

**Çukurova Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim-İş Anabilim Dalı**

**RESİMDE ÇIPLAK GÖVDEYİ ALGILAMA BAĞLAMI OLARAK MEKÂN**

**Funda KARASU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Adana – 2006**

**Çukurova Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim-İş Anabilim Dalı**

**RESİMDE ÇIPLAK GÖVDEYİ ALGILAMA BAĞLAMI OLARAK MEKÂN**

**Funda KARASU**

**Danışman: Yrd. Doç. Mustafa OKAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Adana – 2006**

**Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

.....  
Başkan : Yrd. Doç. Mustafa OKAN  
(Danışman)

.....  
Üye : Doç. Birnur ERALDEMİR

.....  
Üye : Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜNAY

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

...../...../.....

Prof.Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ  
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

## ÖZET

### RESİMDE ÇIPLAK GÖVDEYİ ALGILAMA BAĞLAMI OLARAK MEKÂN

Funda KARASU

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd.Doç. Mustafa OKAN

Eylül 2006, 101 sayfa

Çıplak insan gövdesi ilk çağlardan bugüne kadar sanat yapıtlarına kaynaklık etmiş, hayatın değişimine koşut bir konumda insanı anlama çabasının bir ögesi olarak sanatta ifadesini bulmuştur. Dinlerin ortaya çıkışıyla birlikte çıplaklık katı kurallar çerçevesinde sınırlandırılmış, belli bir dönem sanattan uzaklaştırılmıştır. Erkek ve kadın bedenlerine yüklenen anlamlar, sanatta çıplaklığın daha çok kadın bedeni yoluyla ifade edilmesine yol açmıştır.

Çıplaklık bedeninin doğal hali olmaktan çıkarılmış, kültürel unsurların belirlediği mekânlar ve davranış kalıpları içerisinde yeniden tanımlanmıştır. Sanatta çıplaklık kavramı, dönem dönem yasaklamalara maruz kalsa da varlığını korumuştur.

Resimde çıplak insan gövdesinin temsili sanatçının gerçeklikle kurduğu ilişki bakımından önem taşımaktadır. Sanatçı, çıplak insan gövdesinin temsili yoluyla çıplaklığa dönük bakış açısını gösterme ve toplumsal gerçeklere hangi mesafede durduğunu ortaya koyma olanağı kazanır.

Toplumsal yasaklamalarla karşı karşıya olan gövdenin çıplaklığı sanatta meşruluk kazanır. İzleyicinin çıplaklığı algılayışını yönlendiren unsurlardan biri resimde çıplaklığın konumlandırıldığı mekândır. Mekânın karakteri izleyicinin çıplaklığı nasıl algılayacağını belirlemektedir. İzleyici resim yoluyla bir yandan sanatçının çıplaklığa ilişkin tavrını görür diğer yandan, çıplaklık karşısında kendisi ile yüzleşmiş olur.

Mekânın karakteri izleyicinin konumlandırılmasını da etkilemektedir. İzleyici çıplaklık karşısında temsil edilen mekânın niteliğine göre gözleyen de olabilir, seyreden de.

Bu çalışma, resimde çıplak gövdenin algılanışını yönlendirebilecek bir öge olarak figür-mekân ilişkisini tartışmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** ıplak, Resimde Mekân, ıplaklık, Resimde ıplak, ıplaklık Algısı.

**ABSTRACT****PLACE AS A CONTEXT OF IMPRESSION OF NUDE IN PAINTING****Funda KARASU****Master Thesis , Department of Education of Art****Supervisor: Yrd. Doç. Mustafa OKAN****September 2006, 101 pages**

Since ancient times, nude body has become source for work of art. Nude has found its way of expression paralleled to metamorphosis of society. Nudity has limited by hard rules together appearance of religions and took away for a period of time. Meanings, loaded on man and woman bodies, are caused to express nudity in art mostly by woman body.

Nudity has been removed from being natural standing of body, and then again defined in 'places and behaviour models' determined by cultural elements. Although nudity in art exposed to prohibitions from time to time, it has preserved its being. Representation of nude body in art has an importance in point of relation which artist contacts with reality. Artist gets freedom of indication point of view to nudity in representation of nude body, and how behaves towards to social reality.

Nudity of body, facing to social prohibitions, gets legality in art. 'Place', emplacement of nudity in painting, is the one factor orient the viewer's impression of nudity. The character of place determines how viewer perceives nudity. Both, viewer sees artist's manner belong to nudity and meets himself face to face with nudity. The character of place also affects positioning of viewer. Depending on quality of place represented to nudity, viewer can be observer or watcher...

This study comprises analyse of places which can orient the viewer's impression of nude in art.

**Keywords:** Nude, Place in painting, Nudity, Nudity in painting, Impression of nudity.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iv
RESİMLER DİZİNİ .....	vi
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

GÖVDENİN BİR HALİ OLARAK ÇIPLAKLIK .....	3
1.1 Çıplaklığın Halleri .....	3
1.2. Resimde Tematik Bir Öge Olarak Çıplaklık .....	15

### İKİNCİ BÖLÜM

#### RESİMDE ÇIPLAK GÖVDEYİ KUŞATICI ÖĞE OLARAK MEKÂN

2.1. Resimde Mekân Olgusunun Kısa Tarihi .....	32
2.2. Resimde Mekânın Niteliği ve Çıplak Gövdenin Halleri Arasındaki	
Yönlendirici Bağlantılar .....	42
2.2.1. Mekânın karakteri.....	42
2.2.2. Mekânın Karakteri ve İzleyicinin Konumlandırılışı .....	45

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### UYGULAMA ÖRNEKLERİ VE ÜRÜN ANALİZLERİ

3.1. Sanatçı Ürünleri Analizi .....	55
3.2. Uygulama Analizleri .....	71

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ .....	96
KAYNAKÇA .....	98
ÖZGEÇMİŞ.....	101

## RESİMLER DİZİNİ

	<b>Sayfa No</b>
1. Riace Bronzes, Statue A The Athenian, İÖ. 460-450.....	17
2. Riace Bronzes, Statute B The Corinthian, İÖ. 430-420.....	17
3. Masaccio, Cennetten Kovulma, 1427.....	18
4. Leonardo da Vinci, Vitruvian Man, 1513.....	19
5. Amedeo Modigliani, Kolyeli Çıplak, 1917.....	20
6. Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907.....	21
7. Edvard Munch, Çığlık, 1893.....	21
8. Henri Matisse, Dans, 1910.....	22
9. Leonardo da Vinci.....	24
10. Cranach, The Judgement of Paris.....	25
11. Gustave Courbet, The Origin of The World, 1866.....	26
12. Gustave Courbet, The Sleep, 1866.....	27
13. Gustave Courbet, The Woman in The Waves, 1866.....	27
14. Gustave Courbet, Nude Woman with Dog, 1861.....	28
15. Edouard Manet, Kırdada Öğle Yemeği, 1863.....	29
16. Edouard Manet, Olympia, 1863.....	29
17. Pierre Auguste Renoir, Bather, 1870.....	30
18. Pierre Auguste Renoir, After The Bath, 1888.....	31
19. Eric Fischl, Bathroom Scene.....	46
20. Eric Fischl, Krefeld, Bathroom.....	46
21. Fernando Botero, Homage to Bonnard, 1975.....	47
22. Jean Auguste Dominique Ingres, The Small Bather, 1828.....	50
23. Jean Auguste Dominique Ingres, The Turkish Bath, 1862.....	51
24. Lucian Freud.....	53
25. Pierre Matisse.....	54
26. Pierre Matisse.....	54
27. Pierre Bonnard, The Nude in The Tub.....	56
28. Edgar Degas, The Tub, 1885.....	57
29. Honoré Daumier, Enfantillages.....	59
30. Honoré Daumier, Enfantillages (Ayrıntı).....	60
31. Pierre Bonnard, The Bathroom, 1908.....	61



32. Pierre Bonnard, Reflection- The Tub, 1909.....	62
33. Pierre Bonnard, Dressing Table And Mirror, 1913.....	63
34. Pierre Bonnard, Young Woman at her Toilette, 1916.....	64
35. Balthus, Alice, 1933.....	66
36. Balthus, La toilette de Cathie, 1933.....	67
37. Amedeo Modigliani, Uzanan ıplak, 1917.....	70
38. Amedeo Modigliani, Sol Eli Alnında Uzanan ıplak, 1917.....	70
39. Amedeo Modigliani, Oturan ıplak, 1917.....	71
40. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2005.....	75
41. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2005.....	76
42. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2005.....	77
43. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	80
44. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006.....	81
45. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006.....	83
46. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	84
47. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006.....	85
48. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	87
49. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	88
50. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 2006.....	89
51. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	90
52. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Renkli Kalem, 2006.....	91
53. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006.....	92
54. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	93
55. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	94
56. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	94
57. Funda Karasu, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 2006.....	95

## GİRİŞ

Çıplaklık, her toplumun kendi kültürel formları içinde kendine özgü bir algılama biçimi ile görünür hâle gelir. Başka bazı davranışlar gibi çıplaklık da, bir bakıma, özel mekânlara taşınmıştır. Öte yandan sürekli çerçevesinden taşmak istercesine farklı yerlere sızmaya çalışır çıplaklık. Giysilerin altındaki bedeni merak eden, görmek isteyen kişisel göz, bu görüntüyü imleyen ya da doğrudan sunan şeylerden toplumsallığın bakışları karşısında rahatsızlık duyar ve bu isteğini inkâra kalkışır çoğu kez. Çıplaklığın bir kültürel form olarak genellikle kadın bedeni üzerinden kurulması kadını cinselliğin nesnesi, erkeği ise dolaysız olarak eylemin öznesi konumuna getirir.

Çıplaklık ilk olarak doğumu, müdahâle edilmemişliği işaret eder esasında. Yaşamın soluğunu ilk alışındaki çıplaklığıyla insan, en az diğer canlılar kadar dokunulmamıştır. Bedeni, ilk anlamıyla bedendir. Şu veya bu şekilde tanımlanacak bir eklentisi yoktur. Ne zaman ki, örtünmeye başlar işte o zaman, farklı anlamlara açık hâle gelir ve merak uyandırır. Gizlemenin söylediği her zaman için gizlenen şeydir. Gizlemek bir anlamda söylemektir de. Gizlenerek söylenen şey ise, daha fazla merak unsuru taşır.

Bedenin örtülmesi kültürel anlamda doğallaştırıldığında, beden, gizlenerek doğallığından çıkarılan eylemlerin aracısı konumuna gelmiştir. Cinsel eylem ile çıplaklık arasındaki ilişki eylemin doğurduğu zorunluluk boyutundan çıkarılarak yavanlaştırılmış ve cinsel eylem bir suç, çıplaklık ise suça kaynaklık eden bir araç konumuna getirilmiştir. Elbette ki bu bir sonuçtur ve insanı bu sonuca götüren nedenler yaşamın algılanış biçimindeki değişikliklerdir. Bu algılayışı belirleyen ise düşünme biçimleridir. Her farklı düşünüş yeni bir yaşam algısını da beraberinde getirmiş ve bu algı biçimi de yaşamsal alanı kendi doğruları çerçevesinde tanımlamıştır. İşte bu farklı tanımlamalar içinde çıplaklık kimi zaman doğallığın bir parçası, kimi zaman ise ahlaksızca sayılan eylemlerin aracı olmuştur.

Bu aşamada, giriş bölümünün başında çıplaklığın özel mekânlara taşınmış olduğuna yönelik vurgulama hatırlanmalıdır. Çünkü, resme ilişkin bir kurgusal öge

olarak mekânın çıplaklığın algılanışındaki rolü ile günlük yaşamda kendisine verilen yer arasındaki ilişki bu çalışmanın eksenini oluşturmaktadır.

Mekânın niteliği çıplak bedenin algılanışında önsel olarak karşımıza çıkar. Çıplak bedeni içinde bulunduğu atmosferle birlikte algılama zorunluluğunu izleyiciye dayatır. Mekân bir anlamda, bedenin eylemlerinin sınırlılık ve olanaklarını belirleme gücüne sahiptir. Diğer yandan mekânı eylemin gerçekleşmesi için uygun hâle getiren de mekânın kullanılış şeklidir. İnsan mekânın yaratıcısı olsa da mekân zihne egemen olur, onu kuşatır.

Bir resmin değerlendirilmesinde mekânın belirleyici rolünü gösteren bir diğer nokta da, resimsel mekânın dış dünya üzerinde tanımladığımız mekândan farklı olarak seçili bir mekân olduğu gerçeğidir. Seçilmiş mekân resme ilişkin bir tür içerik, ortam olarak adlandırılabilir.

Genel olarak sınırlandırılmış bir alan olan mekân, görsel elemanların anlam üretme düzenekleri içinde kuşatıcı bir ağırlığa kavuşur çoğu kez. Kimi zaman onları toparlayan, bir araya getiren, kimi zaman aralarındaki ilişkiyi konumlandıran, vurgulayan bir eleman özelliğindedir. Mekânın niteliği, çıplağın algılanışını peşinen belirler. Örneğin kişisel mekân içinde olan çıplak beden dikizlenerek görülebilir ancak. Burada, çıplaklığı nedeniyle beden, teşhircilikle suçlanamaz. Bu yönüyle mekânın özelliği izleyici açısından da önem kazanır. Sanatçının izleyiciyi nerede konumlandırmak istediği mekân tercihinden anlaşılır. İzleyici; çıplaklığa tanık olan mıdır, çıplağı gözleyen mi?

# 1. BÖLÜM

## GÖVDENİN BİR HÂLİ OLARAK ÇIPLAKLIK

### 1.1 Çıplaklığın Hâlleri

Çıplaklık kavramını gövdenin bir hâli, daha da ötesinde gövdenin kendisi, dışını çevreleyen tenin ötesinde, biyolojik bir mekânizma olarak tüm organlarıyla algılamak, diğer kavramlarla ilişkisinden doğan anlamlarıyla düşünmekten sonra gelir. Çıplaklık kavramının ilk anda zihinde oluşturduğu anlamlar dizisinin bu şekilde bir sırayı izlemesinin nedenleri, kültür tarihi içerisinde, birlikte yaşamının varlığını zorunlu kıldığı toplumsal işleyiş kurallarında anlamını bulur. Çıplaklık kavramı gövdenin kendisi ile birlikte, çıplak olma durumunu akla getiren eylemlerini de içerir. Çıplaklık, belirli bir amaca hizmet ettiği zorunluluk taşıyan kimi durumlarda, örneğin sağlıkla ilgili bir işlemler sırasında, rahatsız edici olmaktan uzaklaşır.

Çıplaklık, insanın doğal hali olmasının ötesinde, temizlenme, dışkılama ve cinsel ilişki gibi eylemleriyle ilintili olarak algılanır. Bu dolaylı algılayış gövdeye yüklenen anlamları onun eylemleriyle sınırlandırır. Bu eylemler, gövdenin doğal çıplaklığında, kendine özgü doğallıkta gerçekleşen eylemler olsa bile, özellikle gizlenmesi gereken, mahrem kabul edilen, başkalarının gözleri için yasak olan eylemler sayılırlar. Bu durumda doğallık, toplumsal kuralların izin verdiği biçimde ve ölçüde yaşanabilir. Gövde utanca kaynaklık etme potansiyeli ile çeşitli biçimlerde sınırlandırmalara tabidir.

Çıplak olmak elbiseden mahrum olmaktır ve bir parça utanç duyduğumuz durumları ima eder. Çıplaklığın utanç duyulan durumları ima etmesi toplumsal ve psikolojik yanıyla ilişkilidir. Çıplaklığı giysisiz olmak şeklinde tanımladığımızda, çıplaklık durumunun varlığı giyinmenin varlığı ile mümkün olur. En genel anlamda giyinmek, toplumsal bir zorunluluk, insanın bedeniyle kurduğu ilişkinin ortaya çıkardığı bir ihtiyaç ve aynı zamanda doğanın yasalarına karşı korunma içtepisi olarak gerekçelendirilebilir. Yalnızca fiziksel bir ihtiyacın getirdiği zorunluluk olarak başlayan giyinme günümüzde bedeni de aşmış, bedenden çok daha önemli, daha

dikkate değer hâle gelmiştir. Neredeyse giyim için bedenler üretilmeye başlanmıştır. Bedene göre giyim değil, giyime göre beden üretmek bedeni tüm gerçekliğinden uzaklaştırmış, kendine yabancılaştırarak tamamıyla üretim nesnesi durumuna getirmiştir.

Giyim giderek kimlik üretme aracına dönüştüğü noktada bedenin birden fazla kimliği taşıyabilir bir özellik kazanmasını da sağlarken diğer yandan bir kimliksizleşme sorununa yol açmıştır. Bu yönüyle giyim, farklı ideolojilerin ve iktidarın göstergelerini taşıyan bir araç hâline gelmiştir. İktidarın, beden üzerinde egemenlik kurarak, devamlılığını sağlaması bu yolla gerçekleşmiştir. Yasaklar, kurallar, müdahâleler, tehditler, egemenlikler hep beden üzerinden varlığını ve gücünü hissettirmiştir. Bedenin giydirilmesi masumane ihtiyaçtan bilinçli bir eyleme dönüşmüştür. Bilinçli bir eyleme dönüşen giyinme, bedenin giysiler yoluyla kategorize edilmesine, beden üzerinden toplumsal, tarihsel ve ideolojik çıkarsamalar yapılmasına neden olmuştur. Fransız düşünür Roland Barthes moda'nın beden üzerinde nasıl hakimiyet kurduğunu, istenilen bedene ulaşılabileceği umudu vererek bedenleri çoğalttığını, gücünü, yeni bedenlerle yeni yaşamlar sunma iddiası ile gösterdiğini söyleyerek çağdaş beden ile giysi arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır.

Roland Barthes, *Moda Dizgesi* (1967) isimli yapıtında Hegel'in bedenin salt duyulur olarak anlaşılamayacağı, duyulardan anlama geçişi sağlayan giysi olduğu fikrinden yola çıkarak, beden ile giyinme arasında anlamlama bağlantısı olduğunu söyler: "...tek bir varlıkta kişilerin çoğalmasını Moda her zaman bir güç belirtisi olarak görür; titiz, sizsiniz; tatlı, o da sizsiniz; terzilerin yardımıyla her ikisini de olabileceğinizi, bir çifte yaşam sürebileceğinizi anlarsınız"(Barthes, 1999,102).

Moda ve Barthes üzerine yazdığı metinde Hasan Bülent Kahraman, Barthes'in moda kavramını nasıl ele aldığını tartışmıştır; Moda bir ileti, bir dil, bir gösterendir, bu yanı sıra moda bedenin toplumsal, tarihsel, ideolojik yapısını ortaya çıkarır. Çıplaklık yeni bir boyut kazanmış ve giyinme çıplaklığı vurgulamanın bir yolu olmuştur.

Barthes'ın moda üzerine düşünceleri ve Hasan Bülent Kahraman'ın bu konuya ilişkin yaklaşımı yukarıda yaptığımız çıplaklık tanımlamasını değiştirmektedir. Çıplak olmak giysisiz olmakla sınırlı bir anlama sahip değildir. Giyinme de bir soyunma biçimi olarak moda yoluyla gerçekleşmektedir. Bu nedenle Barthes, toplumsal ve birseysel yanıyla bedenın giysi bağlamında okunabileceğini vurgulayarak giyimın bir gösteren olduğunu belirtmektedir.

Barthes'a göre birden çok beden vardır. Bedenlerin farkını meydana getiren gene söylevlerdir. Farklı yaklaşımları farklı bedenler algılar veya beden farklı yaklaşımlara göre farklılaşacaktır. Tıpkı Michel Foucault'nun yaptığı saptamalara koştur olarak, Barthes da, bedenın değişmez olmadığını, tersine, tarih, toplumsallık ve ideolojiler bağlamında dönüştüğünü öne sürer. Fakat gene de bir kırılma noktası mevcuttur. Bu, geleneksel bedenle çağdaş beden arasındaki farkta görülür. Bu noktada modayı bir daha anımsar ve çağdaş bedenın giyinme/giysi bağlamında 'okunabileceğini'ni düşünür. Giysi der, 'duyumsadığımız bir şeyin bir gösterene dönüşmesidir.' Fakat, bu, sadece kişisel bir tercih değildir. Aynı zamanda toplumsaldır. Çünkü, toplumsal statüler de giysi yoluyla belirlenir(Kahraman,2005,157).

Beden, toplumsal niteliğiyle karmaşık bir yapıdır; belli bir zamana, mekâna ve toplumsal işleyişe işaret eder, böylelikle beden, kendi üzerinden anlam bulan diğer tüm sistemlerle birlikte düşünölmek zorundadır. Bedenin sosyolojik çözümlemesi 20. yüzyılın önemli araştırma alanlarından biri olmuştur. Beden ve bedene ilişkin ne varsa bu çağda önem kazanmış ve Rönesans'ta iç yapısıyla araştırma konusu olan beden, 20. yüzyılın sonlarından itibaren toplumsal yanıyla da irdelenen bir alan hâline gelmiştir. Bilimin ve sanatın ortak alanı olan beden araştırmalarında bu iki alan birbirlerinden çokça faydalanmışlardır. Rönesans ile başlayan anatomi araştırmaları onu izleyen dönemlerde hiç önemini kaybetmeden devam etmiştir. Hâlıkın araştırmaları izleme olanağı bulması insan bedenine bakışı değiştirmiş ve insan bedeni fiziksel varlığı ile de önemsenmeye başlamıştır. Richard Leppert *Resimde Anlamın Görüntüsü* isimli çalışmasında bedenın fiziksel varlığına duyulan ilginin bilim yoluyla artmasıyla birlikte bilimin bedenın görsel bir malzeme

olarak keşfini desteklediğini vurgulamaktadır. Beden araştırmalarının hâlka açık yapılmasının aynı zamanda bakma hazzını doyuran bir yanı olduğunu vurgulayan Leppert, izleyen ve izlenen ayrımının eril ve dişil olarak ayrılmasının o dönem için de geçerli olduğunu belirtmektedir.

On yedinci yüzyılda Hollanda’da ve Avrupa’nın diğer bütün bölgelerinde yıllık hâlka-açık anatomiler düzenleniyordu. “Saat gibi düzenli” bir biçimde tertiplendikleri için “kış mevsiminin zirveye ulaştığının alametiydi bunlar.” Öğretici gösteriler olarak birkaç güne yayılan (çürüme ve kokma gibi sorunlardan dolayı genellikle beş günü geçmiyordu süre) anatomilerin hem eğlendirici hem de kârlı olması hedefleniyordu. Avam için giriş biletliydi; ve kadvraların kadın cesedi olması durumunda biletler epey pahâlî oluyordu. (seyirciler erkekti). (Heckscher, Rembrandt’s Anatomy, s. 32). Bilim serbestçe şehvetle iç içe giriyor ve, hiç de tesadüfi olmayan bir biçimde, çıplak kadın resimlerine bakmanın hazzını (skopofili) tamamlıyordu (Leppert, 2002, 163).

Rönesans ile başlayarak devam eden bilimsel beden araştırmaları, bedenin dünyevi, fiziksel gerçekliğine yönelme bağlamında giderek bedenın toplumsal ve ruhsal yanıyla da keşfinin bir başlangıcı olmuş ve 20. yüzyılda bedenın duyularının kullanılması yoluyla bir meta hâline gelerek, toplumsal sistemlerin bir aracı olmuştur. Bedenin çıplaklığının giyinme aracılığıyla haz nesnesine dönüşmesi, içinde bulunduğu mekânın toplumsal düzen içinde tanımlandığı şekliyle çıplaklığın algılanışına doğrudan etkisi bedeni toplumsal bir zemine taşımış ve vazgeçilmez bir araştırma alanına dönüştürmüştür.

20. yüzyılın sonlarından itibaren toplumsal yanıyla önem kazanan beden, farklı bakış açılarıyla şekillenen birçok beden kuramı ve buna bağlı olarak toplum kuramlarıyla kendisini göstermiş, bu alanda yapılan çalışmalar tüm kültürel ve toplumsal üretime etki ederek, yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Sanatın ve bilimin araştırması konusu olarak beden, bedenın çıplaklığını da gündeme getirmiş ve çıplak bedenın algılanma çeşitliliğini artırmıştır. Çıplak gövdenin cinsiyetinin, gövdenin ve çıplaklığın algılanışını doğrudan

biçimlendirdiğini doğrulayan tarihsel kaynaklar, beden üzerinden üretilen düşüncelerin ve beden yoluyla görünür hâle gelen ataerkil toplumsal düzenin varlığını ifade etmektedir. Toplumsal işleyiş içerisinde bedene yapılan müdahâlelerde gövdenin çıplaklığının cezalandırma biçimi olarak karşımıza çıktığı durumlar da vardır. Çıplaklık, bedensel cezalandırma ya da zorla uygulanan bir utandırma şekli olabilmektedir. Toplama kamplarında insanlara uygulanan işkence bedeninin yok edilmeden önce soyularak utandırılması ile gerçekleşir.

“Soymak, kendi bedenine fırlatılmış insanı orada ezip yok etmenin en emin yoludur toplama kampında; çıplak beden, böylelikle önce sahibine yabancılaşan dayanılmaz bir acı kaynağına dönüşmüştür; çıplaklık, kayıtsız teslimiyetin tenden aldığı intikamdır şimdi”(Ergüven, 1998).

Mehmet Ergüven 2. Dünya Savaşı Almanya'sının toplama kamplarından birinde çekilmiş bir fotoğrafın incelemesinde bedenin çıplaklık yoluyla cezalandırılmasını örnekler. Ergüven, akademide güzellik ideasının rehberi olan çıplak vücudun mahremiyetinin zorla teşhir edilmesi yoluyla nasıl utanç nedeni durumuna düştüğünü, böylelikle çıplaklığa mahkum bırakılmanın teşhir edilmesinin bir anlamda çaresizliğin göstergesi olduğunu ifade eder. Ergüven, mahrem yerleri zorla açıkta bırakılan bedenin seyir objesi dahi olmadığını, bir hiç olduğunu vurgulayarak bedenin çıplaklık yoluyla yok edilebileceğine işaret eder. Toplama kamplarında soymak, bedeni giysilerden arındırmakla tamamlanmış olmaz. Giysilerin çıkarılmasının ardından beden kıllarının yok edilmesiyle devam eden soyma eylemi, aç bırakılan bedenin incelen derisiyle tamamlanmış olur.

20. yüzyılda bedenin merkezde yer almasının temel nedenlerinden biri de tüketim toplumunun, bedeni, haz alan yanı sıra nesneleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Sosyolojik açıdan bedene yaklaşımlar, bedenin çıplaklığına ve çıplaklığa ilişkin kavramlara farklı anlamlar yüklemiştir.

Uygar insanın temel gereksinimlerini karşılarken uymak zorunda olduğu toplumsal normların bulunduğunu ve bu kabul görmüş kuralların içerisinde çıplaklıktan duyulan utancın da yer aldığını bu aşamada bir kez daha vurgulamak



gerekir. İnsanın utanç duygusunun ve mahremiyetinin uygarlaşma ile birlikte ortaya çıkan toplumsal bir süreç olduğu fikrini benimseyen kimi uygarlık tarihçilerine karşın, utanma duygusunun insanın doğasında var olduğunu söyleyen araştırmacılar da vardır. Utanç ile ilişkilendirilen çıplaklık, giyinmenin yalnızca bir boyutunu açıklayabilirken, 20. yüzyıl'da çıplaklık, soyunukluk, giyinme kavramları hayli karmaşık ve çok boyutlu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çıplaklığın utanç ile ilişkilendirilmesinin sebeplerini açıklayan farklı yaklaşımlar vardır. En sık karşılaşılan açıklamaların dayanağı Adem ile Havva mitidir. Çıplaklığın dinî öğretiler içerisinde konumlandırılışını Adem ile Havva miti yoluyla çözümlenmeden çıplaklığın toplumsal içeriğini açıklamak, bununla birlikte 20. yüzyılda çıplaklığın cins ayrımını temsil eden en güçlü malzeme olduğu gerçeğine ulaşmak oldukça zordur. Bedenin algılanışındaki değişken süreçleri tartışırken, bedene bakış ve bedenin kullanılış biçimlerini yakından incelemenin bir yolu da farklı kültürel yapılar üzerinden çıplaklığın tanımlanması, yüklendiği anlamlar ve yaşamsal pratik içerisinde değerlendirilmesidir.

Adem ile Havva mitinin bırakmış olduğu miras utanç duygusudur; buna, bilme ile duyulan utanç da denilebilir. Bilginin meyvesini yiyerek doğru ile yanlış seçebilen, böylelikle hüküm verme olanağına sahip olan insan, bundan böyle masumiyetini yitirir. Bilgisizliğin masumiyeti içindeki çıplaklığı bir utanmayı işaret etmezken, bilginin armağanı olan karar verme yetisine sahip hâliyle çıplaklığı, bir utanç durumunu getirir. Adem ile Havva doğru ve yanlışın seçilmesi konusunda bilgisiz olmanın verdiği masumiyet ile herhangi bir utanma, suçluluk ve sağduyunun olmadığı bir yer olan cennet bahçesinde, tanrının yasaklamış olduğu bilginin meyvesinden yiyerek masumiyetlerini yitirirler ve cennet bahçesinden kovularak cezalandırılırlar. Adem ile Havva miti, insanlara, çıplaklığın utançsız olduğunu, düşünüş öncesinde Adem ile Havva'nın masumiyetin sembolü olduğunu söyler. Yasak meyve elma ise bir sembol olarak açılmasını burada bulur: “gereksinmeden hazza giden yolda, zorunluluğu düşüren meyve: Yaşamak için beslenmek yetmez, tad almak gerekir ”(Batur,2000,48).

Enis Batur'un dikkati çekmek istediği nokta, elmanın hem haz hem de bilgiyi temsil ederek, bedensel ve zihinsel olanı ilişkilendirmesidir. Elmayı insan için her şeyin, dünyanın başlangıcı olarak gören Batur, Eski Ahit'in Tekvin bölümünü (Bap 3, 6-7) kaynak alır: “Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvesinden aldı ve yedi; ve kendisiyle birlikte kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı, ve kendilerinin çıplak olduklarını bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine önlükler yaptılar.” Kutsal kitap çıplak oluşu böyle açıklar.

...Adem ile Havva düşüşten sonra çıplaklıklarını fark ettiler ve ilk kez utanç duydular, tepki olarak cinsel organlarını incir yaprağı ile örttüler; onlar masumiyetlerini kaybettiler. Hatta bu hikaye Tanrı'nın doğrudan doğruya düşüşün farkında olmadığını öne sürer, ama O Adem ve Havva ile söyleşmek için geldiği bir sonraki durumda, onların kendilerini utanç içinde örttüklerini gördü ve bu hareketlerinden dolayı onların kendisine itaatsiz davrandıklarını ve bilginin meyvesinden yememelerine ilişkin talimatına uymadıklarını anlar( Corney, The nude in Art).

Dinsel kaynakların söylediği şekliyle başlangıçta Tanrı, kadın ve erkeği yarattığında her ikisi de doğal formlarındaydı, gerçeği maskeleyen bir eklentileri yoktu, tek kelimeyle onlar çıplaktı.“ İlk çıplaklar” – Âdem ile Havva, gerçekte çıplak oluşlarını ilk görenlerdir: Sonrasında, bu ikiliden başlayarak, herkes giyinmiştir”(Batur,2000,48).

Giyinme ihtiyacının doğuşu dinsel kaynaklarda yaradılış öyküsünün bir bölümünü oluşturur. Bu bölüm, en sık işlenen ve utancın çıplaklıkla ilişkisinin açıklanmasında en fazla başvurulan kaynaktır. Buna göre giyinme, doğaya karşı fiziksel korunmanın bir zorunluluğu olmaktan öte, tanrıya karşı gelişin bedeli olarak bedenın sorgulanmasına getirilen yasağın bir sonucudur.

**Hans Peter Duerr** 1988 yılında yazmış olduğu ‘Çıplaklık ve Utanç, Uygarlaşma Sürecinin Miti’ isimli kitabında konuya farklı bir boyut kazandırmış ve insanlığın gelişim süreci için bir övünç kaynağı olarak gösterdiği, kimi zaman da

kuşku duyduğu uygarlık kuramının bir mit olduğunu ve eski, yabancı kültürleri açıklamakta yanlış davrandığı, gelişmemiş , vahşi diye nitelenen insanlardan edepli, gerçek insan yaratma bahanesiyle sömürgeciliğin haklı çıkarılmasında bu mitin kullanıldığını söyler.

**Duerr**'e göre sanıldığı aksine, eski kültürlerde şimdiye göre, utanç duyulan durumlar daha az değildir. İlkel diye nitelendirilen topluluklarda da insanların, hayvani doğasını, dürtülerini kontrol altına almaya çalıştığını, utanma duygusunun onlar için de var olduğunu gösteren kanıtlar öne sürer. Günümüzde dürtülerimizin daha fazla denetim altına alınmış ve daha uygar olduğumuz savına şiddetle karşı çıkar. Toplumsal denetimi sağlayan kuralların, geleneksel topluluklarda şimdiye göre daha yetersiz olmadığına, aksine küçük topluluklardaki insanların birbirleriyle daha yakın ilişkiler kurdukları için denetimin kaçınılmaz ve daha sıkı olduğuna dikkati çeker. İlkel kabul edilen insan topluluklarında da 'cinsellik, dışkılama, çıplaklık, vücut kokuları, vücudun çıkardığı sesler ve buna benzer şeylerin utanç verici olduğunu, söylendiği gibi aleni olmadığını' ispat etmeye çalışır.

**Duerr** çalışmasında, utanç ile çıplaklık arasındaki bağı medeniyetin doğuşuyla açıklayan geleneksel söylemleri reddeder. Bu savını desteklemek için **Duerr**, çok çeşitli kültürleri gözlemlemiş, tarihsel kaynakları yeniden inceleyip, farklı bir bakış yoluyla yorumlayarak, örneklerini temsili düzeyde değil, çok bakışlımlı bir perspektifle irdeleyerek zenginleştirmiştir. İnsanın utanç doğuran bedensel eylemlerini, uzun bir zaman ve mekân düzleminde sınıflandırma yoluyla ele alarak gövdenin, utanç ve çıplaklık ekseninde karşılaştırmalı bir araştırmasını yapmıştır.

**Duerr**'in savı **Norbert Elias**'ın uygarlaşma kuramına karşı ciddi bir eleştiri niteliğindedir. **Norbert Elias**'ın da savunduğu, genel olarak kabul görmüş uygarlık kuramına göre, 16. yüzyıldan itibaren artan işbölümü ile birlikte toplumsal ilişkilerin güçlenmesi sonucunda insanlar, ilkel dürtülerini denetlemeye girişmişler ve uygarlık sürecini başlatmışlardır. Batıda başlayan uygarlaşma süreci diğer hâkları da etkilemiştir. İlkel dürtülerini kontrol altına almaya başlayan insan için çıplaklık, özel

durumlar ve alanlarda kabul edilebilir olmuş ve özel alanların dışında utanılacak bir durum hâlini almıştır(Duerr,1999,12).

Bugün için çıplaklık dinî, toplumsal ya da kültürel birçok farklı sebeple utanç ile ilişkili konumunu korumaktadır. Çıplaklık, utanılabilir bir durumdur; çıplak bırakma, utandırma yoluyla cezalandırmadır; giyinme ise örtünmenin ötesinde, göstermenin bir aracıdır.

Giyinme ile soyunmanın hangisinin önce başladığı üzerine iddiada bulunmanın oldukça zor olduğu bu çağda çıplaklığı utanç durumuna hapsedmek konunun sınırlandırılmasıyla birlikte ciddiyetini yitirmesine de neden olacağından çıplaklığa eşlik eden daha bir çok kavrama da değinmek zorunlu olmaktadır.

Gövdenin bir durumu olarak çıplaklık, gövdenin eylemlerinden daha çok yargılanmaya açıktır. Çıplaklık eyleme aracılık eden bir durum olsa da, eylemi işaret edişyle eylemin kendisinden bile daha rahatsız edicidir. Giyinme çıplaklığın saflık boyutunu çalmış, çıplaklığı yalnızca edepsiz diye nitelendirilen eylemlerin temsili düzeyine indirgemıştır. Giydirilerek teşhir edilen beden, ahlaksızlığı perdeleyerek kabul edilebilir bir zemine taşımıştır. Bunun sonucu olarak giyinik durumda olan beden için neredeyse her şey serbesttir ve yaptıkları edepsizlik olarak nitelendirilmez. Bu noktada çıplaklığın nerede başladığı sorusuna verilen karşılık önem taşımaktadır. Çıplak ve örtülü bedeninin tam olarak anlamlandırılabilmesi için öncelikle giyinik olma ve çıplak olma hâllerinin kesin bir şekilde tanımlanması önemlidir. Deri bedeni saran bir örtü olarak kabul edilirse, giysi bedeninin toplumsal niteliği ile ilişkili olarak onu açığa çıkaran bir gösteren olarak kabul edilebilir.“Çıplak bedenlerin tarihinde figürün derisi bedeni kapatır fakat etin saçlar, makyaj, süslemeler, örtü ya da giysilerin arasından görünmesine izin verir. Çıplak beden görülür veya yarı görünür ve onun gerçeğe çağrısı ifade edilir ya da yumuşatılır. Elbise fikri çıplaklığınkiyle aynıdır. Kimliğe bir ek ya da gösterge olabilir”(Fabbri, 2004).

Yukarıda da belirtildiği gibi, bedeninin farklı açılardan değerlendirilmesi giyinmenin analizi ile mümkündür. Bedeni örtmesinin yanında giysi, aynı zamanda, bedeni teşhir eden çift anlam içeriğine sahip bir kavramdır. Kimliğe ilişkin bilgiler

içermesi ile giysi tam anlamıyla bir örtünmeye yol açmamaktadır. Kimi durumlarda bedeni örtmekten çok, açığa çıkarmaktadır.

Çıplaklık ve soyunukluk (nude-naked) aynı nesnel anlama ve ortak bir kökene sahip olmasına rağmen, kısmen uyuşan etimolojik farklılıkları, subjektif yan anlamda kimi ayrılıkları da vardır. Çıplaklık veya soyunukluk giysisiz olmanın bir hâlidir. Fakat, yalnızca giysisiz olmayı içermemektedir. Çıplaklık bir anlamda bedenin özel durumunu sergilemesi bakımından onu yalınlığa maruz bırakır. Çıplak gövde, bedene ilişkin merakı ve imgeleme yol açacak olan her türlü unsuru ortadan kaldıracak değin gerçektir. Çıplak gövde ile karşı karşıya gelen göz, elbiselerin altındakini düşünme fantezisinden mahrum olmakla birlikte bedenin, ten ile örtülü güzelliğinin ötesinde, daha gerçek olan tenin altındaki gerçekle yüzleşmeye maruz kalır. Bu yanılla çıplak gövde, güzel olandan çok, güzel olanın yanılmalı olduğu gerçeğini söylemektedir. Çıplaklık giysilerden arınmış bir bedenden daha fazla bir şeydir. Asıl çıplaklık tenin ötesinde başlar.

Çıplak gövde erotik midir, bedenin erotizm ile ilişkisi nerede başlar? sorusu çıplaklığın algılanışını yönlendiren kimi unsurları düşünmeye zorlayıcı bir sorudur. Çıplak bedenin baştan çıkarıcı olabilmesi, bedene erotik çağrışımlara yol açacak girişimlerde bulunmakla mümkün olabilmektedir.

Erotizm ve çıplaklık ilişkisi yalın, doğal olan çıplak beden ile değil, çoğunlukla erotizmi ortaya çıkaracak şekilde düzenlenmiş, bir anlamda yeniden kurulmuş bir beden dolayısıyla kendini gösterebilmektedir. Beden, çıplaklık ve giyiniklik arasında bir yerde, duruşuyla, bulunduğu mekânla ve sunuluş şekli ile erotik bir algılamaya neden olabilmektedir. Giyim, bedeni erotik bir nesneye dönüştürmek için kullanılan bir araç durumuna gelebilir. Bu durumda çıplaklık yalnızca giysisiz olma durumu değildir. Örtünme amaçlı giyinmenin dışında, beden hatlarını ortaya çıkaracak, böylelikle bedeni gösterecek şekilde giyinme arasında fark vardır. Bedeni gösterecek şekilde örten giysi, giysisizlik durumundan daha fazla bir çıplaklığı barındırmaktadır.

Freud'un "Nerede bir tabu varsa, orada ihtiras vardır." katı prensibinin bir yorumuna göre, moda bir tarafta çıplaklık önerisini gizli tutarken, giyinmenin esaslı değişimiyle baştan çıkarma oyununu oynamaktadır. Hiçbir şey cinsel dürtüleri modadan daha iyi bir şekilde yolundan saptıramaz. Moda bu dürtüleri, gizli olan şeye duyulan paradoksal ilgiyi ve onun sergilenmesindeki enerjiyi resmederek estetik seviyede durdurur. Giyinmenin örtünme demek olduğu basit gerçeğine bağlı olarak açılma arzusunu uyandırır. Bu paradoks kadınları temsil ettikleri cazibe zayıflamasın diye sürekli olarak gardıroplarını yenilemeye sevk eder. Bölünme ve yeniden birleşme artık bedenın eylemleri olmaktan çıkmıştır fakat giyinme fonksiyonu cinselliği taklit ederek bedeni daha coşkulu bir hâle getirir ve onu gerçeklik sahasından uzaklaştırır. "Dikiş yeri olmayan" giysiler, içerisine giren bedeni olduğu gibi taklit ederler. Devamlılığın çeşitliliği bedenın ne zaman görünüp ne zaman gizleneceği konusunda giysileri değişken yaparak taklit konusunda güçlü bir rol oynar. Bu açılma ve kapanma oyununda giysiler kısmen kendilerini yok ederler ve daha sonra geri dönüp gittikçe daha da gerilere çekilen, beden çıplaklığıyla oynarlar (Galimberti, Zanetti, 2004).

Çıplaklık ve erotizm ilişkisi, bedenın doğal durumundan çok, erotik çağrışımlara yol açacak türde giyinme ve beden davranışlarıyla ilgilidir. Giyinme, bedenın doğal çıplaklığından, basit olarak giysisiz olma hâline daha fazla erotik algıya yol açmaktadır. Bu nedenle çıplaklık kendisini çağrıştıran kavramlarla, kendisinden daha erotik bir hâl almaktadır. Erotizm ve çıplaklık ilişkisi özellikle kadın bedenın meta hâline getirilerek ve yeniden üretilip piyasaya sunulması yoluyla kendini var etmektedir. Kadın bedeni, erkek bakışını kışkırtacak şekilde yeniden üretilen bir alan olmuş ve erotik bir imge hâline gelmiştir.

Bizim yüzyılımızda, bu çeşit bir baştan çıkartma noktasına vardık, çünkü beden tarih boyunca bağlı olduğu iki zincirden kurtulmuştur: *çalışan beden* ve *yeniden üretilebilir beden* tarihsel olarak sırasıyla erkek ve kadın

bedenlerini temsil etmişlerdir. Artık bütün bunlar gerekli değildir. Yeniden üretme giderek önemini yitirmiş, çalışma ise giderek daha da makinelere havale edilmiştir. Bu sebeple biz kendimizi sembolizmden özgür bedenlerle ilgili buluruz. Bedenler sistemle ilgilerini kesmiş ve sistemin *çalışan beden ve yeniden üretilebilir beden*'lerin çevresinde özenle kurduğu düzen düşüncesi kaybolmuştur( Galimberti, "ve diğerleri",2004).

Çıplaklık, toplumsal, sanatsal ve kültürel açıdan kadın ve erkek bedenine yaklaşımların tarihini içermesi bakımından önemli bir kavramdır. Erkek cinsine yüklenen yüce ile ilgili anlamlar, erkek bedeninin çıplaklığının sanatsal üretim içerisinde çoğunlukla tanrısal, mitolojik ya da gücün sembolü olarak kullanımı ile ortaya çıkarken, kültürel anlamda, kadın çıplaklığından daha az kullanılır bir malzeme olmuş, dini anlayış içerisinde ise, kadın çıplaklığı tamamıyla günahla ilgili bir utanç kaynağı olarak sunulmuştur. Erkek bedeni biyolojik ve fiziksel özelliklerinden yalıtılarak, daha çok yüce değerlerin temsili olarak kendini göstermiştir. Çıplaklığın cinsellikle ilişkisi yine kadın bedeni üzerinden anlamlandırılarak, kadın bedeni ve kadın çıplaklığı erkek egemen sistemin haz nesnesi durumuna getirilmiştir.

Erkek ve kadın rolleri, cinsellik ve cinselliğe ilişkin alanlarda seyreden ve seyredilen olarak belirlenmiştir. Seyreden olarak erkek, aktif bir role sahip olurken, seyredilen olarak kadın, edilgen bir konuma yerleştirilmiştir. Erkeğe ve kadına atfedilen seyretme ve seyredilme rolleri tüm toplumsal ve kültürel alanlara yansımıştır. Erkeğe özgü kılınan bakışın temelinde iktidarın erkeğe ait olduğu gerçeği vardır. Erkek egemen ideolojinin üretimi olarak pornografi, kadın bedeninin tüketim nesnesi durumuna getirilmesinin en doruk noktası olmuştur. Pornografik üretimlerin tamamı, kadın bedenini seyirlik nesne durumuna getirerek, erkeğin bakışını kışkırtmak amacıyla, bakma eylemine yoğunlaşmıştır. Pornografi yoluyla, bakma eylemi ve iktidar arasında ilişki kurulmuştur. Reklamlar, kadın için üretilen bir nesneyi, erkeğin bakışını kışkırtacak nitelikte, çoğunlukla erotik kadın imgesi kullanarak sunmaktadır. Üretilen her mal böylelikle erkek hazzına yönelik bir amaca hizmet etmektedir.

Çıplaklık kavramı, bedenın algılanışını toplumsal, ideolojik, kültürel öğeler bakımından bir sömürü nesnesi olarak taşıyan bir anlam içeriğine sahiptir bugün. Yaşamı algılayışımızı yönlendiren, yeni bakış açıları sunan, gizli olanı görünür kılan sanat, insan bedeni ve onun çıplaklığını da sorunsallaştırmış, bedene ve çıplaklığa ilişkin yeni bakış açıları sunmuştur. Özellikle 20. yüzyıl sanatı beden ve bedene ilişkin yaklaşımların çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir dönem olmuştur. Günümüz sanatı, kitle kültürünün insanlara dayattığı çıplaklık algısına tepkisiz kalmayarak, farklı sanatsal ifadelerle bedeni ve çıplaklığı gündeminde tutmayı sürdürmektedir.

## 1.2. Resimde Tematik Bir Öge Olarak Çıplaklık

Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği (Yılmaz,2006, 283) olarak beden, görsel sanatların en fazla ilgilendiği konulardan biridir. İnsanın kendini ve doğayı tanımlama sürecine paralel olarak her türden yaklaşımın izlerini taşıması ile beden, özellikle resim sanatında çok sayıda yapıta kaynaklık etmiştir. Güzel sanatların üstün eserlerinin çoğu çıplağı betimlemiştir. Sanatta çıplak gövdenin tarihi yalnızca, bir biçimin ve onun zaman içerisinde değişiminin toplamı değildir, bedenın toplum ve birey tarafından nasıl algılandığı çıplak gövdenin içinde saklıdır. Bedenin toplumsal ve bireysel algılanışının mekânı olarak sanattaki çıplak, dünyanın anlamlandırılışının sembolik formudur. Dünyaya bakışın değişimine paralel olarak değişen, dönüşen bir form olmuştur bu. “...çiplak bedenlerin gösterilmesine sanat tarihinin her aşamasında rastlamak olasıdır. Bazen masum bazen kışkırtıcı; bazen erkek bazen kadın temsilleridir bunlar. Kimi kendini sergiler kimi habersizdir. Bazıları Tanrı ya da Tanrıça bazıları dünyevilerdir. Ama ne olursa olsun, hepsi de *görölmek* üzere meydana getirilmişlerdir.” (Yılmaz, 2006, 286).

Resimde çıplaklığın genel geçer bir konu olmadığı, ilk çağlardan günümüze kadar tekrarlanıyormuş gibi görünse de- dönüşerek geldiği, sanat tarihinin her döneminde



yapılmış resimlerden anlaşılmaktadır. Çıplaklık teması insanın tarihsel, toplumsal, düşünsel, siyasal tüm süreçleriyle ilişkilidir.

Kenneth Clark çıplaklık ve nü arasında farklılık olduğunu söyleyerek, çıplaklığı giysisiz olma hâli olarak tanımlarken, Nü'nün bir sanat biçimi olduğunu, resimde ulaşılmış bir görme biçimi olarak kabul edilebileceğini vurgular.

Yaklaşık yarım yüzyıl önce yazılmış önemli bir denemede insan bedeninin yüzyıllar boyu ressamlar tarafından nasıl yorumlandığı konusunu ele alan Kenneth Clark'a göre, çıplaklık sanat eseri tanımlamasıyla sınırlandırılmaz ancak daha doğru bir deyişle bir sanat biçimi olarak tanımlanabilir. Orijinal formundaki insan bedenine atfedilen role göre çıplak bedenlerin yorumlanabileceği tarzlar değişiklik gösterebilir: Riace Bronzes'in (Resim1,2) bedenlerindeki fiziksel mükemmellik, çıplaklıkları soyulmuş bir insan olmaktan değil orijinal varlıklarından kaynaklanan duygusal gücü ifade eden gerçek insanlar; ya da matematiksel hesaplarla inşa edilmiş mükemmellik kuralı, ideal güzelliğin bir göstergesi olarak, Leonardo'nun Vitruvian Man (Resim 4) adlı eserindeki gibi; veya Masaccio'nun Cennetten Kovulma (Resim 3) adlı eserinde insan hayatının bir ifadesi olarak; Modigliani'nin (Resim 5) güçlü ve duygusal çıplak kadın bedenlerine değin böylece sürüp gitmiştir.



Resim 1 Riace Bronzes , Statue A

“The Athenian” (İÖ. 460-450)

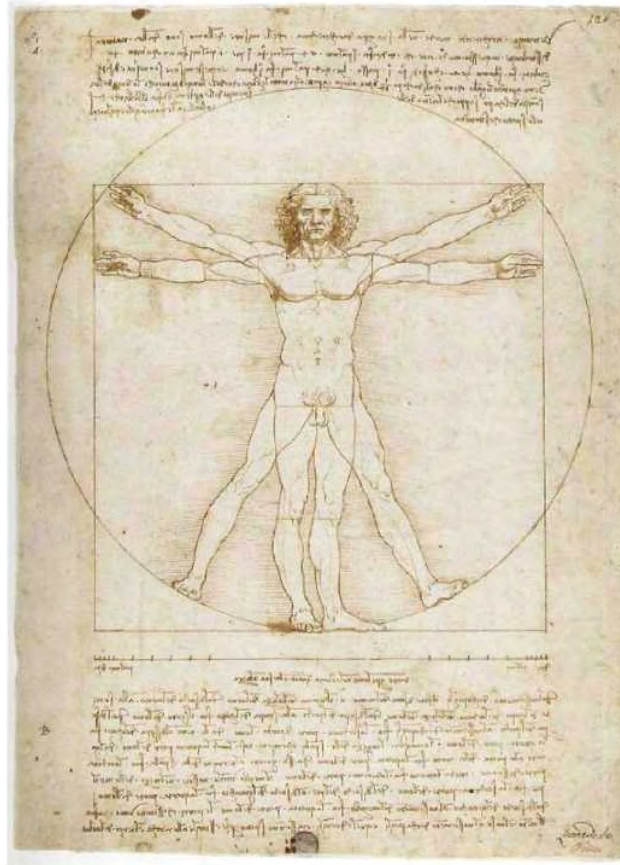


Resim 2 Riace Bronzes, Statue B

“The Corinthian” (İÖ. 430-420)



Resim 3. Masaccio, "Cennetten Kovulma", 1427



Resim 4. Leonardo da Vinci, "Vitruvian Man", 1513



Resim 5. Amedeo Modigliani, “Kolyeli Çıplak”, 1917, 73×116 cm.

Bununla birlikte, farklı ve karşıt değerlerle yüklü çıplaklık, tekrarlanan bir konu olarak, olağanüstü zengin imgelerin bulunduğu bir galeri oluşturmuş ve son yüzyılda, önemli ve anlamlı özelliklerin ve farklı kuralların ortaya çıkışında izini bırakmıştır. Yirminci yüzyılın ilk on yılında, avangard hareketler akademik gelenekler ve canlı gibi görünen betimlemelerle alakasını kesmiştir. Bir yandan Kübizm ve Fütürizm, diğer taraftan Fovistler ve Ekspresyonistler gerçeğin değiştirilmesi ve çarpıtılmasına yol açan güçlü, agresif çizgiler ve renklerle, hareketli, değişken biçimler kullanarak “gerçek” ve “doğru” gibi kavram tartışmalarını yeniden başlatmışlardır. İnsan bedeni sanatsal deneyim için gerekli bir sembol olarak önemini korurken yücelik kazanmış bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Picasso’nun 1907’de yaptığı Les Demoiselles d’Avignon gibi, Munch’ın Çılgılık adlı eserinden ziyade Matisse’in La Danse’I gibi resimleri düşünün (Ferrari, 2004).



Resim 6. Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar”,1907. 244×235 cm.



Resim 7. Edvard Munch, “Çıglık”, 1893. 91×73.5 cm.



Resim 8. Henri Matisse, “Dans”, 1910. 260×290 cm.

Kenneth Clark'ın çıplaklık ve nü arasındaki farklılığa getirdiği açıklamaya karşılık John Berger, nü'yü görme biçiminin yalnızca sanata özgü olmadığına, onun gündelik yaşamda cinsellikle bağlantılı bir yere sahip olduğuna değinir. John Berger'e göre çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Bu bağlamda John Berger, nü'yü seyirlik olma durumuyla tanımlar. Nü ile çıplağı seyirlik olan ve kendi olan şeklinde ayıran Berger, resimdeki çıplaklık temasına seyreden ve seyredilen arasındaki ilişki bağlamında bakmıştır.

İlk olarak Antik Yunan ve Roma sanatlarında görülen nü, Ortaçağ'da hemen hemen ortadan silinir. Bu dönemde çıplak kadın betisi sadece Havva'yı ve cehennemde cezalandırılma sahnelerini resmetmek için kullanılmıştır. Hıristiyanlık ve İslâmiyet'in doğuşu antik dönemde çok yaygın olan çıplaklık temasını sınırlandırmıştır. İslâmiyet'in kabul gördüğü toplumlarda çıplak betimlemelere çok az rastlanmaktadır.

Klasik Yunan heykelinin idealleştirilmiş vücutları insan bedeni yoluyla tanrının yüceliğine, kusursuzluğuna yapılmak istenen vurgunun ürünleridir. İnsan

bedeni için belirlenen ideal formun ölçüleri yalnız sayısal anlamda değişmekle kalmamış, aynı zamanda idealleştirme amacının kendisi toplumsal sistemlerin yapmak istedikleriyle örtüşecek şekilde farklı bir boyut kazanmıştır. Yunan heykelinden günümüze miras kalan ideal vücut düşüncesi artık yalnızca bedenden duyulacak hazzın en üst seviyeye çıkarılması amacını taşımasıyla çıplaklığın aracılık ettiği cinsellik eylemine ve bu eylemin üremeden bağımsız bedensel hazlara odaklı içeriğine hizmet etmektedir. Beden, 20. yüzyılın görselliğe odaklanmış insanının neredeyse en önemli tüketim malzemesi olan cinsellik adına kurgulanabilir bir alana dönüşmüştür. Bedenin özgürleşmesi ya da kısıtlanması sürekli olarak cinsellik üzerinden yapılmıştır. Cinselliğin temsilini ise çıplaklık imgesi üstlenmiştir.

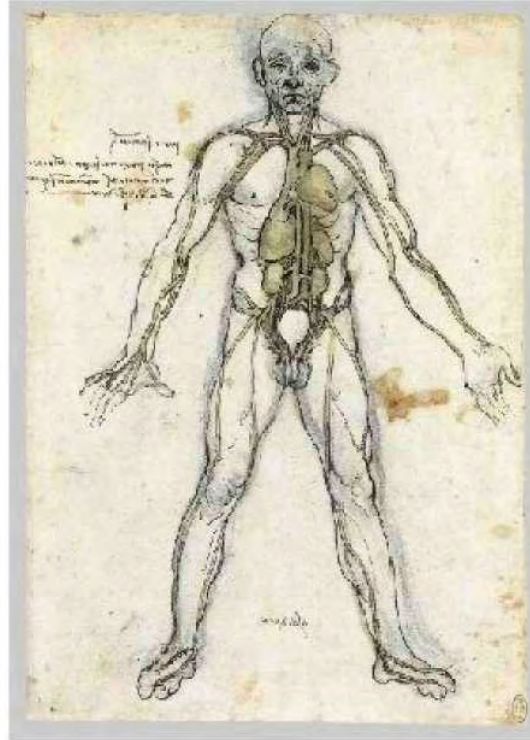
Hıristiyan öğretisinin sanata yansması olarak nü insana, insan olduğunu, eksik olduğunu ve utancı hatırlatır, iyi ve kötünün bilgisinin yükü ile yaşamak zorunda olan biri olduğunu hatırlatır. Kişinin bir süreklilik içinde olduğunu, çıplak bedeninin, gözünü dikip baktığı ve aynı gezegeni paylaştığı, bir yerde ve her nasılsa daha güzel ya da daha çirkin olduğu diğer bütün bedenleri hatırlatır. Nü, kişinin sürekli olarak günlük yaşamı paylaştığı, kendisinin bedenini diğeriyle karşılaştırıp yargıya varan diğer bedenler için aynı karşılaştırmayı yapıp, yargıya vardığını ve böylece kendi bedeninin hakimi olduğunu hatırlatır.

Sanatta çıplağın rolü, Hıristiyan öğretisi içerisinde değerlendirildiğinde, çıplak beden, Tanrı'nın en olağanüstü ve güzel yaratımı olarak kutsanabilmekte, bu nedenle insanların, Tanrı'nın formları olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda, *İlk Günah* mitine göre, insanın Tanrı'dan ayrılışını ve ilk ailesi tarafından masumiyetin kaybedilişi için çekilen acının insana yüklediği sorumluluğu hatırlatmaktadır. Sanattaki çıplak, yitirilen masumiyeti yeniden kazanmak ve Tanrı'nın topluluğuna yeniden girebilmek için yapılan cesur bir girişim olarak görülür.

Tek tanrılı dinlerde tanrı ya da tanrıçaların heykelleri sanata yansiyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Rönesans öncesi dönemde kilisenin yaptığı baskı sanatta çıplaklık konusunun açılımını engellemiştir. Rönesans nü'yü yeniden keşfederek geniş ölçüde uygulamıştır. Bu dönemden başlayarak nü Avrupa sanatında hiç azalmadan sürer. Leonardo Da Vinci'nin anatomi hakkında yaptığı kara kalem



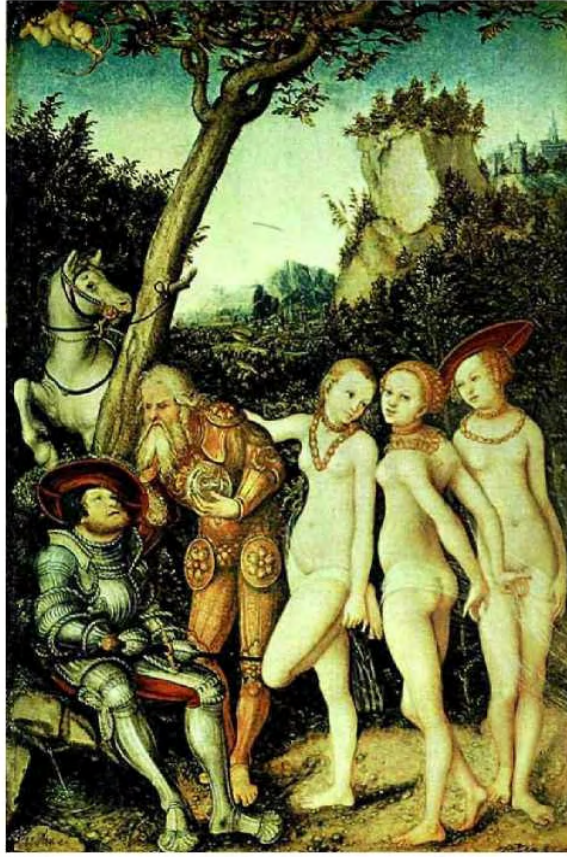
izimleri bedeninin orantılı bir şekilde resim sanatına yansımaları üzerine yaptığı en önemli çalışmalarıdır. Bu n için dışavurumculuğun ilk zemini olmuştur.



Resim 9. Leonardo da Vinci

Anatomik erkek figürü, kalp, akciğerler ve ana atardamarları göstermektedir.

Rönesans'ın kökleri klasik kültür ve düşünce biçimine dayanan üslubu, natüralist anlayışı benimsemiş ve natüralizm İtalya dışında da yaygınlaşmaya başlamıştır. 16. yüzyıl Alman ressamı Cranach'ın resimlerinde çıplaklık teması hakimdir. Cranach'ın resimlerinde insan ve doğa arasında kurulan ilişki hümanist anlayışın etkisindedir. Sanatçının "Paris'in Seçimi"(Resim 4) isimli tablosu dünyevî çıplaklığın resmedilmesi bakımından önemli sayılan ve günümüze aktarılmış ilk hümanist içerikli yapıt olarak kabul edilmiştir.



Resim 10. Cranach, “*The Judgment of Paris*”

İnsan bedenini anatomik araştırmalar için bilgi kaynağı olarak gören İtalyan Rönesans sanatçısı için bedenın çıplaklığı günahı çağrıştırmaz. Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Bosch, Dürer, Cranach, Baldung gibi sanatçılar çıplaklığa ilişkin resimler yapmışlardır. Birbirinden farklı anlamlar yüklenmiş çıplaklar, çıplağa bakış açısını yansıtmaktadırlar. Çıplaklığın mitolojik ve dini konuların gölgesinden sıyrılıp başka konularla ilişkilendirilmesi, resim geleneğinin dünyevî konulara yönelmesi sonucunda gerçekleşmiştir.

19. yüzyıl’ın başında çıplak, mitolojik ve dinsel temalar içerisinde varlığını sürdürmektedir. Sanatta çıplağın din ve mitoloji ile sınırlı yaklaşımlardan sıyrılıp

gerçekçi bir anlayışa ulaşması 19. yüzyıl' ın ortalarında kendini göstermiştir. Courbet “Dünyanın Kökeni” isimli yapıtıyla çıplaklık temasına en cesur yaklaşımı gösteren sanatçı olmuştur. “Uyku”, “Dalgalardaki Kadın”, “Köpekli Çıplak Kadın” gibi çıplaklığı konu ettiği birçok resminde Courbet, çıplaklığı gerçekçi bir bakış açısıyla sunmuştur. Sanatçının resimlerindeki çıplak, gerçek yaşamın içindeki çıplaktır, mitolojik bir kılıfla sarılmış değildir. Courbet'nin resimleri, cinsellik ve erotizmle cesur bir biçimde iç içe geçmiş örneklerdir. Gerçekçi anlayışa ulaşan çıplak, yaşanan hayatla ilgili olmasıyla daha inandırıcı bir boyut kazanmıştır(Özlu, 2000,11).



Resim 11. Gustave Courbet, “The Origin of The World”, 1866, Oil on canvas, 46x55 cm.



Resim 12. Gustave Courbet, "The Sleep", 1866, Oil on canvas, 135×200 cm.



Resim 13. Gustave Courbet, "The Woman in The Waves", 1866, Oil on canvas,  
65×54cm

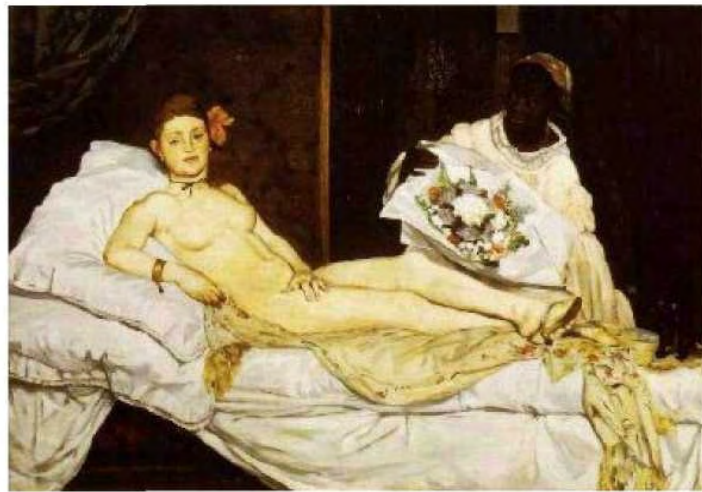


Resim 14. Gustave Courbet, “Nude Woman With Dog”, 1861

19. yüzyıl, birbirine karşıt birçok sanat akımının bir arada var olduğu bir dönem olmuştur. Yüzyılın sonlarına doğru sanatta devrim niteliği taşıyan Empresyonizm akımıyla birlikte, çıplaklık temasını biçimlendiren ne dinsel etkiler, ne mitoloji, ne de gerçekçi yaklaşımdır. Manet'nin “Kırda Öğle Yemeği” ve “Olympia” sı alışılmışın dışında bir kadın imgesiyle suçlamalara yol açmıştır. Empresyonistler içerisinde çıplığa en fazla ilgi duyan sanatçı Renoir'in resimlerinde yıkanma eylemi, çıplaklığın gündelik yaşamın bir parçası olarak resmedilmesine aracılık etmiştir.



Resim 15. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863



Resim16. Edouard Manet, “Olympia”, 1863



Resim 17. Pierre Auguste Renoir, "Bather", 1870, Oil on canvas



Resim 18. Pierre Auguste Renoir, “After The Bath”, 1888, Oil on canvas

Çıplaklık imgesi giderek belli bir konunun aktarımı olmaktan çıkıp, kendi başına bir tarz olmaya başlamıştır. Sanatçı, çıplak modelini konu edinen resimler yapmaya başlamıştır. Sanatta çıplaklık, toplumun değer yargılarına karşı çıkış alanı olmuştur. 20. yüzyılda beden, birbirinden farklı disiplinlerin araştırma alanı olmuş ve yapılan araştırmaların sonuçları sanat alanında çıplak gövdeye yaklaşımları etkilemiştir. Çağdaş toplumun tüketime dayalı işleyişi içerisinde arzunun doyurulması yönünde yapılan üretim, öncelikle gerekli olan arzunun yaratılması için bedeni bir arzu nesnesi olarak kullanmaya başlamıştır. Sanat, beden, özellikle de kadın bedeninin arzunun kışkırtılmasına yönelik kullanımına karşı eleştirel bakış açısının oluşturduğu ürünler ortaya çıkarmasının yanında, zamanın bedeni imgeleştiren üretim biçimine destek verecek ürünler de sunmuştur.



## 2. BÖLÜM

### RESİMDE ÇIPLAK GÖVDEYİ KUŞATICI ÖĞE OLARAK MEKÂN

#### 2. 1. Resimde Mekân Olgusunun Kısa Tarihi

Sanat ürününde, mekân tarih boyunca kendi başına bir sorunsal olarak ele alınması, tanımlanması ve anlamlandırılması gereken plastik bir sorun olarak karşımıza çıkar.

Gövdenin temsilinde ortaya çıkan her türden sorunun kaynağı ve çözümü de doğal olarak mekân olgusu içerisinde düşünülmüş, bu nedenle resim tarihi bir anlamda mekânın tarihi olmuştur. Mekân mı gövdeyi kuşatmış, gövde mi mekânı görünür kılmış, sorusu önemsenmesi zorunlu bir alan hâline gelmiştir. İlkel sanattan beri insanın düşünsel çıkış noktasının kendi bedeni olduğu ve kendi bedeni yoluyla bilmediklerine anlam yüklemeye başladığını biliyoruz. Bu doğrultuda insanın içinde bulunduğu boşluğu, yine kendi bedeni yoluyla kavradığını söylemek mümkündür. Bir taraftan kendi bedenini keşfe çıkarken diğer yandan da bedeniyle birlikte anlamlı hale gelen “şeyleri” tanımlamaya başlamıştır insan.

Çalışmanın bu bölümünde amaçlanan şey, başlığın da söylediği gibi, resimde mekân olgusunun tarihsel bir dizge içerisinde kısaca ele alınmasıdır. Tarihsel süreç mekân algısı bakımından irdelenirken, mekân olgusundan bağımsız düşünülmesi mümkün olmayan beden algısı ve felsefi düşünme biçimlerinin de mekânın temsil edilmesinde bir çıkış noktası olarak kabul edilip, çalışmanın mekân, beden ve insanın düşünsel gelişimi üçgeninde biçimlenmesi bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Bedenin ve onunla birlikte varlığı algılanabilen uzamın, nihayetinde bir bilgi üretme aracına dönüşmesi bağlamında temsil yoluyla, görünen gerçeklikten çok, algılandığı biçimiyle gerçekliğin bilgisine ulaşıldığı tüm bir sanat için geçerlidir.

Temsil edilen ve temsil eden arasındaki eşleme hangi ilkelerden yararlanılarak yapılmış olursa olsun, bir temsil, zorunlu olarak sadece *işaret ederek gösterebilir* ya da *ima ederek anlatabilir*. Bu türden bir resim

izleyiciye orijinale ilişkin bir tasarım hazırlasa da, bu ne bir kopya ne de bir model olacaktır. Gerçeklik ve resim arasında benzerlik anlamında bir köprü yoktur. Burada, önce sanatçının yaratıcı ruhu, ardından da yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından anlaşılan bir yarık vardır sadece (Florenski, 2001,125).

Varoluşunu uzam ve zaman boyutu içerisinde algılayan insan, çevresindeki nesnelere de uzamda ve zamanda görür. Her varlık, her nesne uzamda ve zamandadır. Sanat yapıtı da belli bir uzam ve zamanla kuşatılmışlığın yanı sıra, özneliği ile uzamsallığa ve zamansallığa sahiptir. Bulduğu yer –nesnel dünyadaki yeri- ve zaman boyutundan başka, kendisini oluşturan bir uzamsallığı ve zamansallığı vardır. Sanat yapıtı bir anlamda uzam ve zamanın düzenlenmesidir. Sanatçı hangi disiplin içinde üretirse üretsin, hangi elemanları kullanırsa kullansın öncelikle uzam ve zamanı kullanır. Yapmış olduğu şey ilk olarak uzam ve zamanda anlam bulacaktır.

Uzam ve zaman birbirinden ayrı düşünülemez. Kişi kendini ve diğer varlıklarla birlikte nesnelere uzam ve zaman boyutunda görür. Yer ve zaman içinde tanımlar. Mekân boşluğun karşılığı olarak düşünüldüğünde, boşluğu görünür kılan şey, onun nesnelere doldurulmuş hâlidir. Bu anlamda mekân, sınırları nesnelere birbirleriyle olan konumları ölçüsünde belirlenmiş bir alandır. Mekânın algılanışı da bu yolla gerçekleşir. Nesnelere birbirlerine göre konumları, ilişkileri tarif edilirken aslında mekân tarif edilmiş olur. Mekân ancak bu yolla tarif edilebilir. Mutlak boşluğu görünür kılan nesnelere, boşluk nesnelere yoluyla tarif edilir. Sanatçının yaptığı şey de boşluğu düzenlemektir bir anlamda.

‘Boşluk’ karşılığı olarak mekân kavramı ile resimsel mekân arasında doğrudan bir ilişki olmasa da insanın evreni kavrayışı ile üretim özellikleri arasındaki paralellik, bu iki kavramın bir arada düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. İnsanın çevresine müdahâle etmesiyle kurmaya başladığı düzen içerisinde sanat, müdahâlenin bir yolu olarak varlığını gösterir. Bu anlamda insanın evreni anlamaya yönelik yaptığı her şeyin, taşıdığı her kaygının izleri bu müdahâlede görülebilir. İçinde olduğu dünyaya henüz yabancı olan ilkel insan için mekân yalnızca anlam vermeye çalıştığı bir boşluktur.

Resim tarihi, bir bakıma mekânın temsil edilmesine ilişkin seçeneklerin öyküsüdür; çünkü öznel tavrın kendisini ele verdiği tüm ipuçları mekânla hesaplaşma sürecinde gizlidir. Öte yandan, mekânın görünmeyen varlığı hiçbir zaman, bir değerlendirme ölçütü olarak, gündemde kalmasını engellememiştir. Nitekim renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif vb. öğeler ile mekân arasında organik bir bağıntı vardır. Buna göre, ya mekânın temsil edilmesindeki farklılıktan ötürü bu öğeler bir başka konuma geçip, işlevsel açıdan değişime uğramışlar ya da doğrudan doğruya bu öğelerin kendisine yönelik bir hesaplaşma istemi, gitgide ve zorunlu olarak, mekânı ilgilendiren bir sorgulamaya dönüşmüştür sonuçta (Ergüven, 2002, 64).

Mağara duvarlarına ve kayalara yapılmış ilk resimlerden başlayarak Rönesans'a kadar iki boyutluluğa dayalı bir mekân anlayışı söz konusudur. En yalın hâliyle mekân ilkel toplumlardan başlayarak Rönesans'a, Giotto'ya kadar aynı şekilde varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte öznellikten yoksun sanat yapma biçimleri simgesel anlatımı kullanmıştır. Bu nedenle temsil edilen nesnenin kendisinden çok yüklendiği anlamdır önemli olan. Buzul Çağı insanının mağara duvarlarına ve kayalara yapmış olduğu resimler insanın doğayla kurduğu ilişkinin ilk görsel kaynaklarından. Daha çok büyü amaçlı yapılan resimlerde gerçek bir mekândan ya da modern resmin diliyle, resmin kendi plastik elemanlarının oluşturduğu mekândan söz edilemez. Bu durum Rönesans'ta doğa algısının değişimi, doğayı anlama çabası ile yapılan bilimsel araştırmalar ve insanın birey olarak önem kazanıp mercek altına alınması ile insan ve doğa ile ilgili olan her şeyin aynı derecede incelenmesi sonucunda mekânın üç boyutluluk kazanmasına kadar bu şekilde devam etmiştir. Ancak Mısır Sanatı figürlerinde başın profilden, gözlerin cepheden, omuz ile bacak arasındaki kısmın karşıdan ve bacak ile kolların yandan gösterilmesi ile farklı bir mekân anlayışının kullanıldığı söylenebilir. Ön ve yan görünüşlerin yan yana düşünülmesi ile farklı bir düzlem yaratılması, vurgulanmak istenen kısımları belirginleştirme çabasından kaynaklanmaktadır.

Yunanlı sanatçılar Mısır sanatını öykünerek onlardan farklı olarak, Mısırlıların bilgiye dayalı kurallarına kendi gözlem ve deney yöntemlerini de eklemiş kimi zaman istediklerine ulaşamamaları da bundan vazgeçmemişlerdir. Yunan

resimlerine ilişkin bilgilere çanak çömlekler üzerine yapmış oldukları resimlerden ulaşılabilmektedir. Bu resimlerde özellikle figürlerin biçimlendirilişinde gövdenin profilden ve gözlerin karşıdan gösterilmesi Mısır etkisinin hâlen devam ettiğini gösterse de, vücudun diğer bölümlerinde, özellikle de kol ve bacaklarda Mısır'ın katı üslubunun aşıldığı görülmektedir.

Kurallara karşı kendi gözlemleri yoluyla elde ettikleri bilgilere güvenmeye başlayan Yunanlı ressam, çok büyük bir buluş olan perspektif kısaltımı bulmuşlar ve sanat tarihinde önemli bir dönüşüme neden olmuşlardır. Bundan sonra gelecek olan kuşaklar bu geleneğin izini sürmüşlerdir. Yunanlı sanatçıların perspektif kısaltımı uygulamaları ve doğadaki nesnelere incelemeleri aynı dönemin düşün tarihiyle paralellik göstermektedir. Bu çağ eski geleneğin sorgulandığı, nesnelere gözlemlenmeye başladığı bir çağdır.

Yunan vazo resimlerinde, tam olarak yüzeysellik hakim olsa da küçük plan ve çizgilerin üst üste gelişi ile derinlik kaygısı hissedilmektedir. Yunanlılar perspektif kısaltımı kullanabilmişlerdir. Fakat bu onların matematik yasaları ile perspektifi bildiklerini göstermez.

Eğer irdeleyici sorular sormaya ya da resimde görülen yerin haritasını çıkarmaya başlarsak kısa bir süre sonra bunun mümkün olmadığını anlarız. Ne tapınakla konak arasındaki uzaklığın ne kadar olması gerektiğini, ne de köprünün tapınağa ne kadar yakın ya da uzak olduğunu kestirebiliriz. Bunun nedeni Helenistik dönemin sanatçıların, bizim perspektif yasası dediğimiz şeyi bilmemeleridir. Kaçış noktasına dek gerileyen ve çoğumuzun okulda çizdiği ünlü kavaklı cadde, o zaman bilinmeyen bir şeydi. Sanatçılar uzak nesnelere küçük; yakın veya önemli nesnelere büyük çiziyorlardı; ama nesnelere uzaklaştıkça düzenli olarak küçüldükleri yasanın, bizim bir görünümü betimlerken resimlerimizin dayandığı bu değişmez yasadaki klasik dünyanın haberi yoktu. Bu yasanın bulunup uygulanması için bin yıldan çok bir zaman geçmesi gerekiyordu (Gombrich, 1999).

Gombrich'in Helenistik döneme ait bir manzara resmi için yazmış olduğu bu sözler, Helenistik dönemin mekân algısına ilişkin fikir vermektedir.

Mekân yanılmasına ilişkin bir kaygının izleri Rönesans öncesinde Pompei'deki kalıntılarda karşımıza çıkmaktadır. Pompei, İtalya'nın Campania bölgesinde, Vezüv Yanardağı yakınlarında, eski lavların İoluşturduğu yüksek ve eğimli bir alan üstünde yer alan bu antik kent, Vezüv'ün İS 79'da patlaması sonucunda yıkılmış, kalınlığı 6-7 metreyi bulan bir püskürtü örtüsü altında kalmıştır. 1748 yılında yapılmaya başlanan kazılarla ortaya çıkarılan duvar resimleri ve mozaiklerde, hava perspektifinin kullanımı dışında ışık-gölge aracılığı ile hacim kazandırılmış figürlerin yer aldığı görülür. Böylelikle dönemin resimlerinde açık bir mekân kaygısının taşındığı ifade edilebilir.

Ortaçağ ressamı üç boyutluluktan uzak, yüzeysel mekân kullanmışlardır. Yalnızca dinsel konuların işlendiği resimlerde estetik kaygı bir kenara bırakılmış ve sanatta yalnızca yararlılık gözetilmiştir.

Ortaçağ'da kitap resimlerinde ve Bizans mozaiklerinde az da olsa oylum kaygısı ve renk tonlamaları görülmekle birlikte figürlerin yer aldığı mekân görsel bir nitelik taşımamaktadır. Ortaçağ'ın 12 ve 13. yüzyıllarını içine alan dönemin kültürü, Gotik Sanatı doğurmuştur. Bu dönemin felsefi yapısı ile Gotik Sanat birbirinden ayrı tutulamaz. Skolastik düşünce biçiminin özellikle mimaride görülebilen etkilerinden diğer sanat alanları da payını almış ve resim sanatı mimari yapıların pencerelerine yapılan vitray ve daha sonra da, önce manastır rahipleri ardından profesyonel sanatçıların eliyle yapılan minyatürlerde uygulama alanı bulmuştur. El yazması kitapların süslenmesi ve vitraylarda kullanılan resim yalnızca mimarlığın bir parçasıdır. Amaç yalnızca dinsel bir konunun betimlenmesi olduğu için, kullanılan figürler doğayı yansıtmaya amacı taşımamışlardır, onlar yalnızca birer sembol olarak kullanılmışlardır.

Ortaçağdaki resimsel mekâna ilişkin bir araştırma önce figürden hareket etmek zorundadır. Nitekim, bugün elimizde bulunan örnekler açıkça doğruluyor bunu; çünkü, dünyaya bakış açısıyla örtüşen her bulgu,

ortaçağ sanatçısı için figürün bambaşka bir işlevi olduğunu göstermektedir bize. Buna göre o dönemdeki bir sanatçı için önemli olan tek şey, insanı şaşırtan doğal görüngüler karşısında, idea'nın apaçık ifade edilebilmiş olmasıdır. Dolayısıyla, ayrıntıların ayıklanması ardında yatan temel amaç, herhangi bir nesnenin sürekli değişen görünüşleri ardındaki kalıcı kavramını yakalayarak, bunun sürekli biçimde kullanılabilen örnek bir şemaya dönüştürülmesidir. Herhangi bir nesnenin idea'sı ile şemaya dönüşen biçimi ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır burada. Hiç kuşkusuz, temsil edilen figürü yalnızca başat özelliklerine indirgeyen bu yaklaşım, tamamen ortaçağa özgü dünya görüşünün ürünüdür (Ergüven, 1992, 69).

Rönesans öncesi Avrupa resmi ile İslam minyatürlerinde de benzer bir derinlik uygulaması kullanılmıştır. Minyatürlerde dikey yüzeyler karşıdan görüldüğü gibi, yatay yüzeyler ise plan biçiminde, sanki tepeden görünüyormuş gibi çizilir. Bu da minyatüre alışılmadık bir üst üste binmişlik duygusu verir. Doğu resim sanatının düz yüzey geleneği vardır.

Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin hiçbirisi gerçek bir mekânda geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, bir zemin üzerine adeta "kağıttan kesilmiş" olup üst üste "yapıştırılmışlardır. " Resimdeki arka plan da ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçası: Ya altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmıştır, ya da "duvar kağıdı" etkisi veren, tekdüze geometrik motiflerin tekrarı ile doldurulmuştur (Akyürek, 1994, 79).

Ortaçağ'da temsile dayalı, tanrısal olanın temel alındığı bir gerçeklik anlayışına bağlı sürdürülen resim sanatı, Yeniçağ mantığının şekillenmesi ile birlikte, dünyevi olana yönelmiş, insan ve doğanın önem kazanması ile mekânın çözümlenmesinde farklı yöntem arayışlarına gidilmiştir.

Giotto ile beliren uzayın perspektif yorumlanması, 14. yüzyılın felsefi akımlarından nominalizm ve mistisizmin ortak paydası olan öznelcilik ile ilişkilidir. Skolastik düşünme biçiminin nesnel, bireyi dışlayan ve değiştirilmesi mümkün

olmayan mutlak doğru kavramı yerine bu düşünce biçimleri öznenen yola çıkan bir doğru oluşturmuşlardır. Bunun sonucu olarak bireyin bakış açısının önem kazanmasıyla , resimsel mekânda derinlik yaratma kaygısı da belirginleşmiştir. Floransalı ressam Giotto di Bondone (1267-1337 dolayları) ile yepyeni bir dönem başlamıştır,onun resimleri yeni bir resimsel mekân anlayışının başlangıcı olmuştur. Bilimsel perspektifin kullanılması 15. yüzyıl resminde ortaya çıkmış olsa da, bu değişimin kaynağı Giotto olmuştur. Giotto'nun en önemli yapıtları duvar resimleridir. Resimlerindeki perspektif kısaltım ve hacimlendirme o zamana kadar bu denli başarıyla uygulanmamıştır. Giotto, iki boyutlu resim yüzeyinde derinlik yanılması yaratma tekniğini keşfetmiştir. Giotto'nun başarısı, doğayı gözlemlemesi ve onu çıkış noktası olarak alması ile ilişkilidir. Rönesans'a geçiş diye nitelendirilen bu dönemde, birçok ressam Bizans resmini model almış, Giotto ise Bizans resmine şiddetle karşı çıkarak kendi doğa gözlemleri ile çalışmıştır. Onun resimlerinde figürler gerçek bir mekânda yer alırlar, mekân hissini yaratan, figürlerin konumlandırılma biçimleri ve oylumlanışlarıdır(Akyürek, 1994,104).

Perspektif, resimsel mekânın üç boyutluluk yanılması yaratacak şekilde oluşturulmasıdır. Sanatçı perspektifi uygularken, iki boyutlu yüzeyde derinlik etkisi yaratma kaygısıyla birlikte kendisinin ve izleyicinin bakış açısını yansıtma kaygısını da taşır. Bu nedenle perspektif yalnızca, bir şeyin nasıl görüldüğünün toplamı değil, aynı zamanda sanatçının özneliğiyle nesneyi algılayış biçiminin de ifadesidir. Bir anlamda perspektif, özneliktir.

Derinlik kaygısının görülmeye başlandığı bu yeni resimsel mekân anlayışının güzel bir örneği de Sienalı sanatçı, Duccio'nun Maesta sunağı resimleridir. Bu resimdeki figürler mimari bir mekân içerisindedirler. Ortaçağın resim anlayışında mimari mekânın figürlerin arkasında daha çok bir dekor niteliğinde durması onların yalnızca bir sembol olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu anlamıyla bu resim farklı bir mekân çözümlemesi sunar. Ortaçağın gerçek olmaktan öte yalnızca anlam yükleme aracı olarak ürettiği figür ve mekân gerçekliğe kavuşmaya başlamaktadır. Mekân ve figür taşıdıkları anlamdan çok kendi varlıkları ile önem kazanmaya başlamıştır.

Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişi sağlayan düşünsel, iktisadi ve toplumsal değişimler, ilk olarak sanatta yansımaları bulmuştur. Yeniçağ'ın insana ve doğaya yönelmesi, insanın bakışını merkeze alması, resim sanatında yeni bir mekân anlayışını zorunlu kılmış ve bilimsel perspektifin mimar-heykeltarı Brunelleschi tarafından bulunmasıyla resim sanatında gerçek dünyanın gözlemine dayalı bir mekân anlatımı kullanılmıştır.

Tüm gerçekliği ile gösterilmeye başlanan figürler yine gerçek bir mekânın içerisinde ifadesini bulmuştur. İnsandan hareketle mekân da resimde gerçeklik kazanmıştır. Ortaçağ insanının, varolduğu dünya yerine öbür dünyaya yönelişi onu, yanı başındaki Antik sanatın mirasına karşı kayıtsız bırakmış ve neredeyse 1000 yıl sürecek bir karanlığa hapsedmiştir. Fakat Yeniçağ'ın insanı, Antik Çağ'ın özgür ve doğayla uyumlu bir ilişki içinde olan insanının, onun yapıp ettiklerinin izini sürerek insanın yeniden doğuşunu gerçekleştirmiştir. İnsan ve etrafındaki nesnelere bir bütün olarak ele alınmıştır. Böylelikle o zamana kadar birbirinden ayrı düşünülen beden ve mekân bir araya getirilmiştir. Fakat 15. yüzyılda beden ve mekânın birlikteliği çoğunlukla bir konunun anlatım aracı olması ile gerçekleşir. Öznel varlığın ifadesini içine alan kapalı mekân ilk olarak 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

Klasik sınıflandırma modeline göre, Rönesans'tan Cézanne'a kadar geçen süre boyunca mekânla ilgili kayda değer bir sorun yoktur Batı resminde. Gerçi bu döneme giren yapıtların çözümlenmesinde en fazla kullanılan kavramlardan (ölçüt) biri yine mekândır; ama bu, mekânın varlığına yönelik bir hesaplaşma sürecinden ayrı düşünüldüğü için sonuç pek değişmez; yani aynı formül yürürlüktedir: Doğrudan mekân yanılması hedef alan bir değişiklik söz konusu olmadığı sürece, resimsel mekân bir atmosfer taşıyıcısıdır son çözümlemede. Ancak, sorun bu kadar basit değildir elbette; nitekim, böyle bir yaklaşım modelinin olduğu gibi benimsenmesi durumunda Cézanne ve Picasso'yu hazırlayan geleneğin yadsınması da kaçınılmaz olmaktadır. Oysa Rubens'ten Turner'a, Watteau'dan Seurat'a kadar bir dizi usta, resimsel mekânla hesaplaşma sürecinde önemli sorumluluklar alarak 20. yüzyıldaki köklü dönüşüme katkıda bulunmuşlardır (Ergüven, 2002, 74).



19. yüzyıl'da Fransız sanatçılar, Japon baskı resimlerinden etkilenmişler ve Batı resmi bugün de devam eden, düz yüzeye doğru bir değişim göstermeye başlamıştır.

Empresyonist ressam farklı bir ışık algısına sahiptir. Empresyonist ressamın hesaplaşması ışıkladır. O, perspektif kurallarına aldırmadan, sayısız renk tonları ve ışığın etkisiyle sürekli olarak değişen anlık görüntüleri yakalama kaygısıyla resim yapmıştır.

Modernizmin, kendi temel özellikleri ile kendisini aşmayı hedefleyen eleştiri yöntemi resimde tuvalin iki boyutlu sınırlı yüzeyini olumsuz görmek yerine bunu bir olanağa çeviren anlayışla kendini gösterir. Bu türden bir görme biçimi ile yapılan ilk modernist resimler Manet'in resimleri olmuştur. Manet'in ve diğer izlenimcilerin resimleri, izleyenin kendisini gerçek bir mekânda hissetmesi ile sonuçlanan perspektife dayalı mekân kurgusundan uzak, renklerin ışık yansımaları ile değişen, nesnelerin daha çok lekeye indirildiği bir doğa algısı ile yapılmış, resimde yalınlaştırmanın ve bir anlamda soyutlamanın habercisi olmuşlardır. Böylelikle heykelin üç boyutlu yapısının resme kazandırdığı derinlik yanılışmasının getirdiği heykelsi yan resimden çıkarılmış, yalnızca resme özgü olan iki boyutluluk önem kazanmıştır. İki boyutluluğun olanakları ile yapılan resim izleyiciye, içinde ne olduğunu görmeye uğraşmasından önce onu bir resim olarak algılaması zorunluluğunu getirmiştir. Yeni resim izleyicinin kendisini içinde hissedebileceği kadar gerçekçi bir mekân yanılışmasını dışlayıp, yalnızca gözle görülebilen bir yanılışama yaratmıştır.

“İzlenimcilerin gölgelemeye, modellemeye ve heykelsi olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adındaydı.” (Batur, 1997,359).

“Onlar doğayı olduğu gibi, saf renk titreşimleri hâlinde görür ve resmederler. Çizim, ışık, modellik etme, perspektif, ışık-gölge oyunları gibi çocukça buldukları

kategorilerden hiçbirine kulak asmazlar. Bunların yerine doğada gördükleri renk titreşimlerini, tablolarında aynen vermeye çalışırlar”(Serullaz, 1983, 17).

Modernist anlayışın bir uzantısı olarak bu başarı, kendi sınırlılıklarını olanağa dönüştürmesiyle resim sanatının bir anlamda yeniden inşası olmuştur. Fakat buradan geçmişin tamamıyla yadsındığı sonucuna varmak fazlasıyla yanlış olur ki, bu anlayışın kökeni geçmişin deneyimleyerek kazandığı resimsel bilgilerin toplamındadır. Farklılığı ise ilerlemeye olan inancın getirdiği ampirik uygulamaların yöntem olarak benimsenmiş olmasındadır. (Bkz. Enis Batur, Modernizmin Serüveni,1997, Clement Greenberg, Modernist Resim)

İzlenimcilerin geleneksel mekân anlayışına bağlı kalmadan kendi resimsel mekânlarını yaratmaları ve belli bir bakış açısı ile resme getirdikleri kurallar resimde mekânın temsili bakımından olduğu gibi, resmin diğer normları bakımından da ulaşılmış son nokta olmamıştır. İzlenimcilerin peşinde koştıkları şeyin gerçeğin basit bir yanılması olduğu iddiası ile özellikle izlenimcilere ve genelde kabul edilmiş tüm resim kurallarına karşı yeni bir resimsel gerçeklik sunan dışavurumcular, doğayla uyumlu olmanın değil, doğanın karşıtı olmanın bir sanat olduğunu söyleyeceklerdir. **Hermann Bahr** dışavurumcular için şöyle söylüyor: “... Resimlerinin bir tekini bile anlamasak da, bir tek şeyden, duyulur dünyayı ihlal ettiklerinden emin olabiliriz. Her yerde uyandırdıkları kızgınlığın tek sebebi budur. Başlangıcından bugüne kadar resim sanatının amacı, olagelmiş her şey şimdi reddedilmekte, şimdiye kadar hiç denenmemiş bir şeyin peşine düşülmektedir.

**Cézanne**, düz ve yanılmalı mekânın özelliklerini birleştiren, bu iki uzaysal kavram arasındaki güçlü gerilimi içeren ve 20. yüzyıl sanatını büyük ölçüde etkileyen yeni bir mekân türü geliştirmiştir. Cezanne, Rönesans'tan beri kullanılan resim mekânını değiştirmiş, yatay düzlemleri eğik bir eksenle vererek, dikey yüzeylerin resim yüzeyinde öne doğru çıkmasını sağlamış ve derinlik etkisini yüzeyler aracılığıyla yaratmıştır. **Cezanne**'in bu uygulaması daha sonra kübist ressamlarca daha da ileriye götürülmüş, nesnelere bütün yüzeylerinin görüntüleri birbirini izler biçimde verilmiştir. Günümüzde mekân yaratmada kullanılan bu algısal ve kavramsal yaklaşımlar bazen aynı kompozisyonda birlikte de yer alır.

Kübist ressamlar zaman duygusunu, ele aldıkları nesnenin içinde bulunduğu mekânla ilişkili olarak işlemişler, gelecekçiler de bu noktadan yola çıkarak ağır çekim filmlere ya da hareket hâlindeki bir nesnenin arkasında bıraktığı izleri de gösteren fotoğraflarla benzer resimler üretmişlerdir.

Son dönem modernist resmin, tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir...Bütün tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dahil) üç-boyutlu mekânda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren en küçük şey bu tür mekânın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün ya da bir fincanın eksik bir silüeti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekânı resim sanatının bağımsızlığının garantisi olan iki-boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç-boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır (Batur, 1997, 358).

Dış gerçekliğe dayalı fiziksel mekânı dışlayan ve resmi kendi ifade olanakları çerçevesinde kendi kurallarıyla var etmeyi amaçlayan, diğer görsel sanatlarla arasındaki farklılığını özgünlük için bir fırsat olarak gören soyut resmin başlangıcı bu şekilde olmuştur.

## **2.2. Resimde Mekânın Niteliği ve Çıplak Gövdenin Hâlleri Arasındaki Yönlendirici Bağlantılar**

### **2.2.1. Mekânın Karakteri**

Resimde mekân, sanatçının kişisel tercihlerinin görünür hâle geldiği ve bu bağlamda resmin çözümlenmesinde irdelenmesi öncelikli olan alandır. Özellikle tanımlanabilir, dış dünyanın temsiline dayalı olarak kurgulanmış mekân, resim içeriğini ele verecek ölçüde bir anlam dizgesine sahip olmaktadır. Bu noktada içeriğin okunabilmesinin ön koşulu mekânın karakterinin çözümlenmesidir.

İçinde bulunan nesnelere yoluyla kavranan uzamın karakter çözümlemesi, kendisini oluşturan nesnelere birbirleriyle olan ilişkisi ve boşluğu anlamlı hâle getiren özelliklerinin saptanmasıyla mümkün olabilmektedir.

Nesnelerin toplumsal işlevi, içinde buldukları zaman özelliklerinin bir taşıyıcısı olmaları, dolayısıyla bir arada bulunuşlarını açıklayan tüm kültürel nedenlerle birlikte sanatçı tarafından özellikle seçilmiş olmaları, mekâna tanımlanabilir bir karakter sunmaktadır. Mekânın karakteri, davranışları da belirlemektedir. İçinde bulunduğu mekânın izin verdiği ölçüde özgür olan bedenin davranışları yine mekânın karakteri çerçevesinde değerlendirilecek ve anlam bulacaktır. Sanatçının seçmiş olduğu alan bu bağlamda çift taraflılığa sahiptir. Resimdeki figür ve tuvalin karşısındaki izleyici ilişkisinde, mekân tercihi, önemli bir konumda yer almaktadır.

Mekânın kapalı ya da açık olması, seyirlik bir alan mı yoksa mahrem bir yer mi olduğunun ip uçlarını verebilmektedir. Çevresiyle birlikte ve bir yerde olan insanın bulunduğu mekân, sınırlarını kendisinin belirlediği ve bedeninin izlerini taşıyan, kendine ait bir ev içi, oda ise izleyicinin bulunduğu yer neresidir? İzleyici kişisel olan ve izinsiz görmesi yasak olan bir yeri mi gözler durumdadır, yoksa kişisel olana dahil mi edilmiştir?

Resim tarihinde iç mekânı tanımlayan interieur resmi 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıla kadar iç mekânın daha çok perspektif kurallarının gösterilmesine aracılık ettiği görülmektedir. Bu dönemde iç mekân, öznelğin ifade edildiği bir alan değildir. Perspektifin dünyevi olanla ilişkilendirilmesi ile birlikte interieur resim tarihindeki yerini alır. İnterieur'ün resim tarihine girişi beden ile mekânın bir bütün olarak algılanmaya başlandığının bir belirtisidir. Böylelikle bedenin ayakları yere basar ve içinde bulunduğu mekân ile anlamlı hâle gelir. Kimlik, beden ile birlikte bulunduğu mekânın özellikleri yoluyla varlık bulur. Mekânın karakteri ile bedenin karakteri ev içinde paralellik taşır. Oda, beden tarafından şekillendirilmiş, bedenin izlerini taşıyan bir sınırlar mekânıdır. Sınırların deşifre edilmesi odanın tam anlamıyla çözülmesi yoluyla gerçekleşir. Bedeni diğerlerinden ayıran, öznelğini görünür kılan odanın düzenlenişidir.

Doğrudan doğruya düzenlemeye ilişkin elemanların çözümlendiği biçimsel eleştiri yoluyla resimde mekânı oluşturan öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerinin belirlenmesi, mekânın karakterinin tanımlanmasına yardımcı olmaktadır. Resimde sanatçının plastik elemanları kullanımına dair yaklaşımı az da olsa resmin temsil ettiği şeyin izleyici tarafından çözümlenmesi için bir rehber olabilmektedir. Anlam içeriğinin algılanması bağlamında, sanatçının mekâna ilişkin tercihi önem kazanmaktadır.

Anlatımcı niteliğe sahip resimlerde, mekân kurgusu içinde yer alan her nesnenin tahlil edilmesi, mekânın algılanışına etkisi bağlamında önemlidir. İçinde bulunan nesnelere ile var olan mekân, yine içinde bulunan nesnelere toplumsal değerlerin geçerli saydığı şekilde algılanması yoluyla tanımlanabilir hâle gelmektedir. İzleyicinin mekâna yükleyeceği anlam mekânı var eden nesnelere yüklenmiş olduğu anlamla birleşerek oluşmaktadır. Nesnelere tarihsel arka planı ve toplumsal içeriği, izleyiciye resmin temsil ettiği şeyi çözümlenmesi bakımından bir öngörü kazandırmaktadır. Sanatçının seçmiş olduğu mekân düzenlemesi de toplumsal, tarihsel anlamlarından bağımsız değildir. Sanatçının üslûbu, tercihleri, toplumsal onaylamalara karşı duruş niteliğinde olabileceği gibi, eleştirel özellikte de olabilir. Sonuçta her durumda, resimde tanınabilir olan nesnelere toplumsal düzen içerisinde yüklenmiş oldukları anlam, sanatçının onlara yüklediği anlamın çözümlenmesi açısından hakkında bilgi sahibi olunması gerekli bir öneme sahiptir. Bedenin temsiline dayalı resimlerde toplumsal ve kültürel koşullara ilişkin bir yaklaşımın olduğu gerçeğinden hareketle, bedenin nasıl bir mekân düzenlemesi içinde yer aldığı, mekânın karakterinin, hem zamana ilişkin, hem de zamanın ve mekânın algılanışına ilişkin bilgi içeriğine sahip olduğu sonucuna varılmaktadır.

“Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler *söylemekten* ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını – *belli bir tarzda*- önümüze koymaktadır”(Leppert, 2002, 17). Bu yaklaşıma bağlı olarak şunlar söylenebilir: Resimde temsil edilen çıplak gövde, belli bir zihnin üretmiş olduğu düşüncelerin görsel hâlidir. Sanatçının çıplaklık ve mekâna ilişkin

bilinci yapıtı yoluyla görünür hâle gelirken, izleyici bu bilincin çözümlenmesi işini sanatçının, gövde ve mekânla ilgili tercihlerini ayırt ederek kolaylaştırabilmektedir. Mekânın karakteri, çıplığa ilişkin verilerin anlamlı hâle gelmesini kolaylaştıracaktır. Görünenin biçimsel yolla çözümlenmesi, resmin anlam içeriğini tek başına çözmeye yeterli değildir. Bu bağlamda mekânın karakteri, salt biçimsel çözümleme yoluyla tespit edilemez.

### **2.2.2. Mekânın Karakteri ve İzleyicinin Konumlandırılışı**

Resimde çıplak gövdenin içinde bulunduğu mekân, izleyicinin çıplığa nereden bakacağını belirleyici elemanı olması bağlamında önem taşımaktadır. Sanatçının seçmiş olduğu alan olarak mekân aynı zamanda izleyici için, seçilmiş bir konuma da işaret eder. Sanatçı, sınırlandırdığı alan olarak mekân seçiminde, izleyiciyi mekânın dışında ya da içinde konumlandırma serbestliğine sahiptir. Sanatçının izleyiciyi konumlandırışı bakımından sahip olduğu özgürlük, izleyicinin çıplak gövdeyi algılama eylemi için bir sınırlandırmaya neden olması yanıyla önem kazanmaktadır. Mekânın niteliği, izleyiciyi kimi zaman dikizleyen, kimi zaman seyreden, kimi zaman da gören konumuna yerleştirmektedir.

#### **Banyo:**

Banyo, kişinin kendi bedeni ile yalnız kaldığı ve diğerlerinin yalnızca dikizleyerek görebileceği bir alan olarak suça eşlik eden bir görme eylemine açık olabilir. Kişisel bir alan olarak banyo, çıplaklığın tek başına olma durumunda kabul edilebilir olduğunu işaret eden özel mekânlardan biridir. Çıplaklığın banyo mekânında algılanışı seyredenin utanma duygusuyla şekillenirken, banyoda çıplak masum bir konumdadır. Banyoda giyinmiş olma zorunluluğu olmayan gövde, toplumsal kuralların çıplaklığa getirmiş olduğu yasaklardan sorumlu değildir. Banyoda çıplak gövdeyi gören göz, kişisel mekânın dışında olmasıyla çıplaklıktan duyulan utancı çıplığı seyreden olmaktan duyulan utanca dönüştüren bir görme eyleminin içinde yer almış olmaktadır. Kişisel mekân izleyeni ilk olarak dışarıda bırakma ayrıcalığına sahiptir. Dışarıda olanın içeriği görmesi yalnızca dikizleyerek

mümkün olacağından banyo, çıplak gövdenin algılanışında seyreden ve seyredileni peşinen belirlemektedir. İzlediğinden habersiz olma durumuyla banyoda çıplak, izleyiciyi “dışarıdan bakan” konumunda tutar. Banyo, sınırları önceden belirlenmiş, gövdenin çıplaklığına utanca eşlik etmeden izin verilmiş bir alan olarak çıplak gövdenin algılanışında izleyiciyi dışarıda tutar. Resimde çıplak gövdenin banyo mekânı içerisinde konumlandırılması izleyicinin yerini, yerleşik toplumsal kurallar çerçevesinde belirlemiş olmaktadır. İzleyici, banyodaki çıplağa, isteği dışında gözleyen konumunda olduğu gerçeği ile bakar. Dışarıda olma durumunun farkında oluşu ile mahrem olanın içinde yer alır.

Resimde banyo çoğunlukla dışı cinselliğinin görsel temsili amacıyla kullanılmıştır.



Resim 19.

Eric Fischl, “Bathroom Scene”

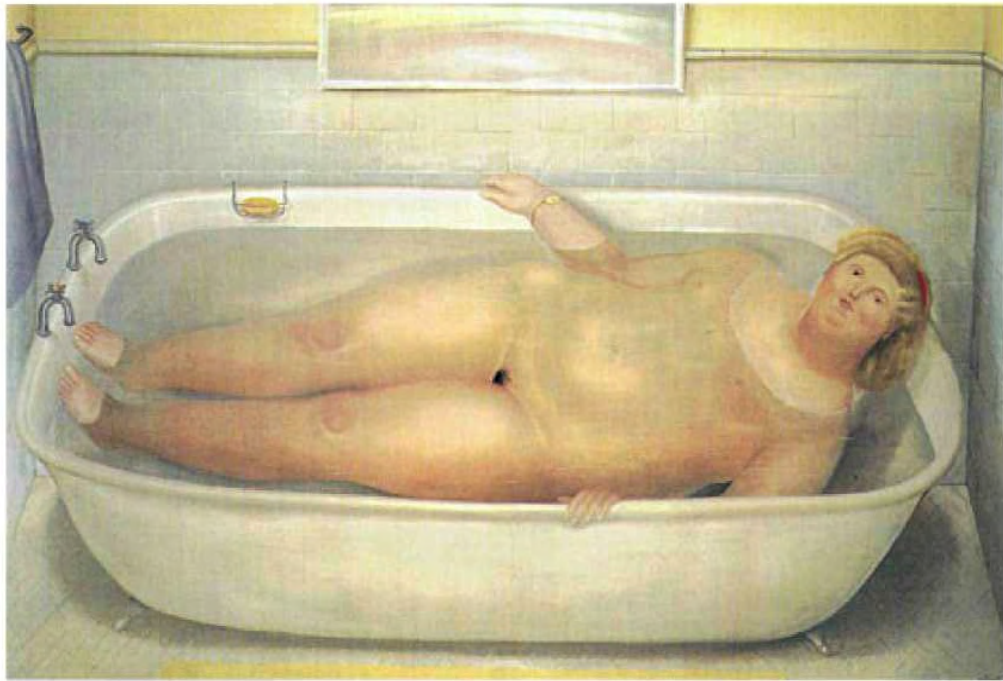
Oil on linen, 84×56 cm.



Resim 20.

Eric Fischl, “Krefeld, Bathroom”

Oil on linen, 54×29



Resim 21. Fernando Botero, "Homage to Bonnard", 1975



### **Hamam:**

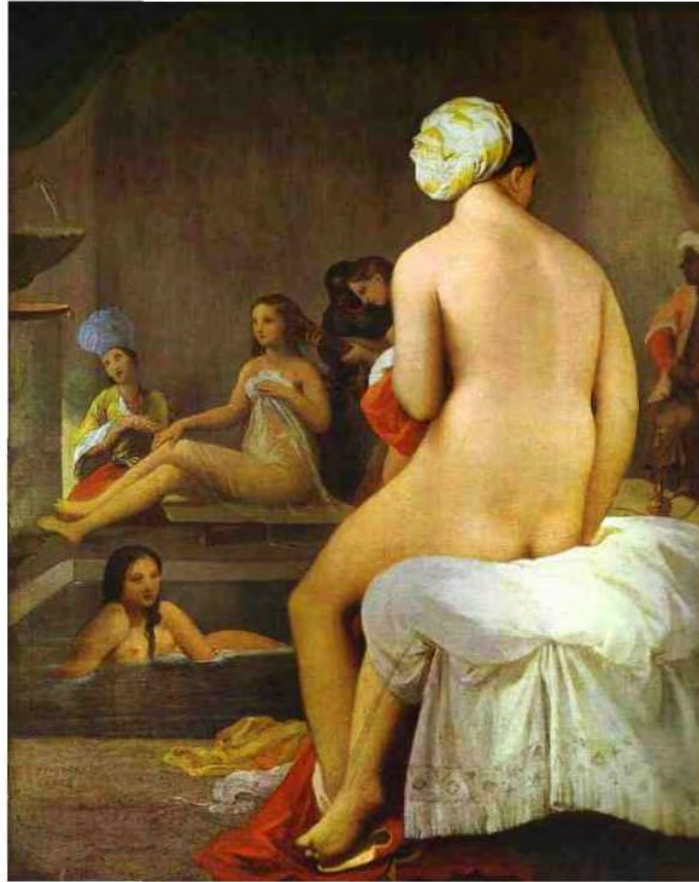
Hamam, yıkanma eylemini kişisel olmaktan çıkaran, banyodaki sınırların kaldırıldığı bir alandır. Hamam, çoğul çıplaklığın onaylanmış mekânıdır. Çıplaklığın çoğulluğu hamamı çıplaklıkla cinsellik arasında ilişkiyi bir başka düzlemde kurmaya yönlendirir.

“...başta hamam olmak üzere, tarih boyunca çıplaklığın aleniyet kazandığı mekânlarda, kışkırtıcı cinselliğe gizli bir davetiye çıkarıldığına tanık oluruz. Hamam yüzyıllar boyu Adem ile Havva'nın tekelinde kalan çıplaklığın gündelik yaşamda onaylandığı ilk mekândır; hamam tarihi, bir bakıma çıplak tenin sorgulanma öyküsüdür”(Ergüven, 1999,136).

Hamamı çıplaklığın onaylanmış mekânı olarak gören Mehmet Ergüven, hamamın işlevini bedenün temizlenmesinden önce bedensel hazzın olanak sağlayan bir yer olarak tarihsel boyutuyla ele alır. Georges Vigarello'dan yaptığı alıntıyla hamam ve bedensel hazzın şu şekilde ilişkilendirir: “Biraz zevk yeri olan hamamlar, oyun, eğlence ve cinsel hazzın tarihçesiyle çakışır. Öyle olunca da, yasadışı durumlardan söz etmemek olmaz. 15. yüzyıldan itibaren hamam işletmeleri tüzüğü yürürlüğe girince, bu tür kalabalıklara izin yoktur artık; birtakım ‘temaslar’, kendiliğinden olmaktan çıkmıştır bundan böyle.”

Mehmet Ergüven, resimde çıplak gövdenin ortaçağ boyunca duraksayıp ardından ilk olarak Jan van Eyck'in bir banyo sahnesinde ortaya çıkmasını, çıplaklığın dinsel ve mitolojik bağlamdan soyutlanması olarak yorumlar. Hamam, aynı zamanda, cinsel ayrımı görünür kılan bir mekândır. Çıplaklığın kabul gördüğü diğer mekânlardan farklı olarak hamamda cins ayrımı vardır. Aynı cinslerin bir arada bulunabileceği bir mekân olarak hamam karşı cinsin yalnızca dikizleyerek görebileceği bir yerdir. Aynı cinsin bir arada olması koşuluyla çoğul çıplaklığa izin vermesi hamamı diğer mekânlardan ayırır.

Resimde hamam gözlem yoluyla değil, duyum yoluyla gerçekleşen bir kurgu olarak karşımıza çıkar. Düş gücünün olanakları böylesi bir kurguda önemli bir yere sahiptir. Hamam, sanatçıyı da izleyiciyi de aynı konuma taşır. Söz konusu olan karşı cins ise her ikisi de dikizleyen konumundadır. Hamamda seyreden ve seyredilen olma durumu, orada bulunanlar açısından kültürel anlamda bir tür uzlaşmayı işaret eder. Böylelikle resmin karşısındaki izleyici bu uzlaşmaya sadık kalması koşuluyla mekanın bir parçası olarak konumlanmış sayılacaktır. Ters durumda ise, dikizleyen ve dikizlenen durumu söz konusu olduğundan, dikizlenen kişi masumiyetinden bir şey kaybetmez.



Resim 22. Jean Auguste Dominique Ingres "The Small Bather", 1828



Resim 23. Jean Auguste Dominique Ingres “The Turkish Bath”, 1862. Oil on wood.

### **Atölyede Çıplak:**

Sanatçı atölyesi mekân olarak insanların şu ya da bu nedenle kullandıkları diğer yaşam alanlarından pek çok yönüyle ayrılır. Atölye atmosferi sanatçı-model ilişkisini farklı insani boyutlara taşıyabilecek özelliğindedir. Atölyede birlikte zaman geçiren sanatçı ve modeli arasında kurulan bağ sanatçının modeline, modelin sanatçıya bakışını değiştirebilmektedir. Sanatçı ve modeli arasındaki ilişki, sanatçının modele bakışını böylelikle de ürünün nasıl biçimleneceğini belirlemektedir. Modelin resmini yapmaya başlamadan önce sanatçının, modelin soyunmasına tanık olacağı süreç ya da o süreçte aynı mekânda bulunuyor olmaları ve çalışmasını yaparken modelle karşı karşıya oluşuyla birlikte bu sürenin bir stüdyo ortamında yaşanan süreden uzun oluşu sanatçının çıplak gövdeye bakışını doğrudan etkilemektedir. Modelin temsili için önünde yeterince zamanın olduğunu bilen

sanatçı gövdeyi ayrıntılarına kadar çözümlerken bir taraftan onu tekrar soymuş olur. Atölye mekânı bu nedenlerle erotizm içerir.

Çıplak model karşısında çalışan sanatçı çıplaklığa bakışını çalışmasına taşır. Zihinde kurgulanan çıplaklıktan farklı olarak model karşısında kendi ile karşılaşan sanatçı çıplaklığı algılayışını aynı anda ürününe yansıtmaktadır. Sanatçının modele verdiği poz da çıplak gövdeye bakışını göstermesi bakımından önemlidir. Ergüven Klimt'in çıplaklarında erotik öğelerin, sanatçının modeli ile ilişkisine dair somut bir ipucu olmamasına karşın resimlerinden anlaşılabilirdiğini söylemektedir.

Çıplak model karşısında çalışan her ressam, belli ölçüde ama mutlaka *bakış*'ını da sahneler. Klimt, poza verdiği önemle bu işlemi ikiye katlar; atölyedeki mizansenin nihai amacı, sahnelenen *bakış* ile çıplak vücudun örtüleceği ortak paydayı keşfetmektir; bu da, doğal olarak, vücudun *bakış*'la sahnelenmesini şart koşar. Klimt'in çıplak tenle birebir ilişkiden beklentisi, desende ustalaşmaktan çok istediği bir ayrıntıyı yakalamaktır; ve hiç şüphe yok ki, söz konusu modelleri erotizmin doruk noktasına taşıyan temel neden de bundan kaynaklanır (Ergüven, 2001, 234).

Atölyede çıplak, izleyiciyi dikizleyen konumunda değil, seyreden konumunda tutar. İzleyici, stüdyoda olduğu gibi atölyedeki çıplaklığı seyreder. Her ikisinde de seyredilmeyi peşinen kabul etmiş bir model vardır.



Resim 24. Lucian Freud



Resim 25. Pierre Matisse



Resim 26. Pierre Matisse

### III. BÖLÜM

#### UYGULAMA ÖRNEKLERİ VE ÜRÜN ANALİZLERİ

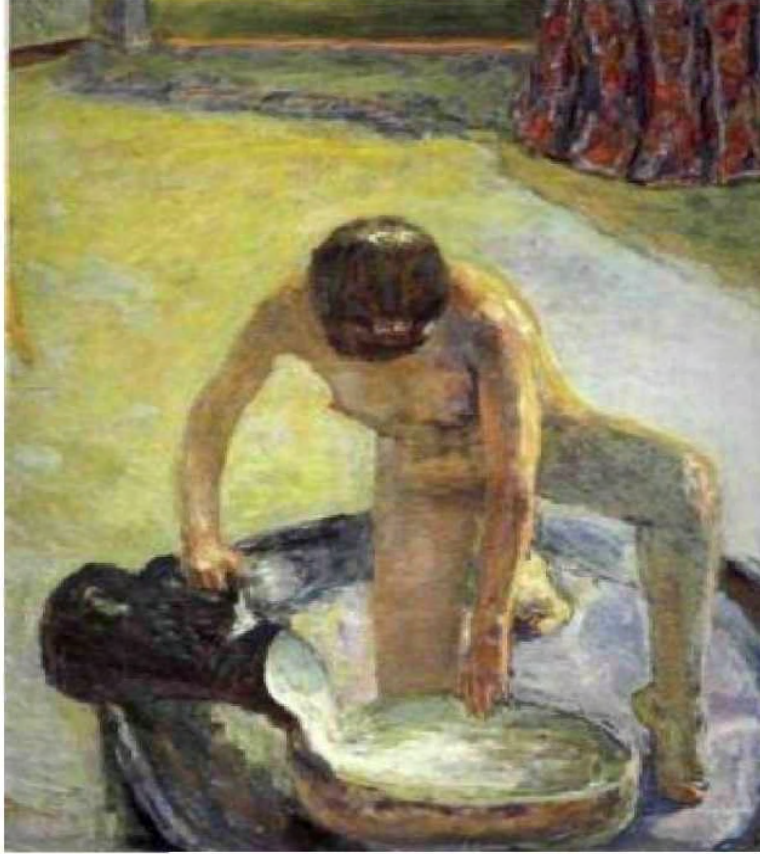
##### 3. 1. Sanatçı Ürünleri Analizi

###### Pierre Bonnard (1867-1947)

Yıkılanlar teması Pierre Bonnard'ı aralıklı olarak meşgul etmiş, fakat 1947'ye kadar süren uzun hayatı boyunca en yoğunluklu olarak yaşamının ikinci periyodunda yer almıştır. Örneğin, 1918 tarihli *Nude in the Tub* (Resim 27) gibi bir çalışma, sanatçının Degas'nın derslerine ısrarlı düşkünlüğünü hatırlatır. Degas'nın "Woman Bathing in a Shallow Tub" (Resim 28) isimli 1885 tarihli çalışması hatırlandığında iki çalışma arasında benzerlikler görülür. Kadının banyo yaptığı leğenin dairesel hareketleri, bedeninin açıları, Bonnard'ın karmaşık eğilimlerini göstermektedir. Fakat, perspektifin gizemli abartısı, metal leğenin basit boyutlarını genişleterek tuvalin tüm ön planını doldurmaktadır. Çömelmiş figürün arkasında uzayan uzaysal koridordaki boşluk Giorgio de Chirico'nun çağdaş uzaysal düş gücüne ayak uydurmuş görünmektedir. Resim Bonnard'ın çektiği metresi (daha sonra karısı olan) Marthe'ya ait fotoğrafa dayalı olmasına rağmen, orada fotoğrafik hiçbir şey yoktur. En önde görünen öğelerin giderek azalması ve yakından çekilen fotoğrafın dış çizgilerin net görünmesini zorlaştırmasına karşın, kompozisyona dair seçim ve planlama resmin tüm yapısında önemli bir rol oynar ve dikkatli izleyiciye çeşitli sürprizler sunar. Ön planda yükselen dairesel leğen, seyirciyi de kendi alanına dahil etmektedir. Leğenin daireselliği düzensizdir, içerisinde küçük bir kase, yine dairesel şekli olan modelin öne eğilmiş başı ve saçlarının altından yalnızca burnunun ucu görünmektedir. Kompozisyondaki hiçbir şey düzenli değildir, simetrisinin ilk beklentileri kurulmuş olmasına rağmen, düzleştirilmiş perspektif, resmin merkezinden geçerek döşemeyi yükseltmektedir. Leğen merkezleşmiştir. Figürün kendisi neredeyse eksendedir ve koruyucu dikdörtgenlerle kurulmuştur, mobilya ve perde, figürün arkasında döşemenin boşluğunu kuşatarak yükselmektedir. Kompozisyonun merkezindeki bu etkili boşluk, hiç olmazsa kısmen Degas'dan bir mirastır. Bonnard bir çok hikayesinde sık sık Degas'ya başvurmuştur, Degas'nın erken kompozisyonları "Young Spartenas" ya da "The Rape" gibi, yalnızca fiziksel



yerine psikolojik olanın , daha çok kadın ve erkek arasındaki ayrımın sessiz bir işaretidirler.



Resim 27. Pierre Bonnard "The Nude In The Tub"



Resim 28. Edgar Degas, “The Tub” 1885. Pastel on paper

Bonnard’ın çıplaklarında Degas’nın yıkanan kadınlarının etkisi, özellikle mekân çözümleme biçimi ve kadın gövdelerinin küteselliğinden açık bir şekilde anlaşılmaktadır

“Nude in the Tub” de boş mekân fonksiyonel anlamını yitirmiştir: Mekân daha çok, genel bir duyumun yaratımına hizmet etmektedir. Kendilerini ısrarla öne çıkaran bu leğenler ve taslar dişi cinselliğe kodlanmış referansın bir çeşidi olarak düşünülebilir. Bonnard kendisine yabancı olan, aynı zamanda tesadüfi görünen kompozisyonu dikkatlice kurmuştur, ön planda tekrarlanan dairelere odaklanmıştır. Küvetin yakından çekilmiş fotoğrafını tuvalin köşelerinin ötesinde, büyük kenarda planlamıştır. Leğen iyice seyircinin mekânına yayılmıştır.

Bonnard, “Nude in the Tub” de renk etkilerini, üzerinde eşit durarak ustaca kullanmıştır. Sarı fırça darbeleri ile şekli güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Pembe, menekşe, açık ve koyu mavi ile resim tonal parlaklığın doruk noktasına ulaşmıştır. Diğer esas renk vurgusu pembemsi mavinin, perde çizgilerinin olduğu, üst sağ köşededir. Yana doğru eğilmiş döşemede çifte gölge vardır. Menekşe rengi altından gölgelerle yeşil ve ochre görünür. Resimde hakim olan biçim daire olmasına karşın, özellikle perspektif gerilemenin kuruluşunda düz çizgiler de diğer rol oynayan elemanlardır. Fakat ayrıca, güçlü renk kontrastıyla sınırlar işaretlenmiş gibidir. En düz çizgi olan döşemenin kenarı, resmin en arkasında ve resim düzlemine paraleldir. Erik yeşili ve sarımsı yeşil ile menekşe rengi çizgiler onun altındadır. En güçlü geometrik bölüm ve güçlü renk kontrastları kenarlardadır. Çıplak gövde, ince, belli belirsiz darbelerle soluk bir renge boyanmıştır. Gövdenin anatomisi ve sol el- kol hareketi tanımlanmamış ya da neredeyse net görülmemektedir. Bonnard’ın “yıkanan” ile ilgili kaygıları, mekânla ilgili karmaşık, derin düşüncelerinden hareket etmiştir.

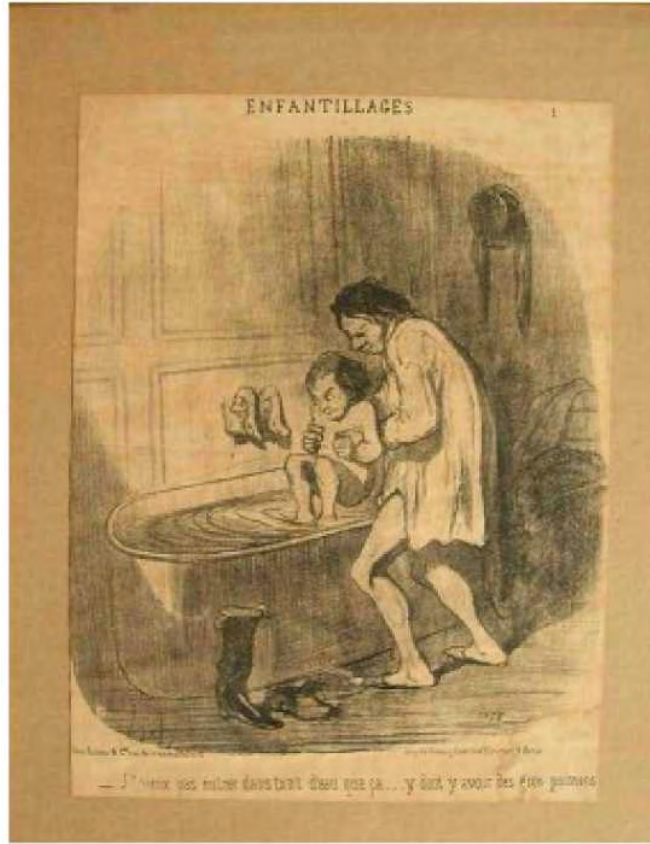
“Nude in the Tub” tarih sırasına göre Bonnard’ın erken ve geç resimleri arasında bir yerde durmaktadır. Öyle ki, geçmişin izini taşımasının yanında, geleceğe de işaret etmektedir. Resmin yapıldığı yıllarda, çıplağın küvete çömelmesinde biraz çağa aykırılık söz konusudur. Modern banyo küvetinin tanınabilir atalarına rağmen, banyo leğeni 19. y. y. ’da geçersizdir. 20. yüzyıl ’a kadar, banyo küvetleri ve banyoların zengin Fransız evlerinde bile kurulması nadirdir. Yüzyılın başında Fransız evlerinin yalnızca %4’ü bir banyo küvetine sahiptir. ( Liberti, Ego-lite, Proprete’nin yazarı Julia Csergo’ya göre, 1988’de yayınlanmıştır. )

Küvet ve tuvalet kabini genellikle dişi bedeninin görsel temsilinde kadınsı alanın mahremiyeti ile birleştirilmiştir. Fakat Bonnard’ın da etkilenmiş olduğu Degas’nın yıkanan kadın resimlerinde bedensel mahremiyetin çeşitliliği görülmektedir.

Bonnard’ın banyo resimlerinde daha çok, çağın gelenekleriyle, bir kadının, günlük bedensel ihtiyaçlarını giderdiği zamanlara tanık olunmaktadır. Resimlerdeki çıplak kadınların yüzü çoğunlukla seyirciye dönük değildir. Onlar izlendiklerinden habersiz, kendi bedenleriyle meşgul görünmektedirler. Bedenlerin hareketi, teşhir

etme amacı taşımadığı gibi, mekânın davranış kalıplarına uygunluğuyla yeterince doğaldır. Mekânı oluşturan diğer nesnelere de tıpkı figürlerin doğal hareketlerinde olduğu gibi yerli yerindedir, kompozisyona sonradan eklenmemiş, herhangi bir şeyin simgesi değil, oldukları gibidirler.

Daumier'in "Enfantillages" (Resim 29, 30) serisinden yıkanma ile ilgili bir taş baskısında, baba oğlunu son çığlıklarla küvete almaya çalışmaktadır; "Ben çok fazla suya girmek istemiyorum...orada büyük balık olmalı."

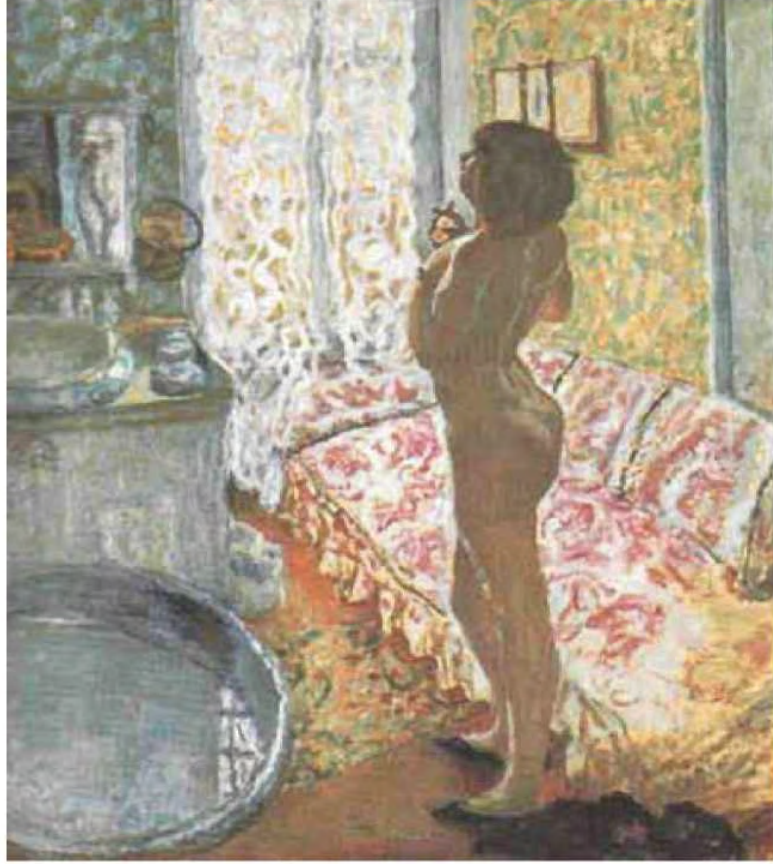


Resim 29. Honoré Daumier, "Enfantillages", Taş Baskı



Resim 30

Şüphesiz, 19. y. y. 'ın ortalarında çocuklar için banyo, gece vakti zorlayıcı bir ritüeldi. Banyo mekânı kişisel mahremiyetin temsili olmasının yanında, bu mahremiyetin Bonnard'ın resimlerinde vurgulanmak istenen asıl nokta olmadığı, resimlerin kurgulanış biçimi ile bedene yaklaşım şeklinden açıkça anlaşılmaktadır.



Resim 31. Pierre Bonnard “The Bathroom”, 1908.

Bonnard’ın erken dönem yıkanan resimleri, yalnızca banyo küveti ile ilgili değildir; daha çok zamanın geleneksel temizlenme ritüelleriyle ilgilidir. Aynalı tuvalet dolabı ona, gerçek ile yansıma, öz ve yansıma, günlük ve klasik beden arasındaki görsel, karmaşık oyunda isteklerini gerçekleştirmek için bir olanak sunmuştur: Bu resimler sanat ve yaşam arasında bir ayrılma ya da ikisi arasındaki ilişki üzerine düşüncelerin resimleridir.

The Bathroom’da (Resim 31) göğsünün üstüne kolonya sıkarak çıplığın kibirli bedeni şehvetli olarak değerlendirilse bile, tuvalin tüm sağ yanı renk ve ışıkla kıpırdamaktadır. Sola doğru, gölgede, ön planda görünen, büyük dairesel bir banyo leğeninin şekli, arkadaki tuvalet masasının üstündeki leğen yoluyla tekrarlanır. Gün ışığına karşı baştan çıkarıcı bir şekilde ayakta duran genç kadının, aynaya yansıyan

mermer gibi beyaz torso tarafından gizlenen laubali pozu, antik dönemin klasik alçakgönüllü Venüs'üne işaret eder.



Resim 32. Pierre Bonnard,“Reflection- The Tub”, 1909.

“Reflection- The Tub” isimli resimde (Resim 32) çıplak yalnızca, tuvali en fazla işgal eden, büyük, yatay aynadan görülmektedir; gerçekten de öyledir, çünkü, o bedeniyle ilgilenmektedir ve aşağıya doğru eğilmiş başı tümüyle olmasa da izleyiciye görünür. Aynaya yansıyan masanın üstündeki leğen ve yerde duran banyo leğeninin büyük dairesel formları figürün bedenine egemen olmuş görünmektedir. Arka planda, tepsideki çay setinde, daha küçük dairesel tekrarlar görünmektedir. Resimde mekân, çıplak figürün eylemini vurgulayacak şekilde en ince ayrıntılarına kadar gösterilmiştir. İzleyici aynadan yansıyan arka planı cepheden değil, aynanın

tuval yüzeyini çapraz bölen çerçevesinden görmektedir. Derinlik aynaya yansıyan arka planda nesnelerin dizilişiyile yakalanmıştır.



Resim 33. Pierre Bonnard, “Dressing Table And Mirror”, 1913.

“Dressing Table And The Mirror” (Resim 33) isimli 1912 tarihli resimde, tuvalet masasının üzerinde hoş bir natürmorta daha fazla yer ayrılmış; vazoda bir çok renkli kır çiçeği buketi, dar, yuvarlak kase (Bonnard’ın diğer birçok interior lerinde görünenler gibi), iki küçük tuvalet nesnesi ve parfüm şişeleri büyüleyici bir hafiflikle boyanmıştır. Figür, tuvalet masasının üstünde yer alan küçük aynanın üst sınırına indirilmiş ve yalnızca bacakları ve gövdesi görünmektedir; başı ve omuzlarının üstü



aynanın çerçevesi tarafından kesilmiştir. Ayna, ön planda yer alan nesnelere daha hileci ve belirgindir.



Resim 34. Pierre Bonnard, “Young Woman at her Toilette”, 1916.

“Young Woman at her Toilette” (Resim 34), aynada çıplak temalı seriden bir resimdir. Mavimsi çerçeveli aynanın ön planında, üst tarafının yarısı görünen, günlük hâliyle genç bir kadın vardır. Sağda daha küçük bir figür, neredeyse görünmemektedir. Duvarda kırmızı bir arka plana doğru Bonnard’ın Nabi üyesi arkadaşı Maurice Denis’in nü bir resmi görünmektedir.<sup>1</sup>

### **Balthasar Klossowski de Rola- Balthus (1908-2001)**

Balthus, özellikle çocuk yaşta çıplak genç kız figürlerini konu aldığı resimleriyle bilinmektedir. Sanatçının erotik çağrışımlara yol açacak şekilde

<sup>1</sup> Resimlerin Analizi Linda Nochlin’in “Bonnard Bathers” isimli makalesinden faydalanılarak yazılmıştır.

Nochlin, Linda (1998, July), Art in America, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n7\\_v86/ai\\_21113232](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n7_v86/ai_21113232)

kurguladığı resimleri çok fazla eleştiri almış ve sanatçı ile ilgili farklı yorumlara neden olmuştur. Sanatçının eserlerinin cüretkâr olarak yorumlanması onu ünlü yapan oldukça sıra dışı konulara olan bağlılığıdır. Çıplak poz veren ya da elbiseleri yukarı kaldırılmış küçük kız resimleri sanatçının sıra dışı konuları içerisinde yer alır.

“Alice” (Resim 35) adlı eser güçlü bacakları, orantısız bir şekilde geniş ve düz göğüsleri olan, kendine has bir çekiciliği olmayan genç bir kadının görünüşü olarak gerçekçi sunumuyla rahatsızlık vermektedir. Ressamın stüdyosunda bir köşede saçlarını taramaktadır. Figürün yüzü izleyiciye dönüktür ve saçlarını tarama eylemi karşısında bir ayna olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Bu durumda resmin yüzeyi figürün önünde durduğu ayna ve izleyen kişi de bir dikizci durumundadır.

Sanatçı, aslında zarafetten uzak olan sağ dizi ve büyük ölçülerdeki göğsü aynen çizmiştir. Model, Fransız şair ve yazar Pierre Leyris’in İngiliz eşi yirmi üç yaşındaki Betty Leyris’tir. O ve kocası o zamanlar Balthus’un yakın arkadaşlarıydılar.

Mekânın sanatçının atölyesi olması izleyiciyi sanatçı ile modeli arasında nasıl bir ilişki olduğunu sorgulamaya davet eder. Genç kadının cüretkâr duruşu, gövdesinin üst kısmından aşağıya doğru kaymış giysisi ve sandalyeye dayadığı bacağının arasından görünen cinsel organı izleyiciye cinsellikle ilgili çağrışımlar yapacak şekilde kurgulanmış görünmektedir. Atölye çıplaklığın resmedildiği yer olarak yadırganmayacak bir mekân olmasına karşın, bu resimde kadın cinselliğine yapılmak istenen vurgu dolayısıyla dikkat çekici bir boyut kazanmıştır.



Resim 35. Balthus, “Alice”, 1933.

“Cathy Giyinirken” (Resim 36)adlı çalışma tuvalet masasındaki kadın konusunu bir ihtilaf ve önsezi sahnesine dönüştürerek ürkütücü bir şekilde yıkmıştır. Giyinen kadınların resmedildiği sahneleri karakterize eden hayal görür gibi bir dalgınlık hali (ki bu genellikle baştan çıkarıcı ortamlarda saç baş dağınık, erotik halleri yansıtır) bazı kötü tanımlanmış kasvet verici alışkanlıklara sıkıntılı bir hazırlanış gibi gösterilerek değiştirilmiştir. Gerçekte bu eser, Emily Bronte'nin “Uğultulu Tepeler” adlı eserindeki bir bölümü temsil etmektedir. Bu bölüm ve hizmetçisi Nelly'nin yardımıyla giyinmesini bitirirken kıskanç Heathcliff'in süslü elbisesi hakkında ona sorular sorduğu anı anlatır. Sanatçı, Cathy'yi dikleşmiş göğüs uçları ve çıplak göğüslerini ortada bırakmak için açık sabahlığıyla ve davranış tarzı açısından değeri düşük, bir gövde heykeli halinde göstermiştir. Figürler sanatçı ve gelecekte karısı olacak olan Antoniette de Watteville'in

portreleridir. Birbirlerine bakmamakta, derin düşünceler içinde kaybolmuş görünmektedirler.<sup>2</sup>



Resim 36. Balthus, “La toilette de Cathie”, 1933.

Resimle ilgili edinilen ön bilgilerin ışığında, sanatçının kendisini de resme dahil ettiği ve kişisel bir yaşantı içeriğini resim içeriğine dönüştürdüğü ortaya çıkmaktadır. Özel yaşantının içeriğe dönüştüğü böyle bir resmin değerlendirilmesi için sanatçıya ve resimde temsil edilmiş kişilere ilişkin bilgi edinme zorunluluğu doğmuştur. İç mekâna yerleştirilmiş çıplak kadın figürünün duruşu bedeni zorlayacak türde, doğal olmayan bir duruştur. Kadının özellikle gösterilmek istenmiş çıplaklığı, üzerindeki sabahlık ve gövdesinin izleyiciye dönük duruşundan anlaşılmaktadır. Arkasında yaşlıca ve giyiminden hizmetkâr olduğu anlaşılan bir

<sup>2</sup> Rewald, S. “Balthus Lesson Five Controversial Works by The French Artist, 1997:www.findarticles.com, Şubat/2005

kadın, çıplak kadının saçlarını taramaktadır. Çıplak kadının üzerindeki sabahlık onun toplumsal statüsünü işaret etmektedir. Arkasındaki kadının giysisi de iki kadın arasındaki sınıf farkını belirgin bir şekilde gösterecek niteliktedir. Mekânda temsil edilen nesnelere yoluyla mekânın bir oda olduğu hissedilmektedir. Çıplak figürün bir kenarından tuttuğu çok küçük bir kısmı görünen ayna, odanın toplu kullanıma açık olan türde bir oda değil, kişisel bir oda olduğunu çağrıştıracak biçimdedir. Sanatçının kendisini resmi giysiler içerisinde kadını ise çıplak bir şekilde göstermesi resmin anlam içeriğine ilişkin ipuçları vermektedir. Resimde yalnızca genç kadının çıplak gösterilmesi odanın ona ait olduğu düşüncesine yol açmaktadır. Ressamın, çıplak resmettiği kadın ile arasında yakın bir ilişki olması kişisel bir alanda rahat bir pozisyonda yer almasını açıklamaktadır. Sanatçı ile modeli arasında yaşanmış yakınlaşma resmedilen çıplaklığın erotik çağrışımlara yol açmasını açıklamaktadır. İzleyicinin resim hakkında böyle bir ön bilgiye sahip olması çıplaklığı algılayışını etkileyecek düzeyde önemlidir.

### **Amedeo Modigliani (1884- 1920)**

“Yaşamı boyunca ölüdoğa ve manzara resminden uzak duran Modigliani, kişiliğini ilk kez çıplakla ortaya koyar; henüz on dört yaşındaki genç, daha resim (desen) eğitimine başlar başlamaz, atölye arkadaşlarının hayret dolu bakışları arasında, çıplağı bir özgürlük alanı olarak seçmiştir kendisine” (Ergüven, 1998, 65).

Atölyesinde, çoğunluğu hayat kadını olan modelleriyle yakın ilişkiler kuran Modigliani, kadını, erkeğin karşısında bir haz nesnesi olarak görmez. Sanatçının kadınlara yönelik tutkusu, resimlerinde erotik bir gerilim yaratarak, yaşam enerjisini tuvale taşır. “Modigliani’nin çıplakları, ne orospu, ne de mazbut ev hanımı olup, aldıkları tensel zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla, hiçbirinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur”(Ergüven, 1998, 67).

Sanatçı modelleriyle kurduğu duygusal bağı atölye mekânının sağladığı olanakları kullanarak resimlerine yansıtmıştır. Resimlerinde mekâna ilişkin kaygıdan

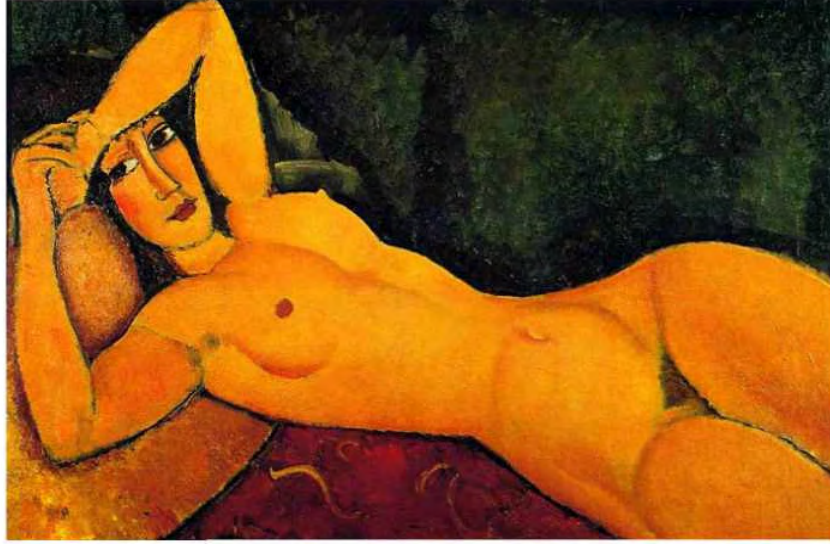
çok karşısındaki modelin kendisinde uyandırdığı heyecan ve düşünceleri biçimlendirme telaşı içinde çalışmalarını hızlı bir şekilde yapmıştır. Resimlerinde mekânın niteliğini ele verecek ayrıntılardan kaçınan sanatçı çıplak figürlerini renk düzlemleriyle oluşturduğu alanlara yerleştirmiştir. Sanatçının ürününü oluştururken modeli ile paylaştığı zaman, modelin konumu, sanatçının çıplaklığa bakışı ve böyle bir çalışma süreciyle oluşturulmuş çalışmaya bakan izleyici açısından resmin algılanışını etkileyecek türde bir sonuca neden olmaktadır.

Modigliani'nin resimleri, sanatçının çıplak model ile paylaştığı çalışma sürecinin etkilerini resimlerine yansıtmış olması açısından önemlidir. Sanatçının çıplaklarında, cinselliği çağrıştıran öğelerin varlığı insana ilişkin bir durumu ifade eder. Sanatçının kendi bakışıyla cinsellik, coşkulu bir eylemin ifadesi olarak çıplaklarına yansır. Resimlerindeki çıplakların izleyiciye bakan gözleri çıplaklıklarından rahatsızlık duymadıklarını ve izlendiklerinin farkında olduklarını gösterir. İzleyici Modigliani'nin çıplaklarına bakarken, tedirginlik duymaz. Sanatçının çıplağa bakarken duyduğu heyecanı yansıttığı çıplakları, aynı heyecanın izleyiciye aktarımını sağlayacak niteliktedir. Sanatçının özellikle kadın çıplakları tercih etmesi resimde çıplaklığın tarihine ters düşmez.

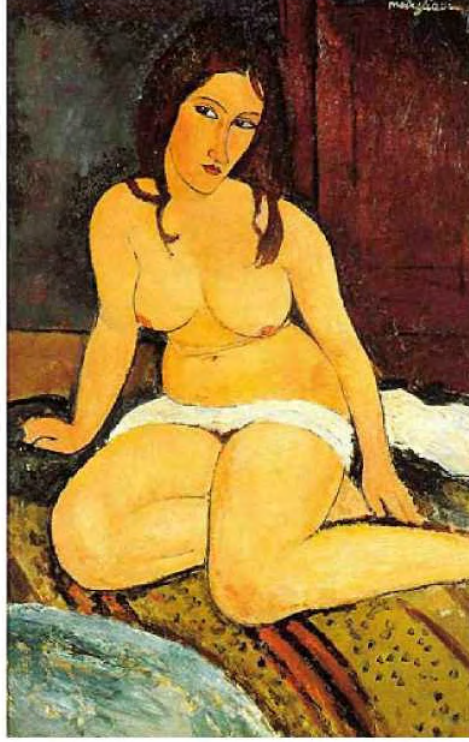
“Yaşamının son yıllarına doğru bir dizi halinde gerçekleştirdiği çıplaklar yüzünden çevresiyle başı derde giren Modigliani, hayli şaşırdığı bu tepkiye bir anlam vermekte zorlanır; çünkü onun amacı cinsel hazzı ayağa düşürmek değil, yalın ve kendi içinde uyumlu bir üslup arayışının uzantısında, çıplak teni kutsamaktır sadece” (Ergüven, 1998, 67).



Resim 37. Amadeo Modigliani, "Uzanan ıplak", 1917.



Resim 38. Amadeo Modigliani, "Sol Eli Alında Uzanan ıplak", 1917



Resim 39. Amedeo Modigliani, “Oturan ıplak”, 1917

### 3.2. Uygulama Analizleri

Yaşamı algılayışını tercih ettiği malzeme ve biçim yoluyla ifade eden sanatçının kişisel tercihleri, izleyiciye, sanatçıyı ve yapıtını anlama bakımından rehberlik eder.

Sanatçı, izleyicinin neyi göreceğini, diğerlerine oranla daha fazla önemsediği elemanları vurgulama yoluyla göstermektedir. Sanatçının seçmiş olduklarının bir düzenlemesi olarak, resimde mekân, izleyicinin algılama etkinliğini yönlendirme gücüne sahiptir. Bununla birlikte, izleyicinin resme nereden bakacağının belirlenmesi de resimde, mekân düzeneği ile ilişkilidir.



Tez çalışmasının Uygulama Örnekleri ve Ürün Analizi bölümünde incelenmek için seçilen ve uygulama örnekleri olarak sunulan ürünlerin belirleyici unsuru çıplak gövde ve mekândır.

Çıplak gövdenin resim tarihinde özellikle kadın cinsini temsil etmesine karşın, bu çalışmada kadın ya da erkek olarak özellikle bir tercih yapılmamış, çıplaklığın temsilinde ve algılanışında mekân unsurunun etkin rolü vurgulanmak istendiği için gövdenin cinsiyeti bakımından sınırlandırmaya gidilmemiştir. Fakat resim tarihinde çıplaklığı konu edinen örneklerde karşılaşılan çoğunlukla kadın çıplaklığı olduğu için, tez çalışması bu gerçekliği de içine alarak, erkek çıplaklığı ile kadın çıplaklığının algılanış farklılığını mekân unsuru ile ilişkisi bağlamında görünür kılmaya çalışmıştır. Resimlerde mekân, çıplaklık algısını biçimlendirecek nitelikleriyle kurgulanmıştır. Belli bir algılamaya neden olacak şekilde kurgulanan mekân, gövdenin çıplaklığından daha ön plandadır. Çıplak gövde mekânla hem biçim hem de anlam bakımından bütünlük içerisinde kurgulanmıştır. Çıplak gövdenin içinde bulunduğu mekânla gövdenin hareketi anlam bakımından birbirine ters düşmemektedir.

Uygulama örneklerinin oluşturulmasında esas problem, çıplak gövdenin algılanışını etkilemesi bakımından mekânın niteliğinin çözümlenmesi ile birlikte, seçilen alan olarak mekânın izleyiciyi nasıl konumlandığına vurgulanmasıdır.

Ürünlerin oluşum süreci, mekân unsurunun, kendi belirleyici rolünü nasıl üstlendiği, ne tür bir düzenlemenin izleyicinin çıplak gövdeyi algılamakla mekân ile ilişki kurmadan sonuçlandırmayacağına araştırması şeklinde bir yol izlemiştir. Mekân, gerçek mekân dediğimiz fizikî mekânın çeşitlemeleri olarak, çıplak gövdeyi anlamlandırma sürecinde belirleyici kabul edilip, belirleyiciliğini sağlayan nitelikleriyle vurgulanmıştır.

Bu çalışmada mekân, çıplak gövdeye ilişkin bilgi edinme aracı olarak resmin temel problemi olmuştur. Mekânın kurgulanması, (kişisel ya da genel, kapalı-açık vb...) çıplak gövdenin algılanışıyla birlikte izleyicinin çıplaklığa hangi konumda tanık olduğunu gösterendir.

Uygulama çalışmalarında çıplak gövde, günlük eylemleriyle, kendi doğallığında temsil edilmiştir. Uygulama çalışmalarının oluşturulması sürecinde ilk olarak, çıplak gövdenin günlük eylemler sırasındaki görünümünün plastik elemanlar yoluyla çözümlenmesi problemine ağırlık verilmiştir. Boya kullanımından önce desen çizimleri ile çözüm arayışlarına gidilmiştir. Çıplak gövdenin algılanışına biçim veren mekân unsurunun düzenlenmesi, önceden belirlenmiş alanların fotoğraflanarak görüntülerinden faydalanılarak gerçekleştirilmiştir. Mekân seçimi, çıplak gövdeyi içerecek türle sınırlandırılmıştır. Çıplak gövdenin algılanışına doğrudan etkisi olacak mekânlar kendi içinde çeşitlendirilmeye çalışılmıştır.

Ürünler, boyasal resmin olanakları ile gerçekleştirilmiştir. Eskiz çalışmalarında renkli kalemler, desen kalemleri, kuru pastel boya, sulu boya kalemleri kullanılırken, ürünlerin oluşturulmasında, yağlı pastel boya tercih edilmiştir. Yağlı pastel boya ile birlikte renkli kalemler de kullanılmış, ürünler çok büyük boyutlarda olmayan, farklı türde kağıtlar üzerine çalışılmıştır.

#### **Resim 40**

Bu resimde çok figürlü kompozisyon kurgusuna olanak sağlaması ve toplumsal kuralların çıplaklığı kısmen de olsa doğallaştırdığı sınırlı mekânlardan birisi olması özelliğiyle “plaj” resmin mekânı olarak seçilmiştir. Plaj kendi kuralları olan sosyal bir mekândır. Bu nedenle çıplaklık, plajda kabul görmüş bir hâl olmasına karşın, toplumsal denetim plajda da devam etmektedir.

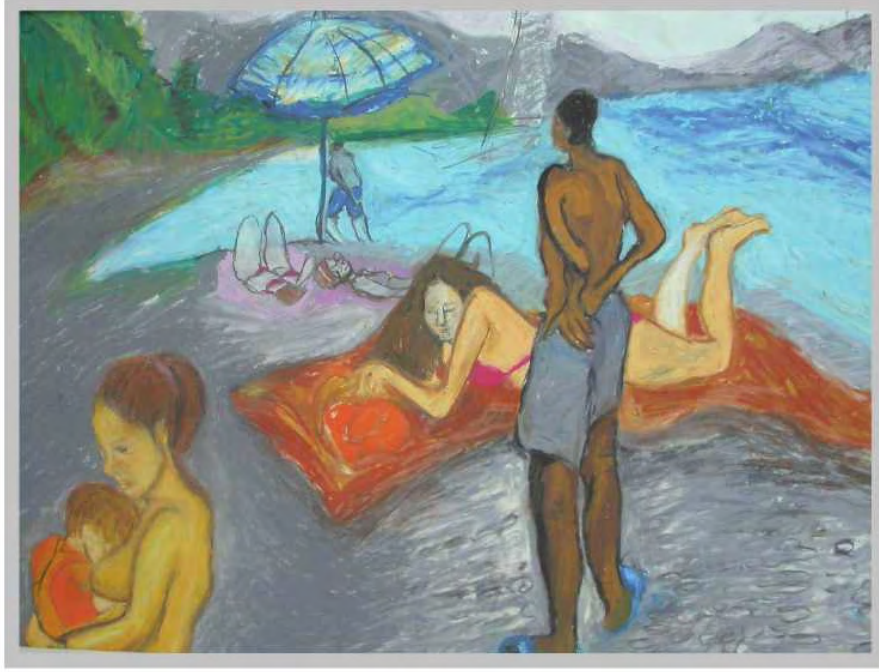
Resmin merkezinde havlunun üzerine uzanmış kadın figürü kendi sınırlarını havlu aracılığıyla belirlemiştir. Figürlerin biri dışında hepsi, resmin merkezi etrafına yerleştirilmiş, birbiri ardına konumlanan figürler böylelikle derinlik algısına yol açacak şekilde işlev kazanmışlardır. Resmin merkezindeki kadın figürü plaj giysisi ile yarı çıplak şekilde havlunun üzerine uzanmış, bacaklarını dizlerinden kırarak yukarıya kaldırmış, kendi hâlinde çevresiyle ilgilenmemektedir. Arkasında bedeninin bir kısmı görünen kadın figürü ve ona ters yönde uzanmış başka bir kadın figürü aynı şekilde çevrelerine ilgisiz görünmektedirler. Uzanmış figürlerden daha uzakta plaj

şemsiyesinin hemen yanında yürüyen bir erkek figürü görülmektedir. Bu figür, arkasındakilere bakmadan ilerlemektedir. Merkezdeki figürün önünde elleri sırtında ayakta duran bir erkek figürü görülmektedir. Figürün sırtı izleyiciye dönüktür, merkezde yatay olarak konumlanan figürü ve genel olarak resmi dikey olarak ikiye bölmüştür. Ellerinin konumu figüre rahat bir duruş kazandırmıştır. Erkek figürünün dikey konumlandırılışıyla, toplumun erkeğe vermiş olduğu ayrıcalıklı konuma gönderme yapılmak istenmiştir.

Figürün bedenindeki uzama figürün konumunu güçlendirmiş, yatay figürle yarattığı karşıtlık yoluyla resme hareket kazandırmıştır. Resmin sol alt köşesinde yarı bedeni görünen kucağında bebeğiyle çıplak kadın figürü diğer figürlerin uzağındadır, yüzü merkezdeki figürün baktığı yöne dönüktür. Kollarında bebeği ile sevecen bir anne görünümündeki bu figürle gerideki erkek figürü, toplumsal rollerin burada da sürdürülmekte olduğunu çağrıştırmayı amaçlamıştır.

Resimde yer alan tüm figürler kendi hâllerinde plajın olanaklı kıldığı rahat davranışlarıyla gösterilmişlerdir. Figürlerin çıplaklığı buldukları mekân dolayısıyla izleyici için rahatsızlık verici değildir. İzleyicinin çıplaklık karşısında aldığı tavrın mekânın niteliğine göre değişiklik gösterdiği vurgulanmak istenmiştir.

Plaj toplumsal sınıf farklılıkları gözlemenin görelî olarak biraz daha güçleştiği ya da sınıfsal ayrımın yeni kurallarla oluştuğu bir mekândır. Çıplak ya da yarı çıplak olma hali, anlık bir algılamayla sınırlı kalsa bile insanlar arasındaki farkları belirsizleştirmektedir. Birbirlerini tanımayan insanların yarı çıplak bir hâlde yan yana uzanmaları, çıplaklıkla ilgili toplumsal kuralların birçoğunun plajda geçerliliğini yitirdiğini, ya da bu kuralların mekânın özellikleriyle yeniden biçimlendiğini göstermektedir. Resimde havlu kişisel bir alan yaratma, bir anlamda kendi mekânını oluşturma çabası olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte figürleri zeminden ayıran, çevresiyle ilişkilendiren bir eleman olarak kullanılmıştır. Kompozisyon, izleyiciye belli bir mekânın niteliklerini görünür kılacak şekilde açık olarak düzenlenmiştir.



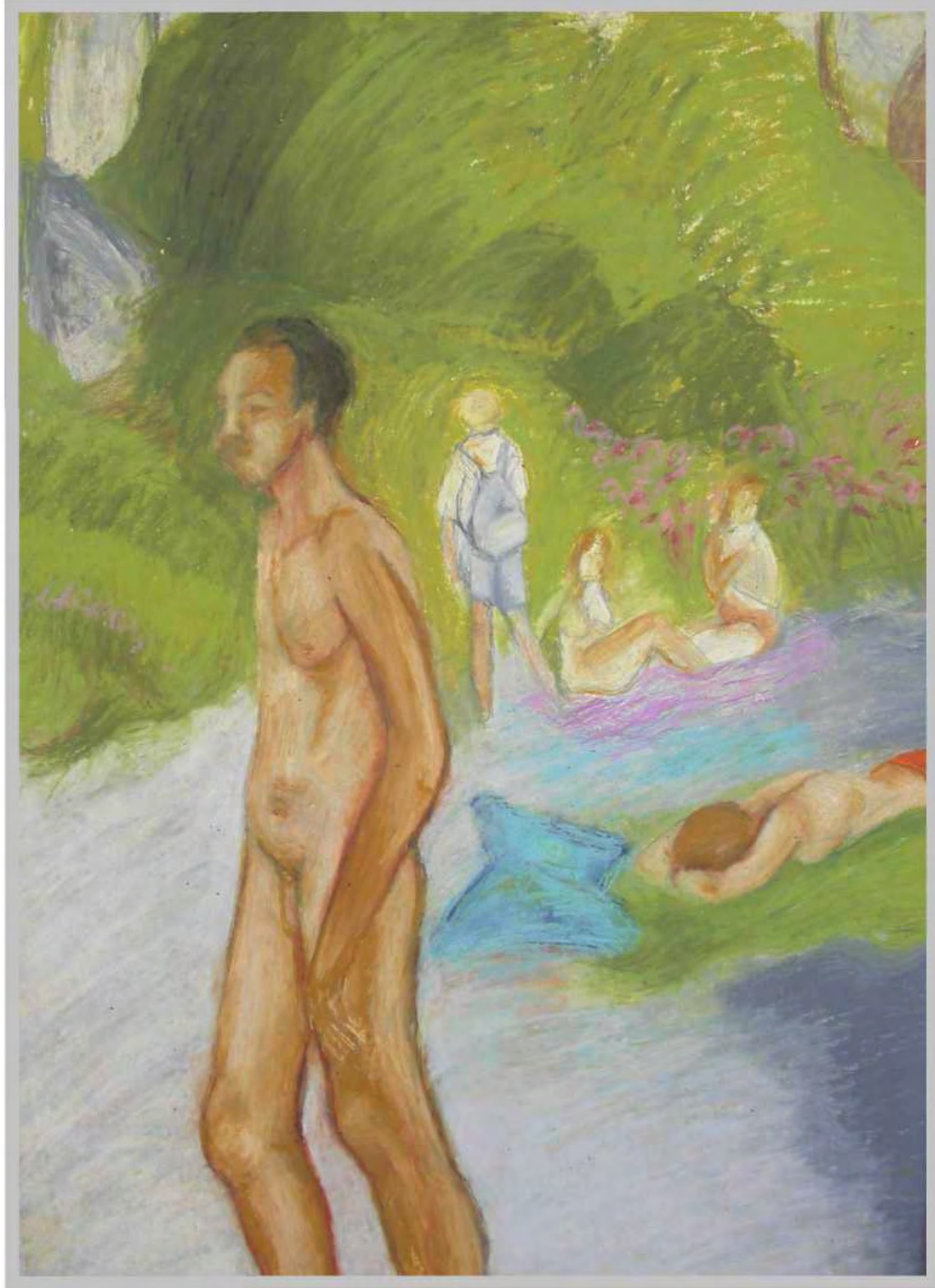
Resim 40. Kağıt Üzerine Pastel Boya 35x50

Resim 41 ve 42’de çıplaklığa eşlik eden mekân yine plajdır. Görüş açısı daraltılarak dikey bir kompozisyon oluşturulmuştur. Mekânda figürlerin kapladığı alan artırılmış, mekânın niteliğini anlaşılır kılacak öğeler azaltılmıştır. Mekânın niteliği figürlerle birlikte merkezde konumlandırılmış mekâna ait öğelerle anlaşılır hale getirilmiştir. Resimde yer alan figürler bedensel özelliklerinin çağrıştırdığı şekilde müdahaleye uğramış ve olduklarından uzun gösterilmiştir. Gövdenin olduğundan daha uzun gösterilmesi mekân içerisinde gövdenin varlığını daha etkin kılma amacı taşımaktadır.

Resim 42’de sol ön planda yer alan erkek figürü tamamen çıplaktır. Mekânın, çıplaklığın algılanışını yönlendireceği fikrinden ilerleyerek, mekânın izin verdiği ölçüde kabul gören çıplaklık durumunun, belirlenmiş sınırların dışına çıkıldığında farklı bir algılamaya neden olacağı düşüncesi ile kurgulanmıştır. Bu resimde mekânın karakterine karşıt bir çıplaklık durumu gösterilmiş, böylelikle çıplaklığın algılanışının değişimine etki eden unsurlar vurgulanmak istenmiştir.



Resim 41. Kağıt Üzerine Pastel Boya 35x50



Resim 42. Kağıt Üzerine Pastel Boya 35x50

### Resim 43

Bu resimde kişisel bir mekân olarak banyo, bedenini kimi ihtiyaçları için ayrılmış bir alan olma özelliği ile vurgulanmak istenmiş, çıplak figür banyo atmosferine uygun bir duruşla resmedilmiştir. Banyo kişinin kendi bedenine en yakın olduğu, bedeniyle ilgilendiği sınırlı mekânlardan biridir. Bedenin çıplaklığı banyo mekânında kabul edilebilir bir durumdur. Fiziksel mekânın resim yüzeyine aktarılışı, tanınabilir nesnelere resmin olanakları dahilinde ve kişisel tercihler doğrultusunda düzenlenmesiyle sağlanmıştır. Mekânı oluşturan elemanların toplamı tanımlanabilir bir banyo atmosferine uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Çıplak gövde mekânla bütünlük sağlayacak şekilde biçimlendirilmiştir. Mekânda tanımlanabilir nesnelere farklı açılardan gösterilmiş, figür de bu biçimlendirmeye paralel olarak uzatılmıştır. Figürün dikeyliği resmin sağ kenarında bir kısmı görünen kapının dikeyliğini destekleyen bir biçimde abartılmıştır.

Resimde banyo mekânının yalnızca bir kısmı gösterilmiş, mekânı oluşturan nesnelere açılardaki farklılıklar ve birbirlerine olan uzaklıkları mekânın geri kalanına ilişkin fikir verecek düzeyde tasarlanmıştır. Figürün bacakları arkasındaki yatay çizgi ve hemen onun üzerinden başlayıp resmin merkezine kadar devam eden perdenin dış çizgilerinin oluşturduğu dikeylik, mekânın derinliğinin görüldüğünden daha fazla olduğunu işaret ederek, figürün arkasında bir alan daha olduğunu bildirir niteliktedir. Çıplak gövde bedensel temizliğin yapıldığı, perde ile ayrılmış alanın dışındadır. Banyodaki erkek ayna karşısında suretini seyretmektedir. Önünde duran lavabonun dış kenarı çıplak gövdenin diğerinden bir adım öne çıkmış bacağının eğimiyle uyum içerisindedir. Oranları uzatılmış çıplak gövde, lavabonun farklı bir açı kazanmasına neden olmuştur. Figürün arkasındaki perde, figür ile arka plandaki bölmeyi birbirinden ayırarak, figürü ön plana taşımıştır.

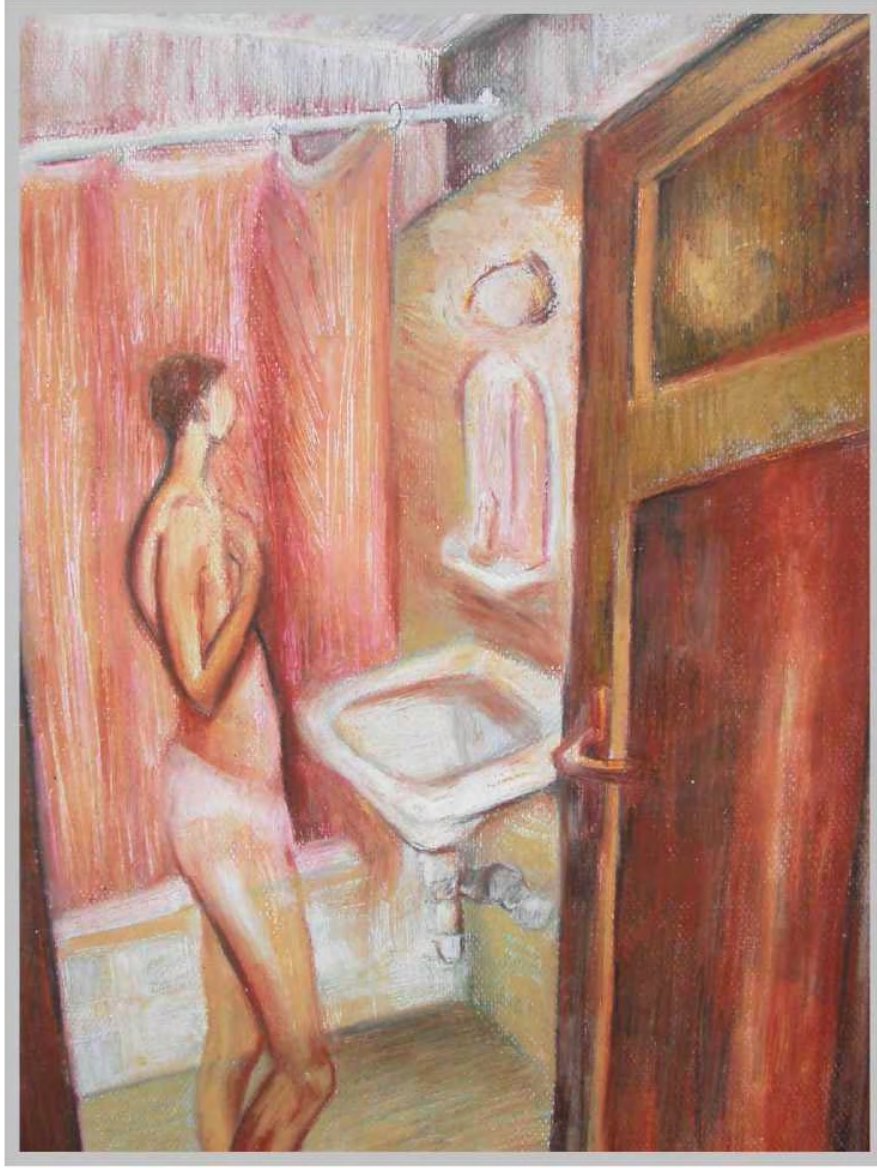
Figürün yüzü karakter özelliklerini ele verecek hiçbir ipucu taşımayacak şekilde genel bir bakışla resmedilirken, gövdenin duruşu ve biçimlendirilişinde aynı bakış hakim değildir. Gövdenin bütünü olduğundan daha uzun gösterilmiş, baş gövdeye göre oldukça küçük resmedilmiştir. Beden, kimi yerlerde giderek yumuşayan belirgin dış çizgilerle kurulmuş, erkek bedenine aykırı bir hafiflikle

fakat, bedenın anatomik yapısını hissettirecek şekilde boyanmıştır. Resimde çıplak figür çıplaklığını sergiler bir biçimde değil, kendi doğal haliyle gösterilmek istenmiştir.

Resmin sağ kenarında çok az bir kısmı görünen kapı neredeyse ardına kadar açıktır. Kapının açık olması çıplaklığa tanık olan birilerinin varlığına işaret ederken, figürün duruşu kendi başına olduğu izlenimini vermektedir. Başı hafif yana eğilmiş, aynaya bakan figür, eli göğsünün üstünde bedeniyle ilgili görünmektedir. Kapının açık oluşu izleyeni farklı bir konuma taşımaktadır.

İzleyici anahtar deliğinden gözleyen dikizci konumunda değildir. Kişisel mahremiyet alanı olan banyo mekânına açılan kapı, çıplaklığa tanık olanın sorumluluğunu üstlenmektedir.



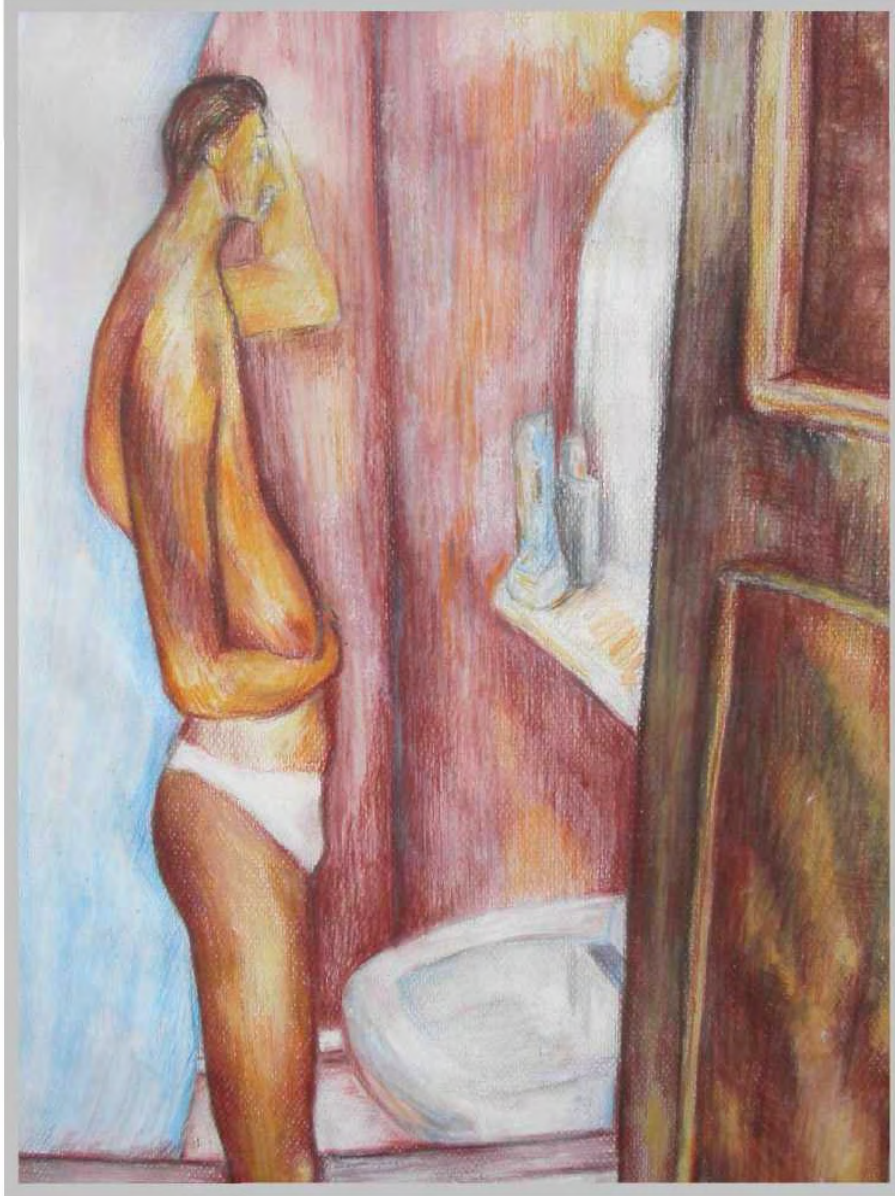


Resim 43. Kağıt Üzerine Pastel Boya 30x42

#### Resim 44

Banyo, çıplaklığa aracılık eden bir mekân olarak sıkça temsil edilen bir alan olmuştur. Gerçeklikle resim arasında kurulan ilişki izleyicinin resmi algılayışını etkilemesi bakımından önemsenmiştir. Resimde yer alan tüm öğeler içinde

buldukları mekana ilişkin temsil özelliklerini koruyacak şekilde resimlenmişlerdir. Gövde diğer resimlerde olduğu gibi kendi anatomik yapısının olarak sağladığı şekilde uzatılmış, gövdenin kıvrımları kavis biçiminde hareketli çizgilerle vurgulanmıştır.

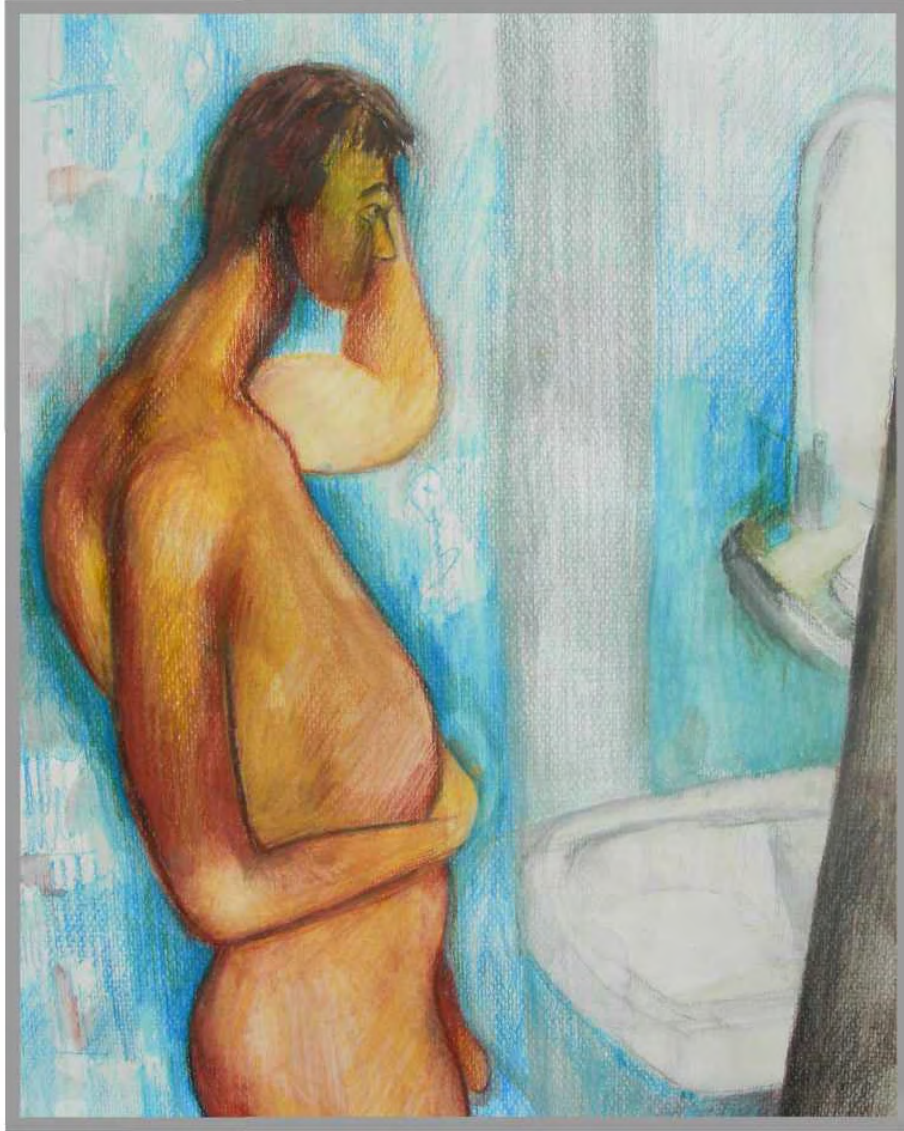


Resim 44. Kağıt Üzerine Karışık Teknik 30x42

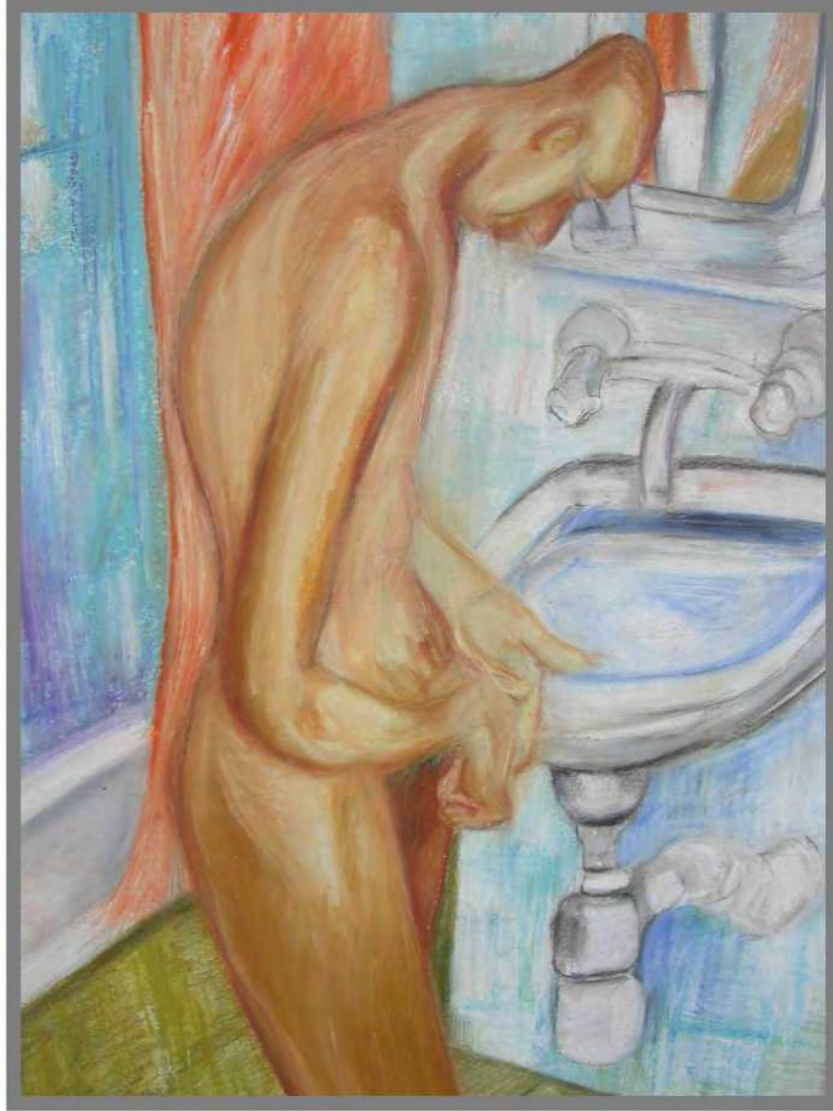
**Resim 45**

Bu resimde fiziksel mekândan alıntılanan nesnelerin azaltılması, mekânın niteliğini belirlemek açısından izleyiciyi bir sınırlamayla karşı karşıya bırakmamaktadır. Mekânın niteliğini görünür kılan nesnelerin azaltılması mekânın niteliği ile çıplaklığın algılanışı arasında kurulan ilişkiyi daha yakın bir bakışı olanaklı kılması bakımından tercih edilmiştir. İzleyicinin dikkati mekâna ilişkin yeterince bilgi sunulmaksızın gövdenin çıplaklığına yönlendirilmek istenmiştir. Resimde ön planda görülen erkek figürü ayna karşısında kendiyile ilgilenmektedir ve bu kez tam olarak çıplak gösterilmiştir.

Resmin sağ kenarında aynayı keserek küçük bir alan oluşturan çizginin nasıl bir nesneye ait olduğu anlaşılmamaktadır. Resim yüzeyi, sınırları çizgilerle belirlenmiş alanların boyanmasıyla parçalanarak, mekân etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Resimde temsil edilen mekânın iç mekânı çağrıştırması ayna ve lavabodan kaynaklanmaktadır. Aynanın önünde görülen küçük nesnelere, belirgin değildir. Çıplak gövdenin arkasında mavi tonlarında boyalı alan ayrıntıdan yoksundur.



Resim 45. Kağıt Üzerine Karışık Teknik 29.7x42

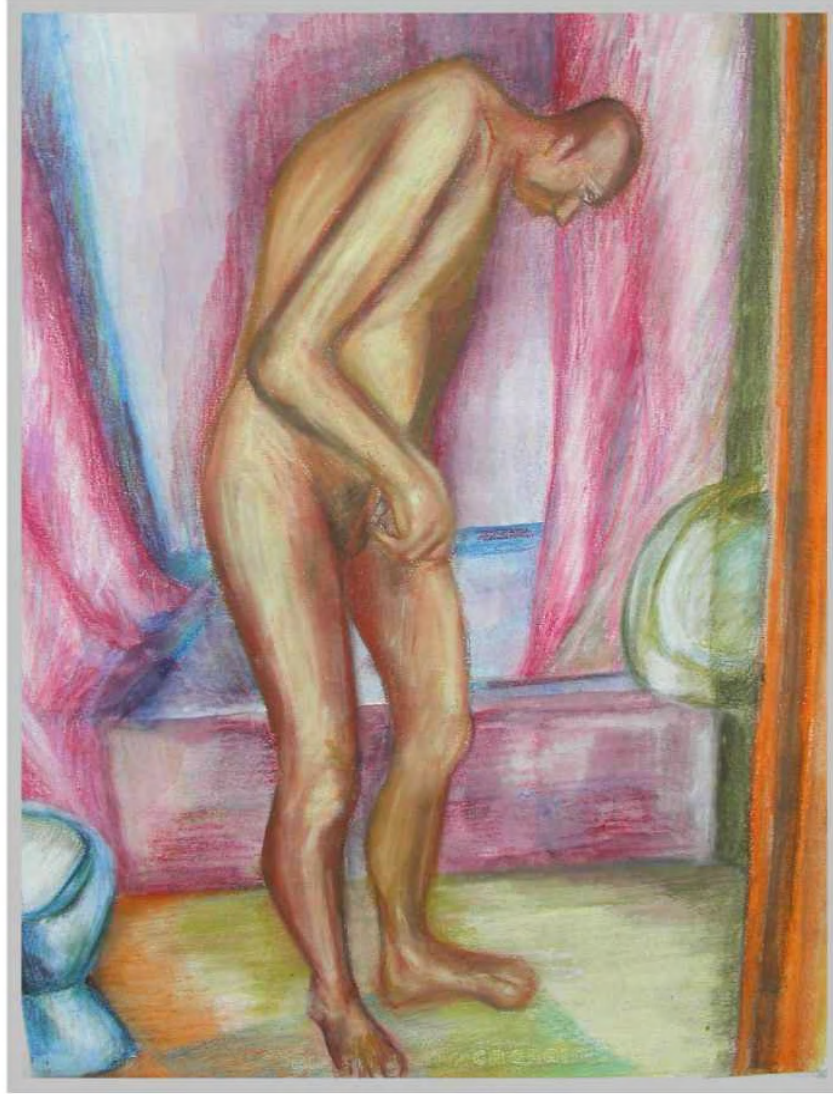


Resim 46. Kağıt Üzerine Pastel Boya 35x50

### Resim 46

Resimlerde çıplak gövde nitelik açısından aynı olan mekânın farklı düzenlemeleri içinde kurgulanmıştır. Böylelikle banyo mekânının temsili anlamında bir seri resim oluşturulmuştur. Bu resimde çıplak erkek figürü beden temizliğini yaparken gösterilmiştir. Gövdesi hafif izleyiciye dönük, gerçekleştirdiği eylemin gövdesine kazandırdığı hareketle dikkat çekicidir. Beden temizliğinin mahremiyet

içermesi gereken bir eylem oluşu izleyiciyi rahatsız olacağı bir sahneyle karşı karşıya getirmektedir.

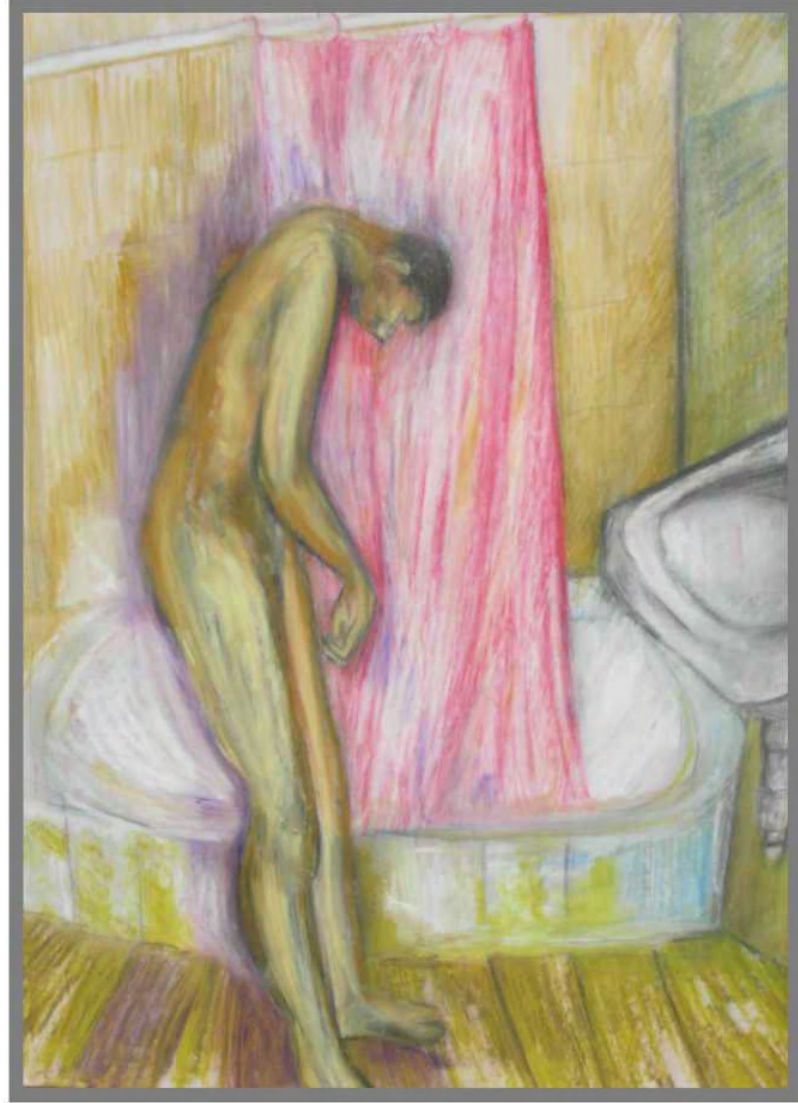


Resim 47. Kağıt Üzerine Karışık Teknik 35x50

### Resim 47

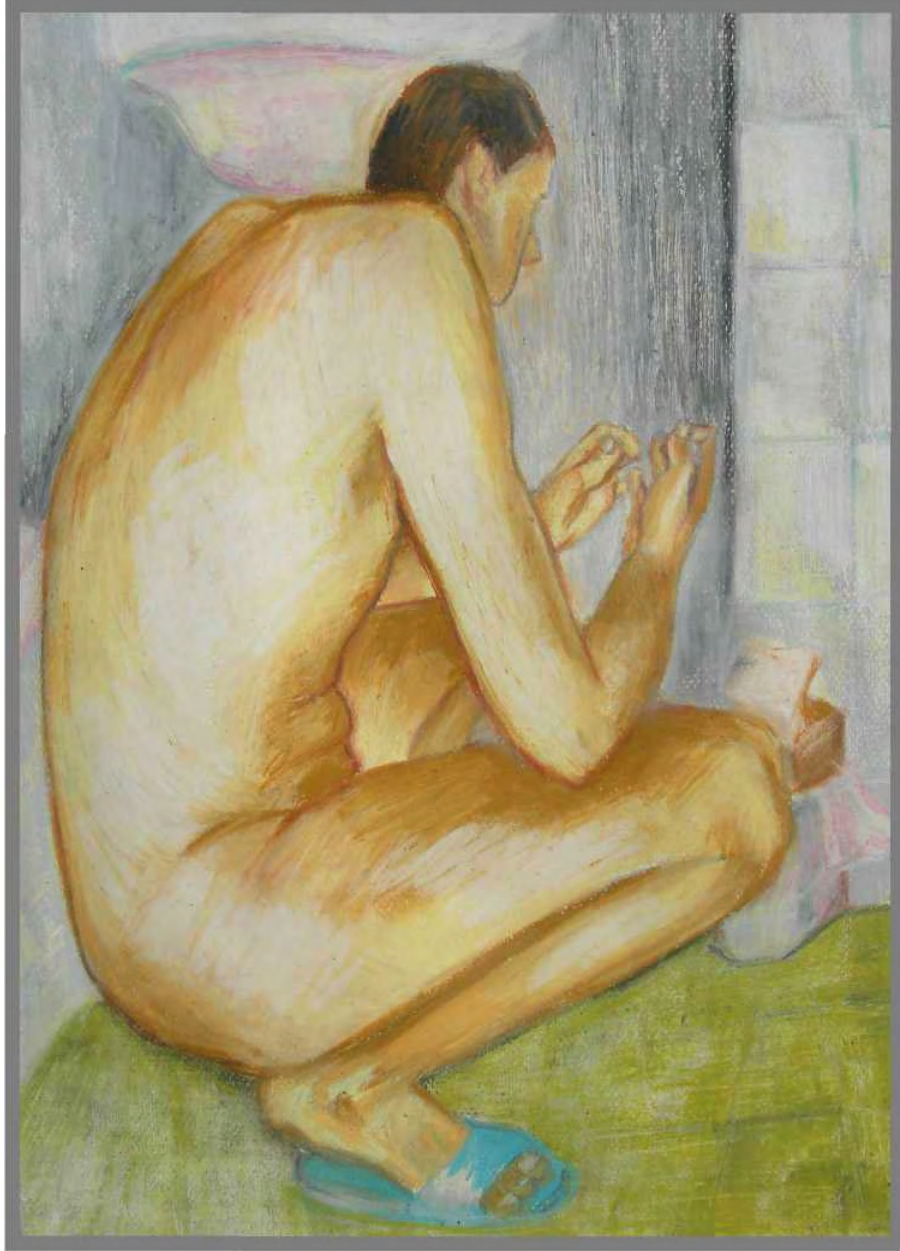
Bu resimde mekânı niteleyen nesnelere klozet de eklenmiş, perdeyi oluşturan alanın dış çizgileri figürü ortada bırakacak şekilde ve banyo küvetini görünür hale getirecek kadar resmin iki yanına çekilmiştir. Resmin sağ arka planında küvetin dış

kenar çizgisini önde bırakacak şekilde yukarıdan aşağıya doğru inen çizgiler forma derinlik kazandırmıştır. Resmin sol kenarında ön kısmı görünen klozetin yuvarlak formu ile karşısına denk gelen lavabonun ters yöndeki yuvarlaklığı bir zıtlık oluşturmakla birlikte birbirini destekleyen benzer formlar olarak dikkat çekmektedir. Çıplak erkek figürü resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Öne doğru eğilmiş gövdesi hafif sağa dönmüş şekilde, bütünüyle görülmektedir. Resimde mekân renk alanlarıyla parçalanmış, resmin sağından yayılan ışıkla aydınlık bir atmosfer yaratılmak istenmiştir.



Resim 48. Kağıt Üzerine Pastel Boya 35x50

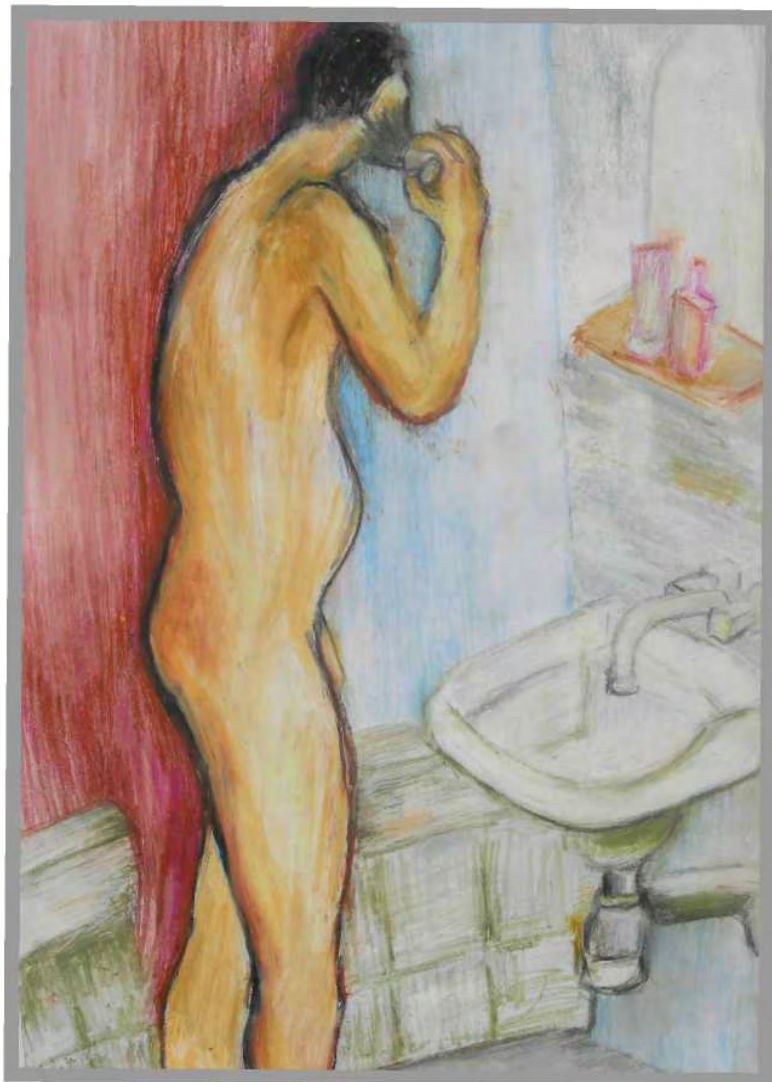




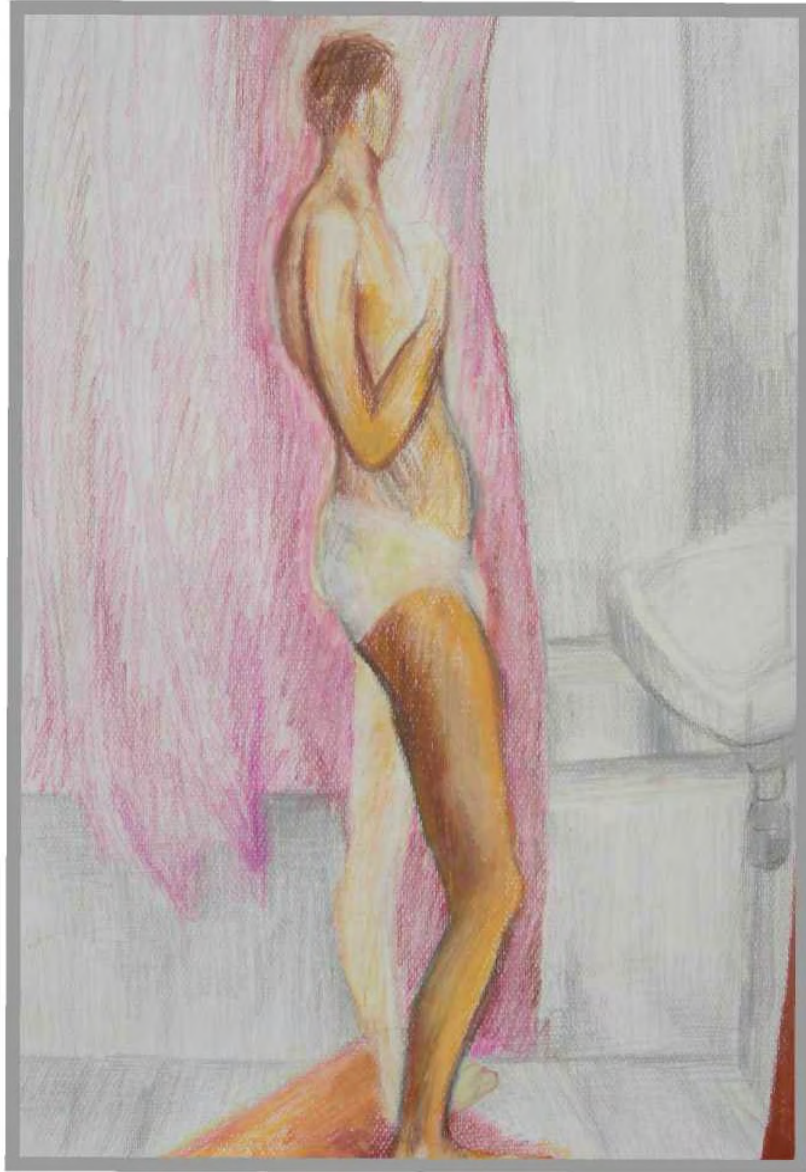
Resim 49. Kağıt Üzerine Pastel Boya 35x42



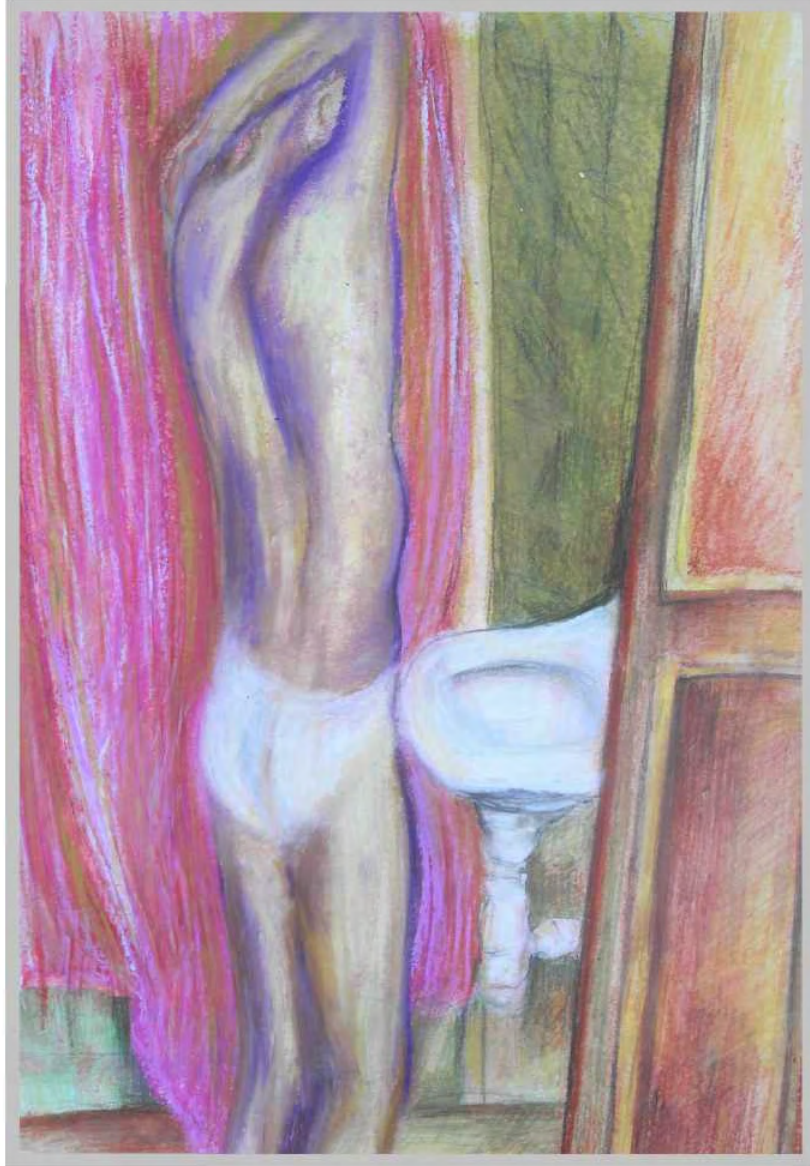
Resim 50



Resim 51



Resim 52



Resim 53. Kağıt Üzerine Karışık Teknik 30x50



Resim 54



Resim 55



Resim 56



Resim 57



## SONUÇ

Bu tez çalışmasında, çıplak insan gövdesinin algılanışını yönlendiren mekân unsuru ve mekânın, anlamını toplumsal kurallar içerisinde bulan yönlendirici etkisinin nasıl oluştuğu araştırılmıştır. Gerçek hayatta sakınılması gereken çıplaklık resim düzleminde temsil düzeyinde bir boyut kazandığı için özellikle bakılması gerekli bir konuma taşınmış olmaktadır. Resimde çıplaklığın gerçeklikle kurduğu ilişkinin çözümlenmesinde, resmin izleyiciye sunduğu olanaklar içerisinde mekân düzenlemesinin yönlendirici özellikleri araştırılmış, izleyicinin çıplaklığı algılayışı ile mekânın niteliği arasındaki bağ örnekler üzerinden incelenmiştir. Bedene yaklaşımların zamanla değiştiği gerçeğinden hareketle beden bir durumu olarak çıplaklığın yüklendiği toplumsal, kültürel ideolojik anlamlar da araştırma sırasında önemsenmiştir.

Toplumsal işleyiş içerisinde kültürel yapının belirlediği kurallar resimde çıplak gövdeyi algılama biçimini etkilemektedir. Resmin gerçeklikle kurduğu ilişki bakımından çıplak gövdenin temsili toplumsal, kültürel yapının izlerini taşıırken, izleyicinin resimdeki çıplaklığı belirlenmiş kurallar çerçevesinde algıladığı düşünülmektedir. Mekânın niteliği insan davranışlarını belli kurallarla sınırlandırmaktadır. Gövdenin bir hali olarak çıplaklık toplumsal kuralların belirlemiş olduğu mekânlar dahilinde kabul edilebilir bir nitelik kazanmıştır. Belirlenen mekânların dışında çıplaklık durumu kabul edilebilir değildir. Çıplaklığın algılanışını etkileyen bir diğer unsur cinsiyettir. Kadın çıplaklığına toplumsal bakışın erkek çıplaklığına oranla daha az kabul edilebilir olduğu, toplumsal yaşam ve kültürel alanlarda görülmektedir.

Tüketime odaklanmış yaşam biçiminin geniş kitlelere yayılması insan bedenini de bir tüketim nesnesi durumuna getirmiştir. Daha fazla tüketim için insan arzularının sürekli kışkırtılmasına yönelik gerçekleştirilen üretimler bedenin görsel bir malzeme olarak kullanılmasına ve haz alan yanı sıra yeniden kurgulanmasına neden olmuştur. Bu süreçte gövdenin çıplaklığı da sürekli olarak değiştirilen görsel bir malzemeye dönüşmüştür. Yeni yaşam biçimi yeni mekânlar oluşturmuş ve yaşanan tüm değişikliklere paralel olarak toplumsal kurallar ve yaşama bakış şekli de

değişmiştir. Çıplak gövdenin algılanışını etkileyen tüm bu unsurlar içerisinde mekân önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışma resimde çıplak gövdenin algılanışını yönlendiren unsurları mekân bağlamında değerlendirmeye yarayacak yaklaşımlara katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

## KAYNAKÇA

- AKYÜREK, Engin (1994), *Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat* (1. Basım)  
İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- BARTHES, Roland (1996), *S/Z* (Çev. Öztürk Kasar), İstanbul: YKY
- BATUR, Enis (1997), *Modernizmin Serüveni* (4. Basım), İstanbul: YKY
- BATUR, Enis, “İlk Çıplaklar: Âdem ile Havva,” *P Kültür Sanat Antika Dergisi*,  
Yaz/2000, S.18. ss. 38-50.
- BATUR, Enis, “Balthus”, *Milliyet Sanat Dergisi*, S.84. ss.32-35.
- BERGER, John (1986), *Görme Biçimleri* (Çev. Y. Salman), İstanbul: Metis  
Yayınları
- BERGER, John (1986), *O Ana Adanmış* (Haz. Y. Salman, M.G. Sökmen), İstanbul:  
Metis Yayınları
- BONNET, A. Marie, “Cranach’ın Resimlerinde Rönesans Çıplakları,”(Çev. Ü.  
Gökberk), *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, Yaz/2000, S. 18. ss. 50-60.
- BOYDAŞ, Nihat, *Sanat Eleştirisine Giriş*, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık
- CURTIS, Penelope, “Nude: Ideal and Reality”, *The Nude Ideal and Reality* (2004),  
Artificioskira
- DUERR, Hans.Peter. (1999), *Çıplaklık ve Utanç -Uygarlaşma Sürecinin Miti*  
(Çev. Tarhan Onur), İstanbul: Dost Kitabevi
- ERGÜVEN, Mehmet (1992), *Yoruma Doğru* (2. Basım), İstanbul: YKY
- ERGÜVEN, Mehmet (1997), *Görmece*, İstanbul: Metis Yayınları
- ERGÜVEN, Mehmet (1998), *Pusudaki Ten* (2. Basım), İstanbul: Sel Yayıncılık
- ERGÜVEN, Mehmet (2001), *Gölgenin Ucunda* (1. Basım), İstanbul: Sel Yayıncılık
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1995), *Kültür Sanat Sanat Kültür*, İstanbul: Çınar Yayınları
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1995), *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- EROL, Turan, “Bonnard’ın Çıplakları,” *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, Yaz/2000,  
S.18. ss. 74-88.
- Estate of Balthus Klossowski de Rola (2001), Parkland Verlag, Köln
- FABBRI, Paolo, “Thoughts of The Nude Body”, *The Nude Ideal and Reality* (2004),  
Artificioskira
- FISCHER, Ernst (1959), *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan), İstanbul: Payel  
Yayınevi

- FLORENSKI, Pavel (2001), *Tersten Perspektif* (Çev. Y. Tükel), İstanbul: Metis Yayınları
- FOUCAULT, Michel (1986), *Cinselliğin Tarihi 1* (Çev. H. Tufan), İstanbul: Afa Yayınları
- FOUCAULT, Michel (1988), *Cinselliğin Tarihi 2* (Çev. H. Tufan), İstanbul: Afa Yayınları
- FOUCAULT, Michel (1994), *Cinselliğin Tarihi 3* (Çev. H. Tufan), İstanbul: Afa Yayınları
- GALIMBERTI, U., ZANETTI, U. “Nudity of The Body, Art and Seduction”, *The Nude Ideal and Reality* (2004) , Artificioskira
- GOMBRICH, E. H. (1999) , *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Ö. Erduran, E. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi
- GUZZO, Pier Giovanni “Pompei'nin Çıplakları,” ( Çev. A. Kayabal), *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, Yaz/2000, S.18. ss. 28-37.
- IŞIK, Emre (1998), *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- KAHRAMAN, H. Bülent (1995), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Everest Yayınları
- KAHRAMAN, H. Bülent (2002), *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, İstanbul: Everest Yayınları
- KAHRAMAN, Hasan, Bülent (2005), *Cinsellik Görsellik Pornografi* (1. Basım), İstanbul: Agora Kitaplığı
- KANDİYOTİ, Deniz (1996), *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, İstanbul: Metis Yayınları
- LYNTON, Norbert (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. C. Çapan, S. Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi
- ÖZGENÇ, Neslihan (2002), “Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi”, *Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- ÖZLÜ, Demir, “Sanatta Çıplak,” *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, Yaz/2000, S.18, ss. 8-12
- SALMON, André (1995), *Modigliani*, ( Çev. Y. Ataman), İstanbul: Düşün Yayıncılık
- SAYIN, Zeynep (2002), *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları
- SERULLAZ, Maurice (1983), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev.Devrim Erbil), İstanbul: Remzi Kitabevi

SEVİM, Serap (1997), “1970 Sonrası Avrupa Resminde Kadın Figürü”,*Yüksek*

*Lisans Tezi*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana

TİMUÇİN, Afşar (2000), *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları

TURANİ, Adnan (1995), *Dünya Sanat Tarihi* (5. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

**ADI VE SOYADI** :Funda KARASU  
**DOĞUM YERİ VE TARİHİ** : Mersin 21-06-1979  
**MEDENİ HALİ** : Evli  
**ADRES** : Dervişler İ.Ö.O. Yüreğir/ ADANA  
**E-POSTA** : [karasufunda@hotmail.com](mailto:karasufunda@hotmail.com)

### EĞİTİM DURUMU

**Yüksek Lisans** : Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
**2001-2006** Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı  
**Lisans** : Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi  
**1996-2000** Resim-İş Eğitimi Bölümü  
**Lise** : İçel Hacı Sabancı Lisesi  
**1992-1995**  
**Ortaokul** : Bahriye İlköğretim Okulu / Mersin  
**1989-1992**  
**İlkokul** : Kayatepe İlkokulu/ Mersin  
**1984-1989**

**YABANCI DİL** : İngilizce- Orta  
**İŞ TECRÜBESİ** : Öğretmen  
**2000-2002** : Mehmet Çolakoğlu İlköğretim Okulu  
GAZİANTEP  
**2002-....** : Dervişler İlköğretim Okulu - Adana