 Kadın, **Artist**, S.5, 30.

²⁶⁵ BEYKAL, A.g. makale, 31.

²⁶⁶ BEYKAL, A.g. makale, 31.

Cumhuriyete kadar, resim sanatında oluşturulan ve gelişen kadın imgesi, devrin edebiyatında kullanılan kadın imgesinden tamamen farklıdır. Nurdan Gürbilek, 'Batılılaşma', 'ulusal kültür', 'kültürel kimlik' gibi tartışılan kavramlar doğrultusunda, Tanzimat edebiyatının yazarında oluşan 'içsel endişenin'; romanlarda, roman okuyarak okuduğundan aşırı derecede "gerçekle bağını yitirecek, başkalaşacak kadar"²⁶⁷ etkilenen kadın imgesi ve yine kitap okuyarak, "yabancı etkiye fazlasıyla açık erkek", "bir kadını okur, bir züppe olarak"²⁶⁸ temsil edilen efemine erkek imgeleriyle kurulmuş olduğunu söyler.

"Doğu-Batı sorunu'nun başlı başına bir yazarlık endişesine, bir anlatma huzursuzluğuna dönüşmesinde, yerli kültürün bozulmasından duyulan tedirginliğin hemen her zaman erilliği-erişkinliği kaybetme endişesiyle iç içe geçmiş olmasının payı büyüktü."²⁶⁹

Bu içsel endişe için, Tanzimat roman yazarı, endişeyi içselleştiren, değişim içindeki toplumun ifadesi olarak, okuduğu her romandan etkilenen hülyalı kadın ya da her okuduğundan etkilenen, çocuksu kadını halleriyle yabancı etkiye fazlasıyla açık efemine erkeği kullanırken; okuyan erkek ya da kadın, zayıf ve endişe içinde çizilen geleneksel toplumu olduğu kadar, Osmanlı-Türk yazarını da ifade eder. Okunan romanlar ise örnek alınan batıdır. Gürbilek bu kalıbın sadece "romanın kuruluş dönemine özgü değil", daha sonrasında "Cumhuriyet romanında da 'romanesk kadın'²⁷⁰ olarak ortaya çıktığını söylerken, bu kalıp tekrarını; "Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın doğal uzantısı olarak görüldüğü için, yani 'dış'a karşı 'iç'le özdeşleştirildiğinden" kadının, "modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuştuğu bir alan"²⁷¹ olarak kabul edilmesine bağlar.

²⁶⁷ Nurdan GÜRBİLEK, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, 26.

²⁶⁸ A.g.k., 11.

²⁶⁹ A.g.k., 10.

²⁷⁰ A.g.k., 25.

²⁷¹ A.g.k., 29.

“Batılılaşmayla birlikte yaşanan endişenin çoğu yazar tarafından cinsel terimlerle, bir erillik kaybı olarak, cinsel kimliğe ilişkin eril bir kaygı olarak anlatılmış olması bizi yanıltmasın. Çünkü Batı karşısında yaşanan yenilgi çoğu zaman tamlığı kaybetme korkusuyla, yetersizlik duygusuyla, muhtaçlığa çakılıp kalma endişesiyle; daha kavramsal bir ifadeyle söylersek bir narsisistik yaralanmışlık olarak yaşanmıştı.

(...) Tanpınar’ ın kaybolan imparatorluğu, yitirilen ruh saltanatını, ölen Şark’ ı; merkezinde ölmüş bir kadın figürünün durduğu bir çerçevede, bir anne kaybı, öksüzlükten kaynaklanmış bir yarım kalmışlık olarak anlatması neden?²⁷²

Yazar; romanlarda sıkça kullanılan ayna bağımlılığıyla özdeşleştirilmiş bir tamlık özleminin, yazarın empatisini kazanmış kahraman tarafından sunulmasına işaret ederek, sürekli bir karşılaştırma içinde eksik yanın tamamlanmasıyla oluşan gecikmişlik endişesinin Oğuz Atay’ a kadar varacak, Osmanlı-Türk edebiyatına damgasını vurduğu sonucuna varır.

Bu noktada resim sanatının kullandığı kadın imgesiyle romanın kullandığı kadın imgesinin farkının altını çizmek gerekiyor. Resimdeki imge, değişimin-modernliğin savunucusu olan, ideolojiyi kuran tarafın bizzat emrinde, meşruiyet yolunda ve bu yüzden Göksel olarak çizilmiş olan kadındır. Romandaki imge ise, edebiyatçının değişime maruz kalan tarafın yani toplumun içinden olması dolayısıyla bir yandan uygulama ve uyum endişesi içinde, bir yandan muhalif bir endişeyle kullandığı kadın imgesi, etkilenmenin zayıflığının göstergesi olarak “okuyan hülyalı kadın” imgesiyle kurulur. Bu okuyan kadın aynı zamanda roman yazarının da kendisidir. Sürekli okumak zorunda olan Osmanlı-Türk yazarı, kendisinin düştüğü bu dışıl edilgenliği, romanında kullandığı okuyan kadın figürüne yükleyerek “yazarın uzağına, tehlikesiz bir bölgeye etkilenmeye fazlasıyla açık kudretsiz cinsin alanına”²⁷³ taşımış ve “modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu”²⁷⁴ bir kadın imgesi yaratmıştır.

²⁷² A.g.k., 13-14.

²⁷³ A.g.k., 34.

²⁷⁴ A.g.k., 29.

“Tanzimat dönemiyle birlikte kadınların eğitilmesi, açılması, dışarıya çıkması, jimnastik yapması, dans etmesi, fotoğraf çekirmesi, vb. konular, Batı toplumsal yaşam biçimini ve mahrem olarak tanımlanan kadın yaşam alanlarının giderek toplumsallık ve görünürlük kazanmasını sembolize etmiştir. Batıcılar ile muhafazakârlar arasındaki görüş ayrılıklarının kadın konusu üzerinde temellenmesinin nedeni, mahremiyetin bozulmasına ilişkindir. Mahrem ile namahrem alan arasındaki sınır çizgisini belirleyen kadın gövdesi farklı toplumsal projeleri sergilemeye devam etmektedir.”²⁷⁵

Başlangıcından itibaren, önce saray içinde nakkaşlık derecesinde ve askeri kanatta duygusal ilgi ve merakın yönlendirdiği manzara biçiminde başlayan Batılı tarz Türk resminde ressamın muhalif olamayacak bu durumu, Sanayi-i Nefise’ nin kurulmasından sonra da, bir devlet memuru ciddiyeti ve ülküdaşlığı içinde devam ederken, kullanılan kadın imgesi de, “kadın gövdesinin Devlet iktidarının kentsel mekanda”²⁷⁶ sembolü olması sebebiyle öncelikle Göksel ihtişamı içinde devlet ana olarak başlar. Daha sonra modernleşme yolunda bağımlı bir edilgenlikle kadın, ya öncü sınıfa ait bir sınırlılık içinde dönüşümü simgeleyen ülküsel bir resmi analık ya toplum içinde sadece biçimsel değişikliği ile yerini alan evinin kadını, ya da bereketli toprak anaya kadar çeşitlenecek bir kutsal analık durumunun ataerkil yorumunu ifade eder. Kadının bu karakteri, Cumhuriyetten sonra da ressamın kadın imgesine yaklaşımını belirleyen en önemli faktör olacaktır.

Dönemin diğer ressamlarından, figürün bağlamı açısından ayrılan ve Osman Hamdi’ de olduğu gibi, liberal düşüncenin resimlerinin ana karakterini biçimlendirdiği yaklaşımı ile İzzet Ziya; günümüzde keşfedilen, anlam ve tema olarak diğerlerinden farklı, biçim açısından ise oldukça yetkin örnekler sunar (Bkz. Resim 3.2.5), (Bkz. Resim 3.2.6).

²⁷⁵ A.g.k., 56.

²⁷⁶ Nora ŞENİ’ den aktaran Nilüfer GÖLE, **Modern Mahrem**, dipnot (11), 50.

Resim 3.2.5 İzzet Ziya, İki nü, 1912, 40x32, karton üz. yağlıboya.

Resim 3.2.6 İzzet Ziya, Kayık ve çocuklar, 1912, 26x40, tuval üz. yağlıboya.

En erken örneğini bir dereceye kadar 30' larda görmeye başlayacağımız, bireysel bir cinsel ilginin yönlendirmesi ile günümüze kalan bütün resimlerinde ortak olan tema etrafında şekillenmiş resimlerdir. Ütopik arkadya manzaraları içinde ergen oğlan çocuklarının rol aldığı, rahatça işlenmiş figürler, daha önce gördüğümüz minyatürlerde kullanılan cinsellik geleneğine bağlanabilecek, ancak daha çok bireysel hazzın önde olduğu, Ferit Edgü' nün "kendi için ve kendi içinde bir dünya yaratan"²⁷⁷ dediği, insan figürüne yaklaşım ile biçimsel özellikleri, çıplak figür açısından o vakte kadar rastlanmayan bir yetkinlik ve rahatlık içindedir.

Edgü, resimlerin "dili (yani renkleri, ışığı)"nde "kuzey resminin renk ve ışığı"²⁷⁸ nı görerek ve "o dönemin (1900' lerin başları) İskandinavya resimleriyle bir hayli yakınlık gösteriyor"²⁷⁹ demesine rağmen İzzet Ziya' nın bu resimleri tanınması söz konusu olmadığı sonucuna vararak, resimlerin biricikliğini altını çizer. Ancak İzzet Ziya, Sanayi-i Nefise' nin ilk mezunlarından, üst sınıftan bir ailenin çocuğu olarak, 1903 yılında Paris' e gitmiş, döndükten sonra Fausto Zonaro' nun yerine, saray mimarı olan Vedat Tek' in talebiyle saray ressamı olarak atanmıştır.²⁸⁰ II. Abdülhamit döneminde geçmişin Saray Nakkaşhanesi reformlar doğrultusunda, "işlevi bir kişide toplanarak"²⁸¹ Saray Ressamlığı kurumu oluşturulmuştur. Bir memur ressam olarak; gittiği dönemde Paris' in sanat ortamı Ziya' nın özel ilgisi dahilinde incelendiğinde, Türk Batılı tarz resmi için ünik olsa da, bu resimlerin, öznel ilginin yönlendirdiği ancak ideolojinin genel yaklaşımı eşliğinde, o sırada Paris' te varolan homoerotik ilginin etrafında oluşan kültürel ortamdan

²⁷⁷ İzzet Ziya' nın -ÇokÖzel- Çıplakları, Ferit EDGÜ, **P Sanat Kültür Antika**, S.18, 108.

²⁷⁸ A.g.m., 108.

²⁷⁹ A.g.m., 108.

²⁸⁰ Burcu PELVANOĞLU, Osmanlı' da Gölgede Kalmış 7 Ressamdan İnsana Bakış, **7Ressam 7 Retrospektif Sergisi Metni**, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, <http://www.sanalmuze.org/sergiler/>.

²⁸¹ Aykut GÜRÇAĞLAR, 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu, **Türkiye' de Sanat**, S.12. 63.

beslenen bir resim türünün etkisinde oldukları anlaşılabilir. (Resim 3.2.7), (Resim 3.2.8), (Resim 3.2.9).

Resim 3.2.7 Thomas Eakins, Yüzme Deliği, 1884-85, Amon Carter Müzesi, FortWorth.

Resim 3.2.8 T.Eakins ve John Laurie Wallace kıyıda, fotoğraf, 1883, David Hunter mcAlpin Vakfı. **Resim 3.2.9 Thomas Eakins, Selamlama.**

Resim 3.2.10 T. Eakins, Dere çamurunda yürüyen üç çocuk, fotoğraf, 1883. **Resim 3.2.11 T.Eakins, Uzanan erkek çıplak, 1887-92, fotoğraf, David Hunter McAlpin Vakfı.**

Resim 3. 2.12 İzzet Ziya, Florya' da Nü, 1917, 31x39cm.

Resim 3. 2.13 İzzet Ziya, Sahilde Çocuklar, 40x30.

19. yüzyılın tutucu Viktoriyen ahlakının kısıtlayıcı etkileri yanında Paris, o devrin en serbest şehri olması dolayısıyla, her türlü genel ahlaka aykırı arzuların doyurulabildiği bir mekan sağlar. Bu yüzyıl, İtalya' da ve Yunanistan' da antikitenin yeniden keşfedilmesiyle antik Yunan' ın felsefi toplumsal ve sanatsal bağlamlarda yeni bir ilgiyle incelenmesine sebep olmuştur. Bu sebeple pederastik ilişkiler de sanatçıların yaşantıları ve sanatlarında yeniden bir moda olarak yer alır. En meşhur örnek Oscar Wilde ve içinde yer aldığı Oxford ve Cambridge' li Klasik okuyan öğrencilerin oluşturdukları, 1870–1930' larda aktif olan Uranian* Şairleridir. Resimde, Amerikalı ressam John Singer Sargent (1878-1884 arası Paris' tedir), Amerikalı ressam-fotoğrafçı Thomas Eakins (1866-1870 arası Paris' tedir), ressam İngiliz Henry Scott Tuke (1881-1883 arası Paris' tedir), fotoğrafçı Alman Wilhelm von Gloeden (1880' lerde çok yaygın, sergiler açıyor) ve diğer yandan Oscar Wilde (ilk 1878' de Paris' e geliyor, daha sonra 1900' de burada ölüyor) ortak seksüel ilgilerinden beslenen sanat ortamı içinde ilişki

* Uranian: Platon' un Symposium' unda geçen Afroditin Uranüsün saçılan spermelerinden annesiz dünyaya gelmesiyle aldığı isim Uranian Afrodit' ten gelir ve genç erkeklere duyulan asil aşkla ilişkilendirilmiştir.

içinde olan sanatçılardır. 1903 yılında Paris' e gittiğini bildiğimiz İzzet Ziya'nın da, (resimlerdeki hem anlam hem de biçimsel benzerliğe dayanarak), aynı ilginin yönlendirmesiyle bu ortamın ürünlerinden habersiz olamayacağını tahmin edebiliriz. (Bkz. Resim 3.2.10), (Bkz. Resim 3.2.11), (Bkz. Resim 3.2.12), (Bkz. Resim 3.2.13).

Resim 3.2.14 Henry Scott Tuke, Lal kırmızı, altın ve malakit, 1902.

Resim 3.2.15 Henry Scott Tuke, Yıkananlar.

İlk örneğini Thomas Eakins' da gördüğümüz; deniz kenarında, kumsalda, kayıkta, Arkadya manzarası içinde, yüzen, dalan, tekne içinde ya da kumsalda uzanan ergen erkek çocukları, genitaleri gösterilmeden, birbirleriyle fiziksel kontak içinde olmadan, aleni bir seksüel ima olmadan, zamanın çoğu homoseksüel sanatçıların cinselliği romantik arkadaşlıklara ve sanatlarına süblime etmelerinden beslenen imgelerdir.²⁸² (Resim 3.2.14).

Resim 3. 2.16 Henry Scott Tuke, İki Oğlan bir köpek, 1914, Özel kol.

Resim 3. 2.17 Henry Scott Tuke.

Resim 3. 2.18 Wilhelm von Gloeden, Taormina'lı çocuklar, 1870'ler.

Resim 3. 2.19 Wilhelm von Gloeden, Taormina'lı çocuklar, 1870' ler.

Eakins ve Gloeden' in fotoğraflarında, yine Eakins ve Tuke'un resimlerinde janr haline gelen ortak biçimsel estetik ve konu bahanelerinin, İzzet Ziya'nın resimlerinde de belki sadece teknik düzeyde farklılık gösterebilecek bir devamlılık içinde olduğunu görebiliyoruz. (Bkz. Resim 3.2.15), (Bkz. Resim 3.2.16), (Bkz. Resim 3.2.17), (Resim 3.2.18), (Resim 3.2.19), (Resim 3.2.20), (Bkz. Resim 3.2.21), (Bkz. Resim 3.2.22).

Resim 3. 2.20 İzzet Ziya, İki nü, 35x68.

²⁸² **Wikipedia The Free Encyclopedia**, Uranian, <http://en.wikipedia.org/wiki/Uranian>. Ayrıca Bkz. **Wikipedia The Free Encyclopedia**, Uranian Poetry, http://en.wikipedia.org/wiki/Uranian_poetry.

“Sanatın Frued’ çu açıklamalarından hoşlanmam. Bu nedenle, İzzet Ziya’ nın resimlerindeki çıplak oğlanlarla deniz arasındaki ilişki ve suyun cinsel simgeselliği üzerinde durarak, bu resimleri yorumlayacak değilim. Zira, önünde sonunda, bir resmi, varsayımlar, kuramsal yorumlar, sözcükler değil, resmin kendisi, kendi özgün değerleri açıklar.”²⁸³ diyerek Ferit Edgü, İzzet Ziya’ nın resimlerini “ışık ve renge” dayalı, biçimsel değerlendirmesiyle; Türk sanatçısının (ya da idrakinin) bir ‘araç’ kullanma pratikliği içinde, eşyanın ya da düşüncenin içeriğini gözetmeden sadece yüzeydeki şekli biçimsellik ile ilgilendiği, sağlamalarını bu biçimsel yüzeysellikte gerçekleştirdiği sonucuna vardirtacak, (özel olarak İzzet Ziya’ nın devrin cinsel alışkanlıklarının yönlendirdiği sanat geleneğinin tekrarında da gördüğümüz), genel olarak araç kullanma pratikliği yaklaşımının günümüzde de devam ettiğini kanıtlar. Aslında Edgü’ nün yaptığı, olumsuzlayarak sunduğu resimlerin içeriğinin, elitist bir sansür içinde altının çizilmesidir. Yani, resimlerin içeriğinden olumsuzlayarak, elitist bir sansürün yönlendirdiği gönülsüzlükle bahsetmesi, tutucu seyircinin gözlerinde imgeyi meşrulaştırır, dolayısıyla bu amaca yönelik geliştirilmiş bir yöntem de olabilir. Nesneyi amaca yönelik bir araç olarak, sadece biçimselliğiyle değerlendirme alışkanlığı, Türk resmi, ressamı ve seyircisi için biçim veya biçimselliğin her zaman daha değerli ve dikkate değer olmasına sebep olmuştur. Olmadığından şikâyet edilen Türk resminin ‘ulusal’ karakteri, belki de bu alışkanlığın yönlendirdiği, bu tekrar etme karakteridir.

Resim 3. 2.21 İzzat Ziya, Kıyıdaaki çıplak, 1910, 40x33.

Resim 3. 2.22 İzzat Ziya, Nü, 44x37.

19. yüzyıl politikalarında, eğitime verilen önem hakkında Deringil, eğitim sisteminin “yurttaşla nüfuz eden bir devlette” endoktrinasyona açık bir şekilde temel amacın, itaatkar ve aynı zamanda “merkezin değerlerini

²⁸³ İzzet Ziya’ nın –ÇokÖzel- Çıplakları, Ferit EDGÜ, **P Sanat Kültür Antika**, S.18, 108.

kendisinininki olarak kabul edecek şekilde eğitimli bir nüfusun yaratılması”²⁸⁴ olduğunu söyler. Eğitim projelerinin amacını, ”değişen dünya koşullarında gittikçe daha fazla tehdit altında hissedilen bir toplumsal düzenin ideolojik meşruiyetini pekiştirmeye yönelikti. Bu da ancak tebaanın eğitimi ve endoktrinasyonu sayesinde mümkün olacaktı” diyen Deringil, resmi propagandalarda reformun göstergesi olarak eğitimdeki gelişmeleri sunarken başvurulan yöntem olarak, “vitrin okullar” ın yabancı ziyaretçilere gösterilmesi ve yabancı kütüphanelere, “küçük elleriyle diplomalarını kavramış ağırbaşlı kız çocuklarını gösteren fotoğraflar”²⁸⁵ içeren fotoğraf albümlerinin gönderilmesini göstermesi ve reform dahilinde gelişen eğitim politikaları ile Sanayi-i Nefise’ nin kurulması ve yapılan resimlerde kullanılan kadın imgesinin yüklendiği göreve dayanak oluşturması bizim için ilginç bir ipucu sağlar. Deringil, bu yurtdışı imajı konusunu, Osmanlı’ nın popüler basının gücünü keşfetmeye başlaması sonucuna vardırıır, bu noktadan reform için imgenin ne kadar önemli olduğunu, önemsendiğini ve propaganda amacıyla kullanıldığını anlıyoruz.

“‘Egzotik’ görünmekten kaçmaya çalışan Osmanlı devlet adamları, toplum ve uygarlıklarının dünya trendlerinin genel akışıyla uyumlu olan yönlerinden yararlanmaya çalıştılar. Modernliğe işaret etmeye başlamış simgeleri vurgulamak yoluyla, Osmanlı Devleti, meşruiyetini vurguluyordu.”²⁸⁶

Benzer şekilde, 1894’de, padişahın ABD Kongre Kütüphanesi ve British Museum için hazırlattığı albümler, “Emirgan Kız İbtidai Mektebi’ nin kızlarının başları açık, ellerinde gösterişli diplomalarıyla görülmesi”²⁸⁷ ve Deringil’ in “emperyal otoportre” dediği bu albümlerin temaları bizim için başka bir kanıttır.

“Osmanlı padişahı, Meiji imparatoru, Rus çarı, Habsburg imparatoru, hepsi de 20. yüzyıla farklı tempolarda, ama genel

²⁸⁴ Selim DERİNGİL, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 102.

²⁸⁵ A.g.k., 115.

²⁸⁶ A.g.k., 158.

²⁸⁷ A.g.k., 159.

anlamda benzer yollardan girdiler. Hepsi, yeni yüklerle donatılmış bir devlet mitolojisi yaratmaya çalıştılar, bu mitolojiyi kitle eğitimiyle aşılama uğraştılar. Hepsi, değişen ölçülerde çağdaşlığın teknik araç gereçlerini aldılar; (...) alınan model kaçınılmaz olarak Batı Avrupa' nın merkezi kültürlerinde, belki daha da özgül olarak, İkinci İmparatorluk Fransası' nda görülen modernite kavramıydı.”

Bu noktada belirtilmesi gereken şudur ki; fotoğrafın, Batı' da bulunup yaygınlaşmasıyla beraber resim sanatında imgeye biçimsel etkileri, Doğu' daki kullanım ve etkilerine göre oldukça farklıdır. Batı' da fotoğraftan sonra resmin gerçeklikle olan çekişmesinin yönü değişmiş, biçimselliğe kaymıştır. Doğu' da ise, Gören' in belirttiği gibi “görselliğin kolay benimsenmesi için önemli bir araç olmuştur.”²⁸⁸ Fotoğraf bir yandan resmi propaganda aracı olarak içeride ve dışarıda kullanılırken, öte yandan Batılı tarz imge kuruluşuna alışık olmayan toplum ve sanatçı için de bir çeşit alıştırmaya niteliğindedir.

Sanayi-i Nefise Mektebi, Tanzimat' ın öngördüğü yeni yapılanmalar doğrultusunda “klasik Osmanlı kurumlarının büyük çoğunluğunu, model aldığı Batı tipi kurumlarla değiştirme süreci içinde”²⁸⁹ aynı dönemde kurulan Mülkiye veya Tıbbiye gibi, “batılı anlamda sanat altyapısı olmayan bir ortamda”²⁹⁰ Osman Hamdi önderliğinde kurulan, başlangıçta yabancı öğretmenlerle, daha sonra yetiştirdiği öğrencilerini Avrupa' ya yollayıp, yeniden kuruma dönemleriyle oluşturulan eğitim öğretim döngüsü içinde, büyük siyasal toplumsal dönüşüm ideolojisinin içinde devletin bir organı olarak yer alır. Mektebin eğitim ve öğretimiyle, yetiştirdiği sanatçıların ürettiği sanatları bağlamında devletin öngördüğüne tam bağımlı bu durumu, saray Nakkaşhanesinin yeni modelde aldığı Batılı kurumsal biçimi olarak yorumlanabilir.*

²⁸⁸ Ahmet Kamil GÖREN, *Türk Resim Sanatında, Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 37.

²⁸⁹ Zeki SÖNMEZ, *Sanayi-i Nefise Kurulurken Türkiye' de Mimarlık Ortamı*, **1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 153.

²⁹⁰ Ahmet Kamil GÖREN, *Türk Resim Sanatında, Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, 28.

* Özerklik iddiası çok daha sonraki döneme aittir ve doğruluğu ayrı bir tartışma konusudur.

Mustafa Cezar, Mektebin başlangıçta sanat ortamına yön vermek iddiasında olmasına karşın etkili olamamasını, “yabancı hocalarıyla ülke sorunlarını paylaşamamanın getirdiği açmazlar” ve “mektepte okutulan kültür derslerinin yetersiz oluşu” nedeniyle “dönemin diğer öğrencilerine oranla kültür ve siyasete ilgisiz kalma”²⁹¹ şanssızlığını göstererek sosyal ortamda, fikir ve siyasi yaşamdaki etkisizliği buna bağlar. Bu bağımlı memuriyet içinde hocalar ve öğretimi altındaki yeni yetişen öğrenci-sanatçılar da kaçınılmaz olarak, belirlene gelen kuralların, temayüllerin dışına çıkmayan, uyumlu nakkaşları hatırlatan takibiyetçilikleriyle, Batı’ ı anlamda bireyselliğin toplumsal geleneklerin de etkisiyle zaten olmadığı bir yaklaşım içindedirler. Bu nedenlerden ötürü, Cumhuriyet’ e kadar 1914 Kuşağı’ nda nispeten kırılacak bu yaklaşım doğrultusunda çıplak, ancak anatomi öğrenmek için etüt edilen bir araçtır ve eğitim aşamasına aittir. Bu dönemin hoca-ressamlarının portfolyalarında, eğitim amacıyla tutulmuş etüt kayıtlar olarak yer alırlar. Halil Paşa’ nın çıplakları bu durumun en açık örnekleridir. (Resim 3.2.23), (Resim 3.2.24). Çallı Kuşağı’ yla çıplağın eğitim amacı yanına Batılı janr kimliği de eklenir, ressam artık uyguladığı Batılı janrlar içine çıplağı da ekler ve janrın kurallarına uygun resimler yapmaya başlar.

Resim 3. 2.23 Halil Paşa, Çıplak Etüd, 48x61cm, Kile Sanat Galerisi arşivi.

Resim 3. 2.24 Halil Paşa, Çıplak Etüd, 48x61cm, Necmiye Sözel koleksiyonu.

Sezer Tansuğ Halil Paşa’ nın çıplak etütleri için, Paris’ te Gerome ve Courtois atölyelerindeki deneyimleri sayesinde, “İstanbul’ daki Sanayi-i Nefise’ nin figüre çok ağırlık verildiği halde çıplak bedenın tüm ayrıntılarına girmekten özenle kaçındığı bir süreç, Halil Paşa tarafından çoktan aşılmıştı”²⁹² der. Tansuğ, Halil Paşa’ nın figürlerinde 1914 Kuşağının “toplumsal yaşamın figüratif burjuva gizleri ve duyularını yansıtan resimlerine kıyasla”, “figüre

²⁹¹ Mustafa CEZAR, **Sanatta Batı’ ya Açılış ve Osman Hamdi**, II, 473.

²⁹² Sezer TANSUĞ, **Halil Paşa**, 30.

yönelen buluş açısı da hem bir alçakgönüllülüğü yansıtır, hem de aristokratça eğilimleri”²⁹³ der.

Hikmet Onat’ ta çıplağa yaklaşım etüt ve janr arası geçiş dönemi gibi değerlendirilebilir. (Resim 3.2.25), (Resim 3.2.26). Ancak o da çıplaklarını Paris’ te Academie des Beaux Arts’ da bir etüt niteliğinde ele almıştır.

Kıymet Giray Hikmet Onat’ ın ağzından; model sorunu yüzünden Sanayi-i Nefise’ de çıplak etüt yapamamaları üzerine aktardığı anekdotta, ne erkek ne kadın çıplak model bulamadıkları için anlaştıkları Çingene kıza poz verdirmeleri üzerine Osman Hamdi’ nin öğrencileri çağırarak, “Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa’ ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi

**Resim 3.2.25 Hikmet Onat, Nü,
80x53cm, Edip Onat Koleksiyonu.**

**Resim 3.2.26 Hikmet Onat, Nü,
80x52cm, Edip Onat Koleksiyonu.**

yaparsınız” dediğini aktarır. Bu anekdot hem model sorunu yüzünden ressamların çıplak konusuna eğilmelerindeki gecikme için öne sürülen model bulamama bahanesini örnekler hem de çıplağa yaklaşımın aslen, eğitim yolunda yerine getirilmesi gereken bir zorunluluk olarak değerlendirilmesini.

Sezer Tansuğ, Yüksel Arslan’ ın geleneksel erotizme bağladığı resimlerinden bahsederken değindiği “akademik atölyenin çıplak model deneyimleri; bu ortamın doğası gereği erotik duyuş içeriğinin az çok reddedildiği bir kabız atmosferi yansıttığı”²⁹⁴ yolundaki sözleri, çıplağın Sanayi-i Nefise’ den itibaren ağırlıklı olarak akademide ne şekilde ele alındığı hakkında fikir verir. Zira Kemal İskender’ e göre de Türk sanatçısının çıplağı ele alışını Çallı Kuşağından beri değişmemiştir ve “çıplak sanki mutlaka başkalarının da bulunduğu bir atölyede boyanmışçasına, model ile ressam arasındaki ilişki soğuk, mesafeli, durağan ve hatta yalnızca meslekidir. Model

²⁹³ A.g.k., 31.

²⁹⁴ Sezer TANSUĞ, Gövdeye Dönüşen Şema Çehreye Dönüşen Suret, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 38.

özellikle pozlandırılmıştır.”²⁹⁵Çıplağa “etüt ya da çalışma tadı kazandıran” nedeni, Batı resminin Berger’ in vurguladığı “voyorist izleyici” özelliğinin olmaması ve Türk çıplağının “tensel değil optik özellikleri”²⁹⁶nin ön planda tutulmasına bağlar.

Sezer Tansuğ, Batılılaşma’ nın “geleneksel kültür iradesi üzerindeki ağır tahribatını, bu sürecin sadece bir araç olduğunu kavramayan ya da bu süreci bir amaç olarak algılayan çevrelerin yoğun şuarsuzluğu” ile orantılandırarak, şunları söyler:

“Batı etkilerinin çağdaş sentezler yolunda bir araç olarak kavranması, bu yöndeki misyon ve işlevleri üstlenen bireysel duyuş ve kavrayış zorunlulukları ile birleştiği için, Sanayi-i Nefise ya da bunun devamı niteliğinde olan Güzel Sanatlar Akademisinin kurumsal sorumluluğu, bireysel duyuş çabalarından farklı boyutlar kazanmıştır.”²⁹⁷

Öncelikle Sanayi-i Nefise-Akademi’ de eğitimin bir parçası, insan figürünün irdelenmesinde bir araç olarak kullanılması, daha sonraki dönemde sanatçı-hocalar için ressam titrinin getirdiği, uygulanması gereken prosedürün parçalarından biri, ‘çıplak janr’ı olarak muamele görmesi sebebiyle çıplak, bireysel bir ilginin yönlendirmesiyle ele alınıp irdelenen, bunun sonucunda yeni bir biçimsellik kazanan bir konu olamamıştır. Özer Kabaş bu duruma örnek teşkil edecek şekilde “bireyin oluşmasına inanç eksikliği” sonucuna vardığı bir anekdot aktarır²⁹⁸; Akademiye kendi atölyesini seçmeyen öğrenci, sebep olarak “ben deniz resimleri yapmak istemiyorum ki” demiştir. Aynı konuda verdiği diğer bir anekdot da çarpıcıdır; Kabaş’ ın yazdığı yeterlilik tezinde bahsettiği ‘Enformasyon Estetiği’, ‘Sibernetik ve Sanat’, ‘Entropi’ gibi konuları okuyan öğrenci, “Bu konuları okuyan işleyen bir hoca neden Deniz ve Balıkçı resimleri yapar anlayamıyorum.” sözlerine karşılık Kabaş şunları söyler:

²⁹⁵ Kemal İSKENDER, Çıplaklık, **Türkiye’ de Sanat**, S.10, 84.

²⁹⁶ A.g.m., 84.

²⁹⁷ Sezer TANSUĞ, Gövdeye Dönüşen Şema Çehreye Dönüşen Suret, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 41.

²⁹⁸ Özer KABAŞ, Sanat Eğitiminde Resim, **Türkiye’ de Sanat**, S.26, 46.

“En enteresan nokta, ressam bir hocanın kendi başına gündüz düşleri, sanat yaşamı olan bir birey olabileceği gerçeği bu öğrencinin gördüğü eğitimde ve yapılan telkinlerle baştan silinmiş ve sıfırlanmış. Sanatçının yaşamı kafasının üstündeki çatıyla ve öğretisiyle sınırlı inancı aşılammış. Bundan matematik bir derivasyon yaparsak öğrenci-bireyin dünyası da hocasının dünya görüşüyle sınırlı olması gerekir diye sürdürülebilir...”²⁹⁹

I. ve II. Kuşakların Tanzimat Dönemi ressamları, sosyo-politik ideolojinin kullandığı ya da gönüllü olduğu bir uyumluluk içinde uygulanan Batı’ lı modellerden biri olan sanat kategorisi içinde çıplak da, öncelikle bir etüt niteliğinde Batılı eğitimin ana konusudur. Öğrenci-mürit, ressam-sanatçı-mürit olduğunda çıplak konusuna ilk yıllarda pek rağbet edilmez, 1914 Kuşağı ve Cumhuriyet’ ten sonra ise Batı’ lı tarz resmin janrlarından biri olması hasebiyle ilgi görmüş, janrı takibiyetçi bir nitelikte oturmuştur.

Yine Özer Kabaş, bu durumu özetler nitelikte otosansür ve seçmeciliği konu aldığı makalesinde şöyle demektedir:

“Türk toplumunun önemli bir tarihi var ama Türk resmi yalnızca yüz yıllık bir tarihe oturtulunca ve Türk Ressamları ve sanat yazarları önce yalnız Paris ve sonra da Berlin-New York eksenine oturup çağdaş sanatı iyi izlemeye başlayınca eskiye oranla son derece uyanık ve açığöz iz sürenler haline geldiler. Batılı sanatçıların fanatik ve gizemli kişiselliğinin yalnızlığını keşfedemediler. Batılı bazı sanatçıların uzakdoğudaki kaynak arayışlarını görmezlikten geldiler. Çin ve Hind sanatını merak bile etmediler. Bu açığözlülüğe son yirmi yılda hızla artan sanat kitapları ve dergilerinin istemeden katkıları da büyük oldu. Metinleri doğru dürüst okumadan resimlere bakarak hergün bir Sanat Fuarı gezer hale geldiler. Bu yüzeysel izleyiciliğin ilk faturası birçok sanatçının içinin ve iç dünyasının boşalması fakat diğer yandan cinfikir adaptasyon yeteneğinin yüksek dozda artmasıyla sonuçlandı. Kişisellik ve kimlik arayışı da yüzeysel ders kitaplarına dönüştü. Ve düşlerin sonu geldi. Hayalgücü terkedildi. Yüzyıllık resim tarihine yaslanan ve Paris-Berlin-New York

²⁹⁹ A.g.m., 46.

üçgeninden bir türlü çıkmayan kafa yapısı kolaycılığı da seçince Oto-Sansür ve Seçmecilik kendiliğinden devreye girdi.³⁰⁰

Kabaş' ın da dikkat çektiği üzere, Türk sanatında model alınan ilk üsluplardan itibaren ortak özellik, başlangıçta akademik ya da doğalcı gerçekçilik ve 1914 Kuşağında ise Emresyonizm olmak üzere, ne Ekspresyonizm, ne Kübizm, ne de Dadaizmin bireyci, içgüdüsel, psikolojik veya düşsel inisiyatifini gerektirecek hiçbir üslubun takibiyetçiliğinin seçilmemiş olmasıdır. Takip edilen sosyo-politik formalist yolda, bu formalizme uygun şekilde örnek alınan üsluplar da yaklaşımı destekleyen, biçimselliğe dönük özellikleriyle öne çıkmış akımlardır. Çallı Kuşağı' nın Paris' te Empresyonizmi seçmesi de bu minvalde değerlendirilebilir.

3.2.1 1914 Çallı Kuşağı

“Batı resmi ve heykelini kaynak alan bir sanat dalına yönelmenin sonucudur bu sancı. Düşünce yapısının ve sanatsal evriminin basamaklarını yaşamadan ulaşılan sonuca koşmanın düşselliği göz ardı edilir. Sanatçılarımızın son sanatsal anlayışlarda yer almaları beklenir. Bu nedenden ki bizim resim ve heykel sanatı tarihimizin özünü ‘en son akımları biz getirdik’ sloganını benimsemiş sanatçı yazarların açıklamaları oluşturur.

(...)

Bir başka yanlış da sanat koruyuculuğu için devlet’ in değişmez başvuru kaynağı olarak kabul edilmesidir. Resmin tanınıp kabul görmediği günlerde başlayan bu eğilim hala süregelmektedir. Sanat için izlenen devlet politikaları gözden geçirildiğinde şu gerçeğe karşılaşıyoruz. Türk Resim ve Heykel Sanatı’ nın başlangıcı saray ve saraya yakın çevrelerin güdümü ile gerçekleşir. Cumhuriyet döneminde de, hemen 1924 yılında Avrupa’ ya resim öğrenimi için gençlerin gönderilmesi bu ilginin devamını kanıtlar.³⁰¹

³⁰⁰ Özer KABAŞ, Türk Resminde Oto-Sansür, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 32.

³⁰¹ Kıymet GİRAY, Türk Resim Sanatının Sorunları, **Türkiye’ de Sanat**, S.21, 50.

Kıymet Giray makalesinde önce bir yanlış olarak tespit ettiği devlet korumacılığını, Cumhuriyet' ten sonra düzenlenen İnkılâp Sergileri, CHP' nin Yurdu Gezen Ressamlar sergileri örnekleriyle sürdürür ve Cumhuriyet ideolojisinin güdümünde gerçekleştirilen bu etkinlikleri “sanatsal birikimi arttıran etkinlikler” olarak değerlendirerek, “bütün bu etkinliklerde sonraları ortaya çıkan baskılar ve yozlaşmalar, etkinliğin türüyle değil uygulayıcıların yanlışları ve dar görüşleriyle açıklanabilir”³⁰² sonucuna varır. Varolabilmek için fazla sorgulamadan kabullenilen gönüllü güdümlülük, ressam-hoca-sanatçı-aydınlar için olduğu kadar, eleştirmen-aydınlar için de o günlerden bu günlere devam etmektedir.

Çallı Kuşağı, bu takibiyatçı gelenek içinde, Paris' e gidip dönen öğrenci-ressam takımının, dönüşte sanatın resmi kurumu Sanayi-i Nefise(-Akademi)' de hoca-ressam olarak, getirdikleri hâkim sanat anlayışının uygulayıcılığı ile meşrulaşan sanatçılığın oturmuş ilk kuşağıdır. Sezer Tansuğ, Şerif Mardin' in 'Daemon' kavramından bahsettiği makalesinden yararlanarak yine bu kavram etrafında ele aldığı makalesinde; Türk sanatında “uslu resimler“ niteliğinin “islam kültüründe, tasavvuf dışında kalan Ortodoks Şeriatçılığın 'daemonu' şer-şeytanla bir tuttuğu için, bu alanda daemon olgusunun yaratıcı bir güç olarak ortaya çıkamadığı”³⁰³ yolundaki Mardin' in yorumunu iletir:

“Çağdaş Türkiye' de tek mil modernleşmeye rağmen bu inancın resmi tezlere malolduğu ve bu bağlamda en sol, en 'radikal' düşünürlerin Osmanlı 'münevverlerinden' hiç farklı olmadığı, sadece dış şartlara yönelik düzenlemenin sağ ve sol çağdaşın ortak ilkesi olduğu konusunu da eğiliyor Şerif Mardin.”³⁰⁴

³⁰² A.g.m., 51.

³⁰³ Şerif MARDİN, Aydınlar Konusunda Ülgener ve bir İzah Denemesi, **Toplum ve Bilim**, Kış 1984,

24. alıntıyı yapan Sezer TANSUĞ, Daemonname, **Türkiye' de Sanat**, S.15, 69.

³⁰⁴ Sezer TANSUĞ, Daemonname, **Türkiye' de Sanat**, S.15, 69.

Şerif Mardin' in sebebini "Daemonic" tarafın eksikliğinde bulduğu Türk aydınının yüzeyselliği, "ya ideolog kesilmek ya da dedikodu yazarı olmak"³⁰⁵ dan başka bir sonuca ulaşmaz der. Üst-ast hiyerarşisinin devletin ve toplumun her biriminde varoluşu belirlediği, 20. yüzyılın başlarında siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlerin ideolojik determinizmi içinde, Çallı Kuşağının ressam-hocaları ve resimleri, düzenle uyumlu ve gönüllü bir takipçi nitelik sunar. Nakkaşların kişisel üslupsuz, (tasavvufi dini ideolojinin tanrısı tespit eden) sabit biçim tekrarını hatırlatan, (yine sanatçı bireyselliğini yok eden, resmi) ideolojik takipçiliğin belirlediği yaklaşım doğrultusunda seçilen model de, renk ve ışığın belirlediği biçimselliği ile en yakın ve kolay üslubu sunan İzlenimcilik olacaktır.

Kemal İskender' e göre çıplak, "yapısı ve biçimi ışık ve atmosfer etkisiyle değişmeyen"³⁰⁶ bir doğa görüntüsü sunduğu için izlenimci üsluba uygun bir malzeme olmamasına rağmen, Çallı Kuşağı' nın "Paris izlenimciliğine oranla daha içgüdüsel, içten ve gevşek bir tutum"³⁰⁷ sergileyen izlenimciliği içinde ele alınan çıplaklarını, Türk resminin ilk çıplakları olarak değerlendirir. (Resim 3.2.1.1), (Resim 3.2.1.2), (Resim 3.2.1.3), (Resim 3.2.1.4).

Resim 3.2.1.1 İbrahim Çallı, Oturan Çıplak, 123x103cm, Seyman Erkılıç Koleksiyonu.

Resim 3.2.1.2 İbrahim Çallı, Yatan Çıplak, 100x146cm.

Resim 3.2.1.3 Namık İsmail, Çıplak, 44x54cm, Özel koleksiyon.

Resim 3.2.1.4 Namık İsmail, Çıplak, 1922.

Özellikle İbrahim Çallı ve Namık İsmail' in öznel kişiliklerinin sağladığı serbestlik içinde, çıplak daha çok ele alınarak Batılı janr niteliğini kazanmıştır. Batılı çıplak geleneğinin Avam Venüste sabitlenen, hazcı karnallığı temsil

³⁰⁵ A.g.m., 69.

³⁰⁶ Kemal İSKENDER, Çıplaklık, **Türkiye' de Sanat**, S.10, 83.

³⁰⁷ A.g.m., 83.

eden kadın imgesi, her türlü biçimsel, üslupsal deneylere açık, tekrar edilebilir şematik kolaylığı ile Çallı Kuşığı' nın İzlenimciliğe yaklaşımında kristalleşen biçimin üslup tekrarı sonucu, kavramsal düzeyde orijininden farklılaşmayan, biçim düzeyinde akımın veya ressamın kişisel üslubuna göre çeşitlilik sunan, yüzeysel resimler ortaya çıkar.

1914' te açılan, Cumhuriyet' ten sonra Sanayi-i Nefise ile birleşen İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ise, 19. yüzyılın Osmanlı seçkinlerinin, "medenileşme sürecinin yalnızca kadının dini kurallar ve geleneksel bağlardan bağımsızlaştırılmasıyla sağlanabileceğini"³⁰⁸ savundukları Batılılaşma ideolojisi doğrultusunda kurulmuştur.

"Osmanlı kadınının sanata (resme) olan ilgisi de, benzer şekilde bireysel ve sanatsal gereksinimlere dayanmaktan çok, toplumsal uyanış zincirinin bir halkasından ibarettir. Dikkat edilirse, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi' nde resim eğitimi alan ilk bayan öğrencilerimizin genelde bürokrasiye mensup seçkin ailelerin bireyleri oldukları görülecektir."³⁰⁹

80' lerde feminizmin patlamaya başladığı tarihe kadar kadının öz cinselliği, ne (erkek veya kadın) sanatçıyı kadın kimliği ile toplum içindeki konumunu ne de sanatını belirleyen ya da sorgulattıran bir dinamik olmamıştır. Kadın imgesi, Batıdan hazır gelen klişeler dahilinde amaca uygun bulunarak kullanılmıştır. Bu uyumlu takipçilik; hem toplum içinde ve hem sanat cemiyeti içinde, sanatçılığının meşruiyet kazanması için, evrensel değerler olarak sunulan prensiplerin mecburi tekrarlayıcıları olmak zorunluluğu içindeki edilgin kadın sanatçılar için ise özellikle elzemdir. Karnal cinselliğe ait çıplak geleneğinin biçimsel şeması, Türk sanatının başlangıcında içeriği boşaltılmakla beraber, kadın bedeninde ve imgesinde temsil ettirilen batılılaşmanın verdiği resmiyet ve öte yandan yarı kutsallık

³⁰⁸ Nilüfer GÖLE, **Modern Mahrem**, 29.

³⁰⁹ Mümtaz SAĞLAM, Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi, **Sanat Dünyamız**, S.63, 161.

afeden geleneksel bakışın inisiyatifsiz, ahlaki sınırlılığı içinde cinsiyetsizleşmiş bir karakter kazanmıştır.

II.Meşrutiyet' in ilanından sonra, toplum içinde kadının yeri, hakları ve özgürlükleri konuşmaya başlarken, bir yandan da “1910' lardan 1950' lere” kadar “sosyal yaşam ile ilgili yayınlanan hemen hemen her kitapta, kadınların uyması gereken kurallara detaylı bir şekilde yer verildiği de gözardı edilmemelidir.”³¹⁰ Yerinden oynayan toplumsal cinsiyet ve buna bağlı sosyo-kültürel dizgenin, Adab-ı Muâşeret adı altında, sıkı kurallara bağlanarak yeniden denetim altında düzenlenmesi gerekmektedir. Fatma Türe, 1930 yılında Harbiye Mektebinde yapılmış bir konferanstan alıntılar;

“Demokratik hayatta sınıf ve cinsiyet farkı yoktur; insanlar arasındaki münasebet umumileşmiştir. İşte bunun için kadın, ihtiyar, genç ve çocuklara karşı tarzı hareketi bilmemiz lazımdır. (...)Kadın erkeği ikmalden mevcuttur. Kadınsız beşeriyet ne idamei hayat ve ne tekamül eder. Bu halde tekamül mefhumunun unsuru mühimi olan kadın neden bu ana kadar kıymetçe erkeğin dununda telakki edilmiştir. Cevap gayet basittir. O da erkeklerin hudbinliğinden ibarettir.”³¹¹

Makalesinde on yıllık dilimler içinde kuralların dökümünü verdikten sonra, bunların çıktığı dönemlerde “kadınların sosyal yaşama girmesini destekleyen kurallar olarak” görülmüş olsa da, eril iktidarın ideolojisi doğrultusunda bireye biçilen roller olması bakımından, “sözde eşitliği savunan söylem, pratikte yerini sınırlarını erkeklerin çizdiği bir ‘edep’ kısıcına bırakmaktadır”³¹², sonucuna varır. Toplum içinde kadın ve kadınla ilişkiler böylesine bir yaptırım içinde denetlenmeye devam ederken, sanat bağlamında, erkek ya da kadın sanatçının sanatını (resmini, üslubunu, çıplak konusunu) bağımsız bireyci inisiyatifi dahilinde düşünmesi, uygulaması pek mümkün görünmüyor.

³¹⁰ D.Fatma TÜRE, Adab-ı Mahrumiyet, **Sanat Dünyamız**, S.63, 145.

³¹¹ Ömer LÜTFÜ, **Adabı Muâşeret Konferansı “Hayatı İctimaiye”** (İstanbul: Harbiye Mektebi Matbaası, 1930), s.9 Alıntıyı yapan D.Fatma TÜRE, Adab-ı Mahrumiyet, **Sanat Dünyamız**, S.63, 145.

³¹² A.g.m., 152.

Yeni doğacak “Kemalist paradigmada kadınlar, Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki dramatik değişimin şahitliğini yapan aktörler”³¹³ olarak toplum içinde belirlenirken (Göksel Venüs kategorisine ait sıfatlarla yüklenmiş olduğu halde), kadının resimdeki imgesi ve özellikle bu yolda (çağdaş sanatı üreten çağdaş sanatçı simülasyonu ile) kullanılan çıplak, orijinindeki Batılı çıplak janrının sürdürülen takipçiliği ile sunduğu Avam Venüse ait dünyevi hazcılık ve karnallık, hem “İslami ahlakın kadının ‘iffetliliği’ ve ‘görünmezliği’ üzerine kurduğu”³¹⁴ toplumsal cinsiyet düzeninin, yine kadın bedeninin kullanılmasıyla simgeleşen ve ‘erdem’ kabul edilen “namus ve edebin dinsel-kültürel”³¹⁵ kodlarıyla çelişecektir; hem de ideolojinin kendisini meşrulaştırma aracı olarak kullandığı kadın bedeni ve imgesinin sunduğu resmi kodlara uygun şekilde cinsiyetsizleşerek, çıplağın orijinindeki dünyevi karnallığın kullanılmasına dahi cüret edilemeyecektir.

Şimdi daha önce değindiğimiz Murat Belge’nin, ulusunu kuran devletin militarist yöntemiyle oluşturulan, ‘Batı Modeli’ ne uygun kültürel örneklerin benzerliği olgusunu, Osmanlı ve Japon Batılı tarz resimlerini karşılaştırarak inceleyeceğiz.

Batıyla ilk temas 1543’ te Muromaçi Döneminde (1338–1573) Portekizli tacirlerle başlayan ticari ilişkileri, Edo Dönemi (1603–1867) içinde gelişen Genroku Dönemi’ nde(1688–1703) ortaya çıkan popüler kültür ve Batı’ yla ticaretin oluşturduğu yeni şehirli sınıf, ardından gelen Meiji Restorasyonu (1868) ve Dönemi (1868–1912) sonucu Japonya’ nın; modernizmin kapitalist sonuçları açısından Osmanlı’ yla karşılaştırdığımız zaman Batı’ yla, daha erken ve daha başarılı bir entegrasyon geçirdiği kabul edilir.³¹⁶ Meiji Restorasyonu’ nda, “Japon seçkinlerin Japonya’ nın kendisini

³¹³ Nilüfer GÖLE, **Modern Mahrem**, 30.

³¹⁴ A.g.k., 30.

³¹⁵ A.g.k., 29.

³¹⁶ Türk Japon Derneği, **Japonya Tarihi**,

http://www.minikjaponya.com/icerik/genel/japonya_tarihi.html.

nasıl en iyi şekilde savunacağı ve modern dünya-sisteminde avantajlar elde edeceğine ilişkin oldukça hızlı ve kesin karar” vermeleri üzerine izledikleri yol “seçilmiş ekonomik ve siyasi, ‘modern’ teknolojilerin ithali, dış baskı tarafından tamamen devre dışı bırakılmayacak bir rejimin yaratılması ve modern bir askeri yapının oluşumu”³¹⁷ olmuştur. 19.yy Japonyası’ nda “post-feodal”, “pre-endüstriyel bir toplumda modern iktisadi gelişmenin” teşekkül etmesi, bir çok şehirde “yeni urban yaşam tarzı” meydana getiren, tüm ülkeye yayılan “etkin entelektüel zümre”lerin, “toplumun dönüşüme uğramasına hizmet etmiş olan elit gruplar”ın, samuray kökenli ilk öğrencilerin “eğitim görmek ve araştırma yapmak üzere yurt dışına” gönderilmesi sonrasında, “eski samuraylar, yabancı uzmanlar, eğitimci ve teknikerlerin ülke içerisindeki değişik kurum ve kuruluşlarda görevlendirilmesi”, “lüzumlu bilgi ve tekniklerin hızla ithali ve 1860’ lı yıllarda oluşturulan heyecanlı politikalar bir yana, elit gruplar arasında teşekkül etmiş olan milliyetçilik duygusu da bir bütün olarak Japonya’ nın gelişip ilerlemesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur denilebilir.”³¹⁸

Osmanlı dönüşümüyle benzer yolda ilerlese de Japonya, 19.yy başında ticaret sayesinde zaten geçirmiş olduğu şehirleşme ve burjuva sınıfı oluşumları (Barrington Moore’ a göre geç ve zayıf bulunan Japon burjuva sınıfı, güçlü devlet ve zayıf tarım ticareti ile birleşerek, Modernizasyon süreci faşist bir idarenin sahnesi olacaktır³¹⁹) sayesinde Osmanlıya nazaran avantajlı konumu; (kendine özel tüm sosyo-politik, ekonomik sorunlarıyla birlikte) çok ulusluluk ve getirdiği hızını düşürecek yükümlülüklerin olmaması, yetişmiş Japon entelektüeli ile şehirlî sınıflaşmış halk arasında uçurum olmaması gibi bütün bu dahili şartların yanında II. Dünya Savaşı sonrasında yenilgi ve Almanya ile askeri izolasyona tabii olmaları, “savaş makinesinin

³¹⁷ İmmanuel WALLERSTEIN, **Japonya ve Modern Dünya-Sistem**, Fernand Braudel Merkezi, Binghamton Üniversitesi, <http://www.binghamton.edu/fbc/94-tr.htm>.

³¹⁸ Ahmet CİHAN, **Japonya’ da Modernleşmenin Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Temelleri**, KhukA Kamu Hukuku Arşivi, Dicle Üniversitesi Hukuk Fakültesi, <http://www.dicle.edu.tr/dictur/suryayin/khuka/cihan.htm>.

³¹⁹ Barrington MOORE, **Social Origins of Dictatorship and Democracy**, 1966 kitabının eleştirisini yapan Yves TIBERGHEN, 1998, <http://faculty.arts.ubc.ca/tiberg/More%20Review%20YT.htm>.

zorla ellerinden alınması enerjilerini ekonomik alana adanmaları”³²⁰ sonucu, günümüz kapitalist düzeninde ana merkezlerden birisi olması sonucuna vardirtmiştir.

Sanata gelince; 18.yy’ ın hareketli Genroku Dönemi’ nde yükselen burjuva sınıfı ve şehirleşmeyle, Ukiyo-e ve Sunga gibi geleneksel sanatların artan popülerliği ile süreklilik kazanması yani, zaten oluşmuş olan burjuva sınıfına ait bir sanat biçimi olması sayesinde, dönüşüm sırasında Batılı tarz resme geçiş de (göreceli) başarılı olmuştur. 1980’ lerde Meiji Dönemi ve Japon Sanatının Batıya ve Batılı tarz resmin Japon Sanatına etkileri incelenmeye başlanır. Bu incelemeler doğrultusunda, Restorasyon döneminin Batılı tarz resimleriyle öne çıkan ressamlarına baktığımız zaman, Osmanlı ressamlarıyla olan ideolojik ve sanatsal amaçların yönlendirdiği benzer davranışların yakın sonuçlarıyla karşılaşılıyor.

Bakınız, (Resim 3.2.1.5), (Resim 3.2.1.6), (Resim 3.2.1.7), (Resim 3.2.1.8), (Resim 3.2.1.9), (Resim 3.2.1.10), (Resim 3.2.1.11), (Resim 3.2.1.12), (Resim 3.2.1.13), (Resim 3.2.1.14), (Resim 3.2.1.15).

Resim 3.2.1.5 Hosui Yamamoto, Çıplak, 1880, 64 x 135.5 cm, Gifu Güz.San. Müz., Japonya.

Resim 3.2.1.6 Kaneyuki Hyakutake, Uzanan Çıplak,1881, 97.3x188 cm, Ishibashi Museum of Art, Gifu,Kurume, Japonya.

Resim 3.2.1.7Seiki Kuroda, Etki,1899, Kuroda Memorial Hall,National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo.

Resim 3.2.1.8 Seiki Kuroda, Duygu, 1899, Kuroda Memorial Hall,National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo.

Resim 3.2.1.9 Seiki Kuroda,Çiçekli Bahçe, 1907-15, Kuroda Memorial Hall,National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo.

³²⁰ İmmanuel WALLERSTEIN, **Japonya ve Modern Dünya-Sistem**, Fernand Braudel Merkezi, Binghamton Üniversitesi, <http://www.binghamton.edu/fbc/94-tr.htm>.

Resim 3.2.1.10 Fusetsu Nakamura,Çıplak,1903, Mie Prefectural Art Mus., Tsu, Japonya.

Resim 3.2.1.11Tsune Nakamura, Çıplak Kız,1914, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya, Japonya.

Resim 3.2.1.12Takeji Fujishima, Çıplak, 1917, Mie Prefectural Art Museum, Tsu, Japonya.

Resim 3.2.1.13Tetsugoro Yorozu,Dayanan Kadın, 1917, National Museum of Modern Art, Tokyo.

Resim 3.2.1.14 Narashige Koide, Yatan Çıplak,1928, National Museum of Modern Art, Tokyo.

Resim 3.2.1.15Mamoru Furuki, Çıplak,1933, University Art Museum, Tokyo National University of Fine Arts.

Kyoto Üniversitesi'nden Erika Takashina'nın Meiji Dönemi sanatı ve ressamlarını incelediği 'Meiji Sanatında Japonya ve Batı'adlı araştırmasından karşılaştırma için yararlanıyoruz.³²¹ Takashina, dönemin üç önemli sanatçısını göstererek, ortak özelliğın "tamamen Batılı yağlıboya tekniğı ile yapılmasına karşın, grotesk ve tuhaflık hissiyle bu resimlerin konu özünün Japon"³²² olduğunu söyler. Bu durum, Osmanlı Batılı tarz resimlerin ilk uygulayıcıları I.Kuşak Darüşşafakalı resamların tutumunu hatırlatır. Zira Darüşşafakalılar da, eski geleneksel alışkanlığın kopyalanan model tekrarı gibi fotoğrafları Batılı tarz resmin tekniğı ile tekrar kopyalarken, sahip oldukları kendilerine has, Tasavvuf orijinli, geleneksel ahlaki ruh ve düşünüş biçimini manzaralarda yansıtmışlardır.

Dönemin Paris' e gidip, Batılı tarz resim araştırmaları yanında fiilen Japon tarzı duvar dekorasyonları yapan ressamı Hosui Yamamoto, Takashina' ya göre, "yurtdışı dönemi İzlenimcilerle çakışmasına rağmen, zamanın ortodoks üslubu olan Akademizm üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır."³²³ Bu durum da bize, Osman Hamdi'nin, vazifesinas bir Osmanlı aydını olarak, içinde bulunduğu fiziki, kültürel ve politik şartlar uyarınca uygun düşün Oryantalist konu bahaneleriyle Akademik-Gerçekçi bir tarzda ele alınmasına dönüşen, kendi içinde misyon yüklü resimlerini hatırlatır. Benzer yönelim Çallı Kuşağı zamanında, bu kez revaçta olan

³²¹ Erika TAKASHINA, **Japan and the West in Meiji Art**, Research News, Kyoto University Newsletter, http://www.kyoto-u.ac.jp/english/ekenkyu/e02_ken/forefront/index.htm.

³²² A.g.m., 4.

³²³ A.g.m., 5.

Kübizm ya da Ekspresyonizm gibi akımlar varken, İzlenimciliğin seçilmesi ve düşünsel altyapısı irdelenmeden, geleneğin renk ve biçimselliğe dayalı imgeye yaklaşımı doğrultusundaki alışkanlıklarla biçimselliğinin kullanılmasında da tekrar eder.

Osmanlı ve Japon iki kültürün de geçmişlerinde aynı geleneğin cinselliği kullanan imgeleri olmasına, özellikle Japonya' da yakın tarihlere kadar popüleritesini sürdürmüş olan Shunga geleneğinin cinsellik yüklü çıplaklarına rağmen; öte yandan Osmanlı' da daha erken tarihten başlayan sansür ve her zaman saray çevresine hizmet etmiş olan elitist sanatının popüler ve yaygın piyasası olmaması dolayısıyla ve 19.yüzyılın püriten ahlakının yaygın etkisi sebebiyle, çıplağa temkinli yaklaşımıştır. Takashina' ya göre dönemin Japon sanatçıları; Batı tarzı resmin temel konusu olan insanı ifade etmede çıplağın kullanılması durumu ve içinde buldukları toplumun tutucu tepkileri dolayısıyla "öğrendikleri yağlıboya tekniğini kullanma ve ifade etmede dilemma"³²⁴ yaşarlar. Bu nedenle dönemin çoğu ressamı, "çalışmalarında tema olarak göksel genç kızlar kullanırlar. Bunun sebebi kısmen, geleneksel hikayelere ve dinsel temalara kolayca bağlanabilmesi yüzündendir. Fakat aynı zamanda, kadın çıplağın imgesinin betimlenmesi için iyi bir tema olduğu düşünülmüştür."³²⁵

Koşutluk bu aşamada da devam ediyor. Cumhuriyet öncesi Türk resminde çıplak, öncelikle bir etüt niteliğiyle temkinli figür alıştırmaları, daha sonra toplumun içinde bulunduğu dönüşümün öncü ve resmi uygulayıcıları, çağdaş Batılılığın simgesi sanatçılar ve onların sanatları dahilinde, tatbik edilmesi mecburi olan, ana modelin bir parçası muamelesi gören, janr niteliğinde uygulamalarla kadın çıplak konusu ve resimlerde beliren kadın imgesi, bu resmi görev bilinci içinde cinsiyetsizleşerek Göksel bir ifade kazanmıştır.

³²⁴ A.g.m., 5.

³²⁵ A.g.m., 5.

Takashina' nın Seiko Kuroda için yaptığı şu tespitten anlıyoruz ki; dönemin Japon ressamı da, Batılı tarz resim tekniğinin uygulanması yoluyla 'modernleşme'yi, milli bir görev addediyorlardı:

“Seiki, bu kararsızlık döneminin en keskin noktasında, yurt dışındaydı ve bir ikileme karşı karşıya kaldı: Batıda etkisi zayıflayıp kaybolmak üzere olan bir gelenekten yola çıkmak anlamlı mıydı, yoksa geleneğine saplanıp kalmışken, empresyonizm'i ortaya çıkararak tarihsel gerekliliği bir yana bırakıp, onun sadece asli (ya da temel) öğelerini alarak Japon sanatına mı uyarlamalıydı. Zorlu bir karar verme sürecinden sonra, nihayet Seiki, empresyonist üslubun Japon zevklerine uygun yönlerini benimsedi ve bir sanat okulunda hoca olarak kariyerine devam etti.”³²⁶

Yves Tiberghien' in Barrington Moore' un kitabına eleştirisinde ele aldığı üzere Moore, 1876' daki eski düzenin cömert Meiji uzlaşması için, “feodal ve kapitalist değerlerin ikisinin birden modern devleti yaratmak için çalışmaya konulduğunu”³²⁷ ileri sürer.

“Bu durum, eski yapıyı kullanan yeni toprakağalarının, fakat aynı zamanda sanayicilerin de, yurt içinde ve dışında genişlemeyi engelleyen hakimiyetinin yükselmesine sebep olur.”³²⁸

Tiberghien' in aktardığına göre Moore, “sonuç olarak, parlamenter demokrasi ve sağcı radikalizmin çözülmesine neden olan bu sistemin, gelişen kapitalizm altında köylü ve burjuvanın ehemmiyetsizleşen kötü durumunu gösterdiğini” ifade eder. Moore' un politik çözümlemesi yanında sanat bağlamında Takashina' ya göre, Meiji Döneminden günümüze kadar Japon sanatçıları, Batı' dan teknolojileri absorbe ederken eserlerinde, bilinçli

³²⁶ A.g.m., 5.

³²⁷ Barrington MOORE, **Social Origins of Dictatorship and Democracy**, 1966 kitabının eleştirisini yapan Yves TIBERGHIEIN, 1998, <http://faculty.arts.ubc.ca/tiberg/More%20Review%20YT.htm>.

³²⁸ A.g.m.

olarak çeşitli Japon öğeler kullanıyorlardı. Takashina bu durumun bugün popüler sanatlarda da geçerli olduğunu söyler ve 'Spirited Away' adlı animasyonu örnek olarak gösterir.

Faydalandığımız bu analizler doğrultusunda şu sonuca varabiliriz: Japonya' da, feodal geçmişinin elitist sanat anlayışının, 17–18. yüzyılda Batıyla ticari ilişkiler sonucu serpilen şehirli burjuva sınıfının popülerleştirdiği Shunga geleneği sayesinde, (19.yüzyılın restorasyon döneminde, devletin ideolojik planlamaları altında, Batılı tarz tekniğin geleneksel elemanlarla uygulanması misyonuyla yüklü sanatçılarının, dünyanın her yerinde benzer sonuçlar veren ürünleri yanında) bu füzyonun popüler düzlemde gelişen sonuçları, kapitalist düzenin gereklerine uygunluğu açısından son derece başarılı olmuştur. Şöyleki; Genroku Döneminde patlayan Shunga geleneğinin cinselliği kullanan, cinselliğe hizmet eden imgeleri, 19.yüzyıl Restorasyon Döneminin Batıyı örnek alan kapitalist mantığı ve gelişen fiziksel-tekniğin olanakları ile, önce matbu daha sonra dijitale varacak yeni üretim teknikleri, Manga ve Hentai adı altında animasyonlar, en temel amaç olan 'Batı tekniklerini kullanarak geleneği sürdürme'nin, kapitalist popüler düzlemde gerçekleşen başarılı dönüşümü olacaktır.

Türkiye' de ise, feodal düzenden kapitalist düzene örnek alınan Batı modeliyle geçiş, ekonomi ayağında Japonya kadar bağımsız, endüstriyel üretime dönük ve daha sonrasında muktedir olmadığı için, kültür sanat ayağındaki dönüşümler de daha yavaş, temkinli ve incelediğimiz dönemde sonuçları daha vasat bir model tekrarı olmuştur.

4. SONUÇ

19. yüzyılda üretimin endüstriyellemeye başlamasıyla, kapitalist sistemin dayattığı Modernizm dönüşümü sahnelerinden biri olan Osmanlı İmparatorluğu; değişen ekonomik-siyasi dünya düzeni ile birlikte girdiği bu ideolojik dönüşümü, iç ve dış etkilerle zayıflayan iktidarını tazeleyecek bir meşrulaştırma yolu olarak değerlendirir. Örnek aldığı Batının birimlerinden olan sanat da, bu yolda bir model araç olarak kullanılacaktır. Japonya örneğinde de gördüğümüz gibi, Doğu düşüncesinin ve yaklaşımının belirleyici özelliği araç kavramının verdiği alet kullanma alışkanlığı içinde, Batılılaşma ya da Modernizasyonun her alanında, tekniğin-teknolojinin geleneği evriltmek için kullanılması yönünde olmuştur.

Batının, akıl ve bilgi ile ayırmedici tinselliğini kazanan, insan merkezli eril düşüncesinin, sanatsal ifadesi insanı yücelten çıplak figür geleneği içinde kadın çıplak imgesi temelde Göksel ve Avam zıtlığı içinde kurulmuş iken, sanat tarihi içinde kavramsal düzeyde tinselden dünyevi olana kayarak vardığı nokta; geçirdiği biçimsel deformasyon serüveninin markalaştırdığı, soyut ve zihinsel yoldan algılanan bir şemaya, çıplak=kadın=karnal kavramlarını imleyen bir işarete dönüşmesi olmuştur.

Doğu' nun evrensel uyumla 'bir' olma yolunda 'araç' kavramlarının belirlediği tümleyen dışıl geleneği içinde, insanın evrensel uyum için bütünü tamlayan bir parça olması gibi, cinsellik ve sanat da diğer her bir edim gibi bu yolda birer vasıta. Dolayısıyla birer yol olan, cinsellik, ifade eden imgesi, imgenin oluşturulma süreci ve imgenin öğrenme ve tatbik için kullanılması meşru süreçlerdir. Bu meşruiyet içinde imgelerde yer alan çıplaklık da cinselliği sunan, kullanan bir nitelikte minyatür geleneğinin sembol işaretleri olacaktır.

Bu iki geleneğin birleşme noktası, Sami-Arap Tektanrılı inanç geleneği ile önce İran daha sonra odağımız Osmanlı' da tezahürü Tasavvuf düşüncesi olacaktır. Tasavvuf düşüncesinde, bir yandan (Batı' nın da köklerinde olan) Antik Yunan felsefesiyle şekillenen, ancak Sami tektanrı geleneği ile insanın değil tanrının mutlak olduğu eril idealizm yanı sıra, Zen Budizm, Zerdüştilik, Manicilik, olarak devam eden Doğu panteizminin 'bir', 'bütün', 'araç' kavramlarının 'vahdet-i vücut' içinde dişil tümleyiciliği de devam eder.

Osmanlı İmparatorluğu' nun sahip olduğu bu düşünsel (ve sanatsal tatbiki elit minyatürleri belirleyen) geri plan ile Tanzimat' ta başlayan Cumhuriyet' le devam eden Batılılaşma – Modernleşme hareketi içinde kadının, toplumsal ve bireysel değişimi imleyen bir gösterge araç olarak kullanılması söz konusudur. İdeolojinin bu yolda meşruiyet kazanma yollarından biri olan sanat ile üretilen, kadının resimdeki imgesi de, araç kullanma refleksinin modeli tekrar eden (Tasavvuf müridi nakkaş alışkanlığı ile), Batı tarzı resim geleneğinin teknik düzeyde biçimselliğinin bir taklidi olmuştur. İdeolojik dönüşümün simgelenmesi yolunda kullanılan kadının değişimi, "toplumsal ve siyasal bir kimlik olarak 'kavram ben'ini yaratmaya yönelik olmaktan çok, Batılı örneklerden dinamiğini alan yüzeysel ilgilerle sınırlı kalmıştır."³²⁹

Dönüşüm içinde yeni ideolojinin takip ettiği Batı paradigmasının kurumlarından olan sanat ve eğitim mekanizması (Akademi) doğrultusunda kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi; resim sanatının başlangıçta ideoloji kuramcısı ve uygulayıcısı elit sınıfın samimi duygusal ilgisi yönünde kısmen sivil (asker ressamların manzaraya) ve resmi (Darüşşafakalıların yine manzaraya yaklaşımlarında beliren saray nakkaşlığı) niteliğiyle ortaya çıkan, zaman içinde (Batı' ya gönderilen öğrencilerin dönüşte hoca-ressam-memur sanatçı olacağı) sistemini oturtarak serpilmesiyle, iktidarın üstü kapalı meşrulaştırıcısı olması sebebiyle (feodal geleneğin elit sanatı ve tâbi

³²⁹ Mümtaz SAĞLAM, Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi, **Sanat Dünyamız**, S.63, 161.

sanatçısından farklılaşmayan) modern devletin 'nakkaşhanesi' eğretilmesine uygun bir nitelik gösterir. Tek partili devletçi düzenin liberalleşme ve kapitalist serbest ekonomiyle birlikte 80'lerde değişmesiyle, sanatı belirleyen ve yönlendiren iktidar da el değiştirerek, (ideolojinin resmi sanat kurumu Akademi pasifleşerek ve güncel sanatı belirleyiciliği piyasaya geçerek) sanatçının hedonist individualizminin belirlediği sanatı, spekülasyon sanat piyasasının elinde şekillenmeye başlayacaktır.

Tüm bu belirleyici genel şartlar dahilinde çıplak, önce mektepte Akademik eğitimin bir parçası, insan figürünün biçimsel irdelenmesinde bir araç olarak temkinli etütler niteliğinde kullanılır. Daha sonraki dönemde oturan sistemin sağladığı konformizm içinde, hoca-sanatçılar için ressamlığın getirdiği uygulanması gereken bir prosedürler bütünü olarak algılanan sanat, toplum içinde seçkinleştirici bir ayrıcalık vermesinin yanında, hoca-ressam-sanatçı-aydın olmanın getirdiği sorumluluk ile oluşan baskıyla, ideoloji uğrunda üreteceği sanatında kısıtlılık yaratacaktır.

Prosedürün uygulanması gereken parçalarından biri muamelesi gören Çıplak ve janr olarak kullanımı; ahlaki geleneğin toplumsal ve psikolojik alışkanlıkları sebebiyle, ancak sanatın resmi kurumu (Sanayi-i Nefise) sistemini oturttuğu yıllar olan 1914 Kuşağı'yla geçerlilik kazanır. Bu durum; Çıplağın Batı' da geçirdiği serüven sonucu, temelinde sahip olduğu, aklın bilgi ile insanı kutsayan içeriğinin boşalması, sadece görüntü ve biçime yönelik hedonist individualist alıştırmaların konusu olarak markalaşması sonucuyla koşut, bir biçimsel teknik takibiyetçiliği olacaktır. Dolayısıyla Çıplağa yaklaşım; Batı' da imleyen bir soyut şekle dönüşmüş janrın, sürekli tekrarı ile Doğu' da örnek alınan modelin prosedürünü takibiyet içinde beliren yine sürekli tekrarı olarak farklılık göstermediği için ortaya çıkan ürünlerde de, birinci ve ikinci el olmanın tarihsel maharetinin getirdiği teknik kalite dışında farklılık göstermez.

Pozitivist aklın bilgiyle insanı kutsayan Aydınlanmacı yolundan geçen, Jean Baudrillard' ın; "köle cinsiyeti, köle ırkları, köle sınıfları kendi köleliklerinin bağlamından kurtarmayı hedefleyen", "Aydınlanma' daki insancılığın ebedi aldatmacası"³³⁰ dediği, Modernizm Simülasyonu diyebileceğimiz hegemon önerme ve koşut sistemi Kapitalizm, tâbi olan çevrenin varoluş için tatbik etmesi zorunlu olan paradigmaları çerçevesinde beliren 'birey', 'kimlik', 'sanat', 'sanatçı' simülakrları, birer görüntü olmaları niteliği ile Baudrillard tarafından; eril iktidarın içinde çözünmeyen, tersine "iktidarın, dışilin tersinirliği [reversibility] içinde çözünebildiği"³³¹, "dışlanmış biçim egemen biçime gizlice üstün gelir"³³² dediği, dışil baştan çıkarıcılığın "görünümler stratejisi oyunu" olarak belirlenir.

Baudrillard' ın dışil görünümler stratejisi analizinden yararlanarak Japonya' nın Restorasyon Dönemin' de başlayan modernizm dönüşümüne baktığımız zaman, görebiliyoruz ki; sınai üretimin hızlandırdığı Kapitalist sistemde ekonomik başarıyla koşut olarak, takip edilen modernizasyonun sunduğu simülasyonların sosyal ve kültürel tezahürleri de, ancak popüler düzlemde kapitalist mantığının, baştan çıkarıcı görüntüler stratejisine hizmet edecek şekilde başarılı olacaktır. Yani geleneğin Batı' nın tekniği – teknolojisini kullanılarak evriltilmesi projesi ancak, sistemle aynı şekilde davranabilme kudretine sahip olunmasıyla gerçekleşecektir. Hazcı görüntüler sunan hazcı sistemle aynı davranmak, kapitalist sonuçları itibarıyla başarılı olan popüler medyada yine hazcı görüntüler sunan (eskinin Shunga geleneğinin evrilen) pornografik imgelerinin kullanılması olacaktır. Dolayısıyla Japonya örneğinde görülen; kapitalist dünya düzeninde, sistemin sunduğu simülasyonu aynı doğrultuda simülasyonlar yaratarak kullanmak, milli bir vazifeşinaslığın belirlediği amacını, başarıyla gerçekleştirmiş olmakla sonuçlanacaktır.

³³⁰ Jean BAUDRILLARD, Baştan Çıkarma Üzerine, 27.

³³¹ A.g.k., 27.

³³² A.g.k., 27.

Şu halde, Osmanlı gibi; yenedünya düzeninde söz sahibi olabilmek için çıkar yolun 19.yüzyılın endüstriyel ekonomik ve bunu hazırlayan pozitivist aydınlanmacı modernizminin başarısının takibini zorunlu gören, tekniğin alınarak geleneği iyileştirme yolunda kullanılması yaklaşımı doğrultusunda iki düzlem oluşur; takip ve taklit edilen paradigmaların birer görüntü olması (Baudrillard) yanında, bu takibiyetin de birer görüntü niteliğinde olması sebebiyle birincisi pasif ve tâbi takip, ikincisi aktif görüntü üreticiliğidir. Sonuçta Osmanlı Türkiye tezahüründe gördüğümüz; ekonomik inisiyatifini kuramadığı için, pasif ve tâbi takip, milli bir vazifeşinaslığın resmiyeti içinde gerçekleşir. Resim ve çıplak odağında ise bu resmiyet, kısaca Göksel Venüs cinsiyetsizliği diyebileceğimiz niteliğiyle, ancak tekrar edilen birinci el hazcı simülasyonun ikinci el simülasyonu olacaktır.