



GÜNÜMÜZ SANATINDA BEDEN VE İŞLEVSEL GÜZELLİK

Betül BULDAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAZİRAN 2014

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Betül Buldak
26.06.2014

GÜNÜMÜZ SANATINDA BEDEN VE İŞLEVSEL GÜZELLİK

(Yüksek Lisans Tezi)

Betül BULDAK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2014

ÖZET

Bu araştırma ile geçmiş dönemlerden günümüze, beden düşüncesine toplumsal pratikte yaklaşım biçimleri ve bunun sanatta, görsel dünyada nasıl yorumlandığı değerlendirilmeye çalışılmış, güzel kavramı temelinden bedene yönelik yaklaşımlar incelenmek istenmiştir. Araştırmanın yöntemi niteliksel olup, gözlem, araştırma ve uygulama aşamasından oluşmuştur. Konu kapsamında kaynak taraması yapılarak, mevcut dokümanlar incelenmiştir. Bugüne kadar yapılmış araştırma ve uygulamalar konuyla ilgisi bağlamında gözden geçirilmiştir. Tarihsel süreçte, beden temasına dönük sanat üretimleri ve beden-güzellik kavramları temelinde edinilen bulgular incelenmiştir. Konu kapsamında, insan bedeninin sanat alanında var oluş süreci, biçim ve içerik yönünden ele alınmıştır. Özellikle günümüze gelinen süreçte, dijital olarak birçok alanda kullanılan beden görüntülerinin oluşturduğu güzellik düşüncesi ve tüketim alanına yerleşmiş bir imge olarak beden kavramı üzerinde önemle durulmuştur. Çeşitli kültürel yapılar içerisinde, bedenin görüntüsüne yönelik yüklenen anlamlar örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Konuyla bağlantılı düşünce yapıları, sanatsal dönem ve kuramlar belirli bir kronolojik sıra izlemeksizin incelenmiştir. Farklı dönemlere ait sanat eserleri bir düşünce paralelinde incelenmiş, eserlere yönelik bulgular çoğunlukla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Araştırma için gerekli görülen bilimsel alanların disiplinlerine yönelik her türlü veriden yararlanılmıştır. Konu, uygulama çalışmalarıyla birlikte ele alınmıştır.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Beden, güzel, güzellik, tüketim, toplum

Sayfa Numarası : 92

Danışman : Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

PHYSICAL AND FUNCTIONAL BEAUTY IN CONTEMPORARY ART

(M. Sc. Thesis)

Betül BULDAK

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

June 2014

ABSTRACT

The aim of this research is to assess the approaches to the physique under its social aspect and how it's interpreted in the plastic art by studying the the approaches to the physical aspect by thinking of the concept of beauty. The method of the research includes the observation, the survey and the practice. As part of the subject, the written sources up until now and the current documents have been searched and scanned in a deep way to prepare the thesis. Moreover, the marginal analysis on the physical aspect and the evidences on the physique and beauty concepts have been searched in the art production in the historical process. As parts of the subject, the existence process of the physical aspect of the humankind in the art have been discussed in its form and content. Especially today, the beauty which comes into being in the dijital media and the concept of the physical aspect as an image advertising in the consumption patterns have been searched well in this research. In some of the cultural structures and conformations, it has been tried to explain the meaning assigned to the apparition of the physical aspect by giving examples. The way of thinking about the subject, the artistic periods and the theories have also been searched well without a timeline. The artworks of different periods have been abstracted in a thinking way and the findings of these artworks generally were taken into consideration in a comparative way. All kinds of datas about the disciplines of the scientific fields which are necessary for this research have been turned to account. The subject was approached with the practice studies.

Science Code : 404.7.016

Key Words : The physical aspect, the beauty, the charms, the consumption,
the socie

Page Number : 92

Supervisor : Asist. Prof. Lütfi ÖZDEN

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca değerli katkılarıyla beni yönlendiren değerli danışmanım Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN'e, tez konumun çıkış noktasında yardımda bulunan değerli hocam Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, manevi destekleriyle her zaman yanımda olan aileme ve özellikle annem Müslime BAHADIR, arkadaşlarım Çağlar ÖZDEMİR ve Sibel AKMAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. KUSURSUZLUK TEMELİNDEN GÜZELE BAKIŞ.....	5
3. TANRISAL OLANIN RUHANI ÇEKİCİLİĞİ.....	11
4. GÜNÜMÜZ SANATINDAN RÖNESANSA BAKIŞ.....	19
5. ÇIPLAK BEDEN.....	27
5.1. Çıplak Kadın.....	29
6. BEDEN VE GÖRÜNTÜSÜ ÜZERİNE ANLAMSAL ÇIKARIMLAR.....	41
6.1. Bedenin Simgeleri.....	41
6.2. Güzel Bedenin Görüntüsü.....	52
7. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ.....	69
8. SONUÇ.....	87
KAYNAKLAR	89
ÖZGEÇMİŞ.....	92

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Praksiteles, Capitolino Venüsü (Roma kopyası), M.Ö. 300, Roma, Capitolino Müzesi.....	7
Resim 2.2. Polikleitos, Diadumenos, M.Ö. 430, Atina, Ulusal Arkeoloji Müzesi.....	7
Resim 2.3. Caravaggio, Stündaki İsa, 1607, tuval üzerine yağlıboya, 134,5 x 175,4 cm, Fransa, Beaux-Arts de Rouen Sanat Müzesi	8
Resim 2.4. George Segal, Heykel Yerleştirmesi, 1991, New York, Christopher Parkı.....	9
Resim 3.1. Victor Rolf, parfüm reklamı afişi, 2011.....	11
Resim 3.2. Peter Paul Rubens, Dikenli Taçlı İsa (ayrıntı), 1612, tuval üzerine yağlıboya, 126 x 96 cm, St. Petersburg, Hermitage Müzesi.....	11
Resim 3.3. Peter Paul Rubens, Aziz Sebastian, 1614, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 120 cm, Berlin, Gemaldegalerie.....	13
Resim 3.4. Guido Reni, Aziz Sebastian, 1616, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 113 cm, Boston, Athenaum.....	14
Resim 3.5. Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dionisos (Roma kopyası), M.Ö. 375-330 Roma, Ulusal Müze.....	14
Resim 3.6. Francesco Hayez, Tövbekar Mecdelli Meryem, 1833, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 150 cm, Milano, Modern Sanat Galerisi.....	16
Resim 3.7. Guido Cagnacci, Baygın Meryem, 1663, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 72 cm, Roma, Ulusal Antik Sanat Galerisi.....	16
Resim 3.8. Francisco de Zurbaran, Veronika'nın Terli Örtüsü, 1631, kumaş üzerine yağlıboya, 70 x 51.5 cm, Stockholm, Ulusal Müze.....	18
Resim 3.9. Andy Warhol, Turkuaz Marilyn, 1962, New York, Modern Sanatlar Müzesi.....	18
Resim 4.1. Raffaello, <i>Lady With The Unicorn</i> , 1506, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 51 cm Roma, Galeri Borghese.....	22
Resim 4.2. Frida Kahlo, <i>Otoportre</i> , 1941, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 43.4 cm, A.B.D., Private Koleksiyonu.....	22

Resim	Sayfa
Resim 4.3. Leonardo da Vinci, <i>Ginevra Benci'nin Portresi</i> , 1474, ahşap üzerine yağlıboya, 42 x 37 cm, Washington, National Galeri.....	24
Resim 4.4. Porselen makyaj tekniği örneği.....	24
Resim 5.1. Charles- Auguste Mengin, Safo, 1867, tuval üzerine yağlıboya, Manchester, Manchester Sanat Galerisi.....	29
Resim 5.2. Monica Jac Jgaciak, fotoğraf: Greg Kadel, 2013, Vouge Dergisi.....	29
Resim 5.3. Willendorf Venüsü, M.Ö. 21.000- 30.000, Viyana, Doğal Tarih Müzesi.....	29
Resim 5.4. Tiziano, Urbino Venüs'ü, 1538, tuval üzerine yağlıboya, 119 x165 cm, Floransa, Uffuzi Galerisi.....	33
Resim 5.5. Amedeo Modigliani, nü, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm, Stuttgart.....	33
Resim 5.6. Augusto Renoir, Bather, 1887, tuval üzerine yağlıboya.....	34
Resim 5.7. Dolce & Gabbana kozmetik ürünü reklam fotoğrafı.....	35
Resim 5.8. François Boucher, Sarışın Odalık, 1752, tuvale yağlıboya, 59 x 73 cm, Münih, Alte Pinakothek.....	36
Resim 5.9. Jean-Leon Gerome, Esir Pazarı, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 74 cm, St. Petersburg, Hermitage Müzesi.....	37
Resim 6.1. Piercingli bir kadın fotoğrafı.....	44
Resim 6.2. Brezilya'nın Yanomami kabilesinden bir çocuk fotoğrafı.....	44
Resim 6.3. Afrika kabilelerinden bir kadın fotoğrafı.....	46
Resim 6.4. Etiyopya'nın Surma-Bodi? kabilesine ait geleneksel dövme örneği.....	47
Resim 6.5. Günümüze ait bir dövme örneği.....	47
Resim 6.6. Afrika kabilelerinden bir fotoğrafı.....	48
Resim 6.7. Gina Pane, Psyche, 1974.....	49
Resim 6.8. Marina Abramoviç, Thomas'ın Dudakları, 1975.....	52
Resim 6.9. Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri, 1978, fotoğraf.....	54

Resim	Sayfa
Resim 6.10. Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri, 1978, fotoğraf.....	54
Resim 6.11. Tom Wesselmann, Nü, 1970, tuval üzerine yağlıboya.....	56
Resim 6.12. Magnum, reklam fotoğrafı, 2013.....	58
Resim 6.13. Eti Browni İntense, reklam fotoğrafı, 2013.....	59
Resim 6.14. Eti Browni İntense, reklam fotoğrafı, 2010.....	59
Resim 6.15. Mel Ramos, En İyiler İçin Hunt, 1965, tuval üzerine yağlıboya.....	60
Resim 6.16. Mel Ramos, Çikita, 1964, tuval üzerine yağlıboya.....	60
Resim 6.17. Bulgari Jasmin Noir, parfüm reklamı afişi.....	61
Resim 6.18. Steven Klein, Dolce & Gabbana, reklam fotoğrafı, 2008.....	63
Resim 6.19. Karlie Kloss, fotoğraf: Greg Kadel, 2012.....	65
Resim 6.20. Anoreksiya hastası bir modelin fotoğrafı.....	65
Resim 6.21. Orlan, Omnipresence, 1993.....	66
Resim 6.22. Çin ayak küçültme geleneğine ait bir fotoğraf.....	67
Resim 7.1. Betül Buldak, İdeal Beden, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm.....	70
Resim 7.2. Betül Buldak, Standart Beden, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100 x 120 cm.....	70
Resim 7.3. Betül Buldak, isimli, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm.....	72
Resim 7.4. Betül Buldak, isimli, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm.....	73
Resim 7.5. Betül Buldak, isimli, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm.....	73
Resim 7.6. Betül Buldak, isimli, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm.....	74
Resim 7.7. Betül Buldak, isimli, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm.....	74

Resim	Sayfa
Resim 7.8. Betül Buldak, Yanılsama, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 110 x 130 cm.....	76
Resim 7.9. Betül Buldak, Vitrin, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 110 x 130 cm.....	77
Resim 7.10. Betül Buldak, Tek Tip I, 2012, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 80 cm.....	78
Resim 7.11. Betül Buldak, Tek Tip II, 2012, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 90 cm.....	79
Resim 7.12. Betül Buldak, Tek Tip III, 2012, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 90 cm.....	79
Resim 7.13. Betül Buldak, isimsiz, 2013, kolaj çalışması, 45 x 35 cm.....	80
Resim 7.14. Betül Buldak, isimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm.....	82
Resim 7.15. Betül Buldak, isimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm.....	82
Resim 7.16. Betül Buldak, İsimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm.....	83
Resim 7.17. Betül Buldak, İsimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm.....	83
Resim 7.18. Betül Buldak, İsimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm.....	84

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
A.B.D.	Amerika Birleşik Devletleri
Vb.	Ve benzeri

1. GİRİŞ

Tarih boyunca, her dönemin, her toplumun belirli fikir yapıları güzele ilişkin bakış açılarını yönlendirmiştir. Her insanın zihninde, güzel olana ilişkin bir takım veriler bulunmaktadır. Kişisel beğeniler bu verileri oluşturur. Toplumsal düzeyde ise, her kültür, kendine has bir güzellik tanımı geliştirmiş ve benimsemiştir.

Hemen her dönemde, güzellik söylemlerinin yoğunlaştığı en önemli alanı beden, özellikle kadın bedeni oluşturmuştur. Beden görüntüsünün çeşitli sunumları da, toplumda kabul gören imge doğrultusunda biçimlenmiştir. İnsan bedeni üzerine, antik dönemden günümüze bir yığın anlam üretilmiştir. Çeşitli anlamlar paralelinde, baskın olan beden görüşleri, bedenin sanattaki yeri; sanata yansıma biçimleri araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Toplumsal varlık olan insanın, fizyolojik temelde biçimleniş durumları, yani görüntünün dönem özelliklerine göre yorumlanması ve şekillenmesi araştırma içinde değinilecek önemli noktalardır. Günümüzde yaşanan süreçte beden ve güzellik kavramlarına endüstrileşen dünya temelinden bakış ise araştırmanın ağırlık noktasını oluşturmaktadır.

İnsan bedeninin farklı dönemlerdeki algılanış biçimleri ve bu doğrultudaki sanatsal düzenlemeler bu araştırma aracılığıyla incelenmek istenmiştir. Çalışmada, toplumsal yapı içerisinde, önemli bir gösterge unsuru olarak şekillenen beden imgesinin, özellikle günümüz dünyasında tüketim mantığıyla ne düzeyde örtüştüğü düşüncesi üzerinde durulacaktır. Bununla birlikte, tüketimin büyük bir alanını kapsayan bedenin, yeniden yapılandırılarak görüntü dünyasına hakim oluşu ve önceden tasarlanmış beden/ güzellik söylemlerinin alt metninin incelenmesi, bu araştırma aracılığıyla yapılacaktır.

Güzel bulduğumuz herhangi bir şeyi seyretmekten aldığımız haz, sanayileşen dünyada üretici gücün kullanıma çevirdiği önemli bir unsura dönüşmüştür. Buna paralel olarak, güzele ilişkin farklı söylemler de belirli kalıplara sokularak, toplumsal yaşama sindirilmiştir. Böylelikle bedenlerin görüntüleri, ideal ölçütlerini bularak, dar bir çerçeveye sokulmuş ve görsel dünyaya sunulmuştur. Dolayısıyla beden imgesi de, etrafımızı kuşatan nesnelere dünyasında ayrıcalıklı bir şekilde

yerini almıştır. Bedenin, sahip olduğu bu ve bunun gibi anlamlar doğrultusunda incelenmesi, araştırmanın temel düzeyde önemini oluşturmaktadır. Çalışma aracılığıyla beden imgesi çeşitli toplumsal yapılar içinde ele alınmış ve anlam dağarcıkları değerlendirilmiştir. Sanat eserlerindeki beden görüntüsünün, geçmişten bu yana göstermiş olduğu değişim ve simgesel çözümlere araştırma kapsamında değinilmesi de önemlidir.

Araştırmada, sanat tarihinde yer alan akım ve üsluplar çoğunlukla beden kuramları dahilinde yer almıştır. Tarihsel süreçte beden ve güzellik kavramlarına dair öne çıkan fikir yapıları ve eserler üzerinde yoğunlaşmıştır. Araştırmada, kadın ve erkek bedenleri üzerine değerlendirmeler yer alırken, erkek bedeni üzerine yorumlar daha sınırlı yere sahiptir.

Tanımlar

Afiş: İlk olarak makine endüstrisi ürünlerinin pazarlamasında bir gereksinin olarak 1890 yılında ortaya çıktı (Turani, 2007: 7). Herhangi bir şeyi duyurmak, tanıtmak için görsel olarak hazırlanan ilan türleridir.

Antik: Eski Yunan ve Roma sanat dönemlerine denir (Turani, 2007: 13).

Figür: Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, gerçek ya da hayal ürünü her türlü varlık veya nesne (Turani, 2007: 44).

Güzellik: Estetikte, özel bir zevk doğuran nesnelere bir özelliği. Klasik kuramlarda güzellik, tekil bir nesneyi aşan kavranabilir bir nitelikte, uyum ve orantıyla yakından ilişkilidir (Townsend, 2002: 336). Estetik öğretisi içinde güzel kavramı daha çok tinsel (ruhsal) yaklaşım içerisinde ele alınırken, modern zamanlarda güzel kavramı beden üzerinden adlandırılmaktadır. Bununla birlikte bedenden yansıyan güzelliğin hikayesi farklı etkilerle değişmiştir (İnceoğlu ve Kar, 2010: 179). Güzele bakış kültürel düzeyde değişebilen bir olguyken, modern dünyada beden üzerinde yoğunlaşan güzellik düşüncesi küreselleşmeyle birlikte belirli ve sınırlı beden görüntülere indirgenmiştir.

İdea: Yunanca ve Latince. Görüntü, biçim, ilksel suret. Platon'un öğretisine göre şeylerin değişmez ilksel imgeleri (Sayın, 2009: 309).

İkona: (Yunanca-eikon) imge, suret. Genelde taş, ahşap, metal ya da kumaş üstüne –ya da onlarla beraber- yapılan taşınabilir imgeler (Sayın, 2009: 309).

İmge: (Latince-imago) Görüntü, suret (Sayın, 2009: 309).

Kolaj: Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kağıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser (Turani, 2007: 75).

Kült: Fransızca *culte*'den gelir. Modern anlamda özellikle küçük ve yeni sayılabilecek dini hareketlere inanan insan toplulukları için kullanılmaktadır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%BClt>) Son Erişim Tarihi: 24.09.2013. Metinde geçen anlamıyla kült, alanında tek veya önemli bir örnek teşkil edebilecek şeyler için kullanılmıştır.

Mikrokozmoz: Ortaçağ sonu ve Rönesans Dönemi'ni kapsayan dönemde insana yüklenen anlam. İnsan bedeni makrokozmozun yani dünyanın bir yansıması ve en güzel parçası olarak düşünülür.

Ritüel: Dikkatle düzenlenmiş koşullara göre dinsel bir gösteriyle mitin oynanması (Townsend, 2002: 342). Metinde kullanılan anlamıyla: benimsenmiş ve alışkanlık haline gelmiş tekrarlanan davranış biçimleri.

Skopofili: Freud'un, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulduğu terim. Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türetilmiştir (Mulvey 1975), (Antmen-Editör, 2010:281).

Sudarium: İsa'nın son olarak terini sildiği mendil. (<http://www.turkcesozluk.gen.tr/sudarium.html>) Son Erişim Tarihi: 23.09.2013.

Taklit: Estetikte, bir şeyi başka bir şeyin bağımlı bir açıklaması kılmak (Townsend, 2002: 343).

Tasvir: Resim demektir. Heykel ve resim için kullanılır (Turani, 2007: 143).

Vecd: Vecit ya da ekstaz, kimi sözlüklerde «ruhun dünyevi gerçeklikten kurtulduğu kendinden geçme ve coşkunluk hali» olarak tanımlanmakta olup, kişinin bilinci ve hafızası yerinde olmakla birlikte kendisine (dünyevi-fiziksel varlığına, duyumlara) ilişkin hiçbir algılamasının olmadığı ve kişinin tümüyle kendisi haricindeki bir nesne ya da varlıkla (hayal, ruh, ilah vs.) ilgi kurduğu nadir şuur hallerinden biridir. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Vecd>) Son Erişim Tarihi: 24.09.2013.

Veronica: Latince *vera icona*, hakiki ikona. İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken Via Dolorosa'da terini sildiği ve yüzünün suretinin çıktığı mendil ve ona öykünen, mucize yaratmaya kadir, insan eli değmeden oluşan imgeler (Sayın, 2009: 318).

Yeni Platonculuk: Plotinos'un (204-70) çalışmalarına dayalı bir felsefe okulu. Evrensel oluşumu tinsel ilkeyle açıklayan, nesnel varlığın Tanrı'dan ruh biçiminde çıkıp dünyaya indiğini ve özdek olarak esrime yoluyla yine Tanrı'ya döndüğünü ileri süren öğretisi (Townsend, 2002: 344).

2. KUSURSUZLUK TEMELİNDEN GÜZELE BAKIŞ

Güzel kavramı üzerine belki en yoğun tartışmalar Antik Yunan zamanında yaşanmıştır. Birçok düşünür güzel üzerine yorumlar geliştirip, değerlendirmelerde bulunurken, dönemin çeşitli metinlerinde de güzellik temasının sık sık işlendiğini görürüz. Yorumların temeline baktığımızda ise, güzellik algısının, özünü ve biçimini esas alan söylemlerin yoğun olarak işlendiğini söyleyebiliriz.

Yunan Sanatı özünde güzele ilişkin, *uyum, oran, sakinlik* gibi ilkeler barındırmıştır. Sadeliğin zarafetini yansıtan, parçaların uyumla bütünleştiği ve belirli ölçülere sahip olan bu anlayış, Eski Yunan sanatının temelini oluşturmuştur. Sanatçılar ise, en yetkin insan formuna ulaşmak idealiyle yüzyıllar boyunca çalışmış ve çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Özellikle heykel sanatına baktığımızda, insan bedeni üzerine belirli kalıplarda çalışmaktan kaçınılmış, yapılan beden incelemeleri ve gözlemler doğrultusunda vücudun en düzgün parçaları bir araya getirilmek istenmiştir. Simetrik formuyla ahenk oluşturan bu beden, Gombrich'e (1986: 68-69) göre ideal güzelliği barındırmaya odaklıdır.

Yunan heykelciliği soyut bir vücudu idealleştirmemiş, canlı vücutların sentezinden yola çıkarak, vücut ile ruh arasında, başka bir deyişle, *biçimsel güzellik* ile *ruhsal iyiliğin* ahenk oluşturduğu *psikofizik* bir güzellik ifadesinin aracını, 'ideal Güzelliği' aramıştır. Bu Güzellik en kusursuz ifadesini hareketli bir parçanın dengeye ve ahenge kavuştuğu, anlatım sadeliğinin ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerde bulur' (Eco, 2006: 45).

Eski Yunan Heykellerinde insan imgesinin ölküsel güzellik içinde tasvir edilmesi, tanrıların bu bedenlerde göze gelmesiyle, yani yapılandırılmasıyla koşul gidebilir. Bir anlamda tanrılar, kusursuz bedenleriyle insan bedeninden üstünlüğünü onaylıyor ve insanları kendilerine hayran bırakıyorlardı. Böylelikle tanrılar seyreden insan tarafından bir kez daha ilahlaştırılmış oluyor. Son derece canlılık arz eden kusursuz görüntüleriyle, nitelik bağlamında da tam bir yetkinliğe işaret eden bu bedenlerde, dini ve toplumsal işlevini yerine getiren bir güzellik anlayışının geliştiğini de söyleyebiliriz.

Yunan heykel sanatına, belirli kütlesel vücut formlarıyla başlanmış, bununla yetinilmemiş, zaman içerisinde beden katı görünümünden yavaş yavaş arındırılmış ve sıradan insan vücudunun da ötesinde, olağanüstü bir düzenlilik ve canlılık katılmıştır bedenlere. Böylece bu bedenler günümüzde de hayran kalınan özel vücut tipini oluşturan kutsal güzellik imgelerine dönüştürülmüştür. Genel olarak vücut yapılarına baktığımızda, son derece biçimli ve form tutmuş insan görünümleriyle karşılaşırız. Özellikle erkek bedenleri kaslı yapılarıyla bir sporcunun bedenini çağırırır.

Tanrıların yanı sıra, Antik Dönem metinlerinde karşımıza çıkan kahramanlık addedilen kişiler özellikle M.Ö 5. yüzyıldan sonra çoğunlukla çıplak vaziyette, fiziksel yetkinlikleriyle tasvir edilmiştir. Ayrıca dış görüntüdeki güzellik, özün sahip olduğu iyilikle birlikte ahlakta vücut bularak tam bir bütünsellik sağlamalıdır ki; Yunan şehir devletlerinin ulaşmak istediği insan idealidir bu. Genç erkeklerin eğitimleri de bu yönde gelişir. Beden eğitimlerinin yanı sıra ahlaki ve edebi yönde gelişimlere de büyük önem verilmiştir. Spor etkinlikleri hayatın önemli bir alanını oluştururken, toplumsal konumda sadece belirli insanların katılabildiği olimpiyat oyunları da şehirde kültürel ve dinsel değerlere ayrı bir nitelik kazandırır. Gombrich'e (1986: 56) göre, "bu oyunların galibi saygı görürdü; ona saygı dolu bir korkuyla, tanrıların yenilmezlik bağışladığı bir insanmış gibi bakılırdı. *Olympia* gibi bir tapınak başarılı atletlerin tanrılara adanmış heykelleriyle çevriliydi." Bu şekilde bütüncül özelliklere sahip insan yaşatma ideali yönünde beden eğitimine önem verilmesi gerektiği düşünülmüştür. Eşcinselliğin yaygın olduğu bir toplumdan söz edersek, özellikle erkeklerin çocukluktan itibaren her türlü gelişimine özen gösterilmiştir. Bedensel etkinliklerle vücudun düzenli gelişimine ağırlık verilirken, ahlaki ve kültürel alanda da çok yönlü eğitim önemli olmuştur. Yani toplumda görkemli, tanrılara özgü güzelliğiyle iyi bir vatandaş olan bireyler yetiştirilirken, bu idealin yansımaları da sanatsal alanda çeşitli yontularda kendini bularak, şehri donatmıştır.



Resim 2.1. Praksiteles, Capitolino Venüsü (Roma kopyası), M.Ö. 300, Roma, Capitolino Müzesi

Resim 2.2. Polikleitos, Diadumenos, M.Ö. 430, Atina, Ulusal Arkeoloji Müzesi

Toplumsal ve kültürel açıdan baktığımızda düzgün vücut yapılarıyla işlenen erkek bedenlerinin, toplumun baskın cinsiyet algısı temelinde gelişmiş olabileceğini de söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra kadın bedenlerinin de, çoğunlukla erkeksi yapılarla sahip olarak işlendiği görülmektedir. Güzel beden, yani ön planda olan erkek bedeni imgesi ve onun güzelliği, toplumsal cinsiyet rollerinin baskın tarafını ifade ederken, diğer beden de yani kadın bedeni baskın role göre şekillenip temsilini yansıtır.

Tanrı imgeleri ve kahramanlık hikayelerinin önemli figürleri, farklı dönemlerde çeşitli kültürlerin sanatlarında yüzyıllar boyunca var olmuştur. Özellikle Eski Yunan sanatının yetkin beden sunumları, bambaşka yorumlarla ilerleyen tarihsel dönemlerde karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, dini temalı resimlerde yer alan İsa tasvirlerinin, Avrupa sanat geleneğinde önemli ölçüde yer aldığı görülmektedir. Özellikle Rönesans dönemi ve sonrasında, İncil'deki önemli bölümlerin basit bir biçimde betimlenmesi durumu, yerini daha

sanatsal ifadelerle bırakmıştır. Antik Dönemin kalıntılarına tekrar göz atılan bu dönemde, eski tanrılar yeni dinin tanrılarıyla bütünleşmiştir bir anlamda.



Resim 2.3. Caravaggio, Stündaki İsa, 1607, tuval üzerine yağlıboya, 134,5 x 175,4 cm, Fransa, Beaux-Arts de Rouen Sanat Müzesi

Caravaggio'nun (Resim 2.3) resmindeki İsa tasvirine baktığımızda, beden görüntüsünün Antik Yunan Tanrılarına özgü bir görüntüden hiç de farklı olmadığını söyleyebiliriz. Eski tanrıların ya da kahramanların güçlü fiziki yapıları yüzyıllar sonra başka bir Tanrı'nın bedeninde vücut bulmuştur adeta. Resimde İsa, sıkıntılı bir pozisyonda, kolları arkadaki sütuna bağlı olduğu halde, vücudun duruşundaki rahatlık bu açıdan büyük bir tezatlık oluşturmaktadır. Burada da, soyluluk, erdemlilik gibi tanrısal niteliklerin görsel alandaki yansımalarını görmekteyiz. Zaten çoğu resimlerde, İsa ve din şehitlerinin, yani kahramanların bedensel acı içinde tasvir edildikleri durumlarda bile, vücuttaki zarafet ve erdemli ifadenin hiçbir zaman kaybolmadığını görebilmekteyiz. Yani, Kurtarıcı'nın bedeni cansız niteliğe sahip olsa da, göze getirilen diri varlığıyla, fiziksel ve ruhsal güzelliği içinde ona inananların her zaman ilahı ve görkemli Tanrısı olacaktır.

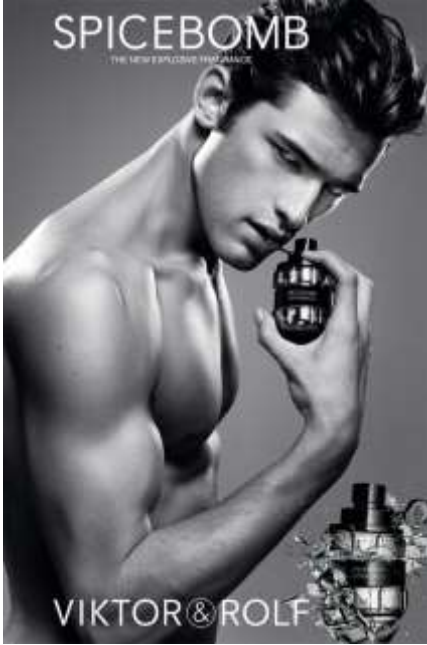


Resim 2.4. George Segal, Heykel Yerleştirmesi, 1991, New York, Christopher Parkı

Günümüze gelinen süreçlerde, çağdaş dünyanın özgür sanatlarında, insan bedeninin ele alınışı, hem biçim, hem de içerik yönünden büyük bir değişime uğramıştır. Görüntü oluşturmada temel prensip, imgenin ifade ettiği anlam üzerine inşa edilmiş olmasıdır. İnsan bedeninin ifadesi salt güzellik arayışlarının var olduğu alan değildir artık, tıpkı George Segal'in (Resim 2.4) bedenlerinde olduğu gibi. Segal'in heykellerindeki insan figürleri, kendi doğallıkları içinde son derece gerçekçi bir ifade sunmaktadır bizlere. Sanatçının yaşadığı çağın toplumunda, *yaşayan insanlardan* oluşmuştur bu figürler. Sıradan insanlar, olağan insan hallerini yansıtmaktadır. Sanatçı, insanlardan bire bir kalıp alma yöntemiyle çalıştığı için bedenlerin doğrudan aktarımı söz konusudur. Beden görüntülerinin geleneksel yorumlama biçimlerini göremeyiz bu çalışmalarda. Klasik sanat anlayışının hakim olduğu doğanın ve insanın sonsuz güzelliği içinde yansıtılması ilkesinin, tam zıttı bir anlayış gözlenmektedir. Burada insan bedeni, güzeliyle çirkiniyle (toplumun/ sistemin genel yargısı doğrultusunda) sanat eserinin kendisini oluşturmuştur. Kendi doğallığı içinde bir *an'a*, bir duruma işaret etmektedir figürler. İnsan bedenine ilişkin, farklı vücut kısımlarının bir araya getirilmesiyle, yani bir sentez sonucu oluşturulan fiziksel güzelliğin temsilleri, Segal'in heykellerinde yerini bedenlerin alçı kopyalarına bırakmıştır.

3. TANRISAL OLANIN RUHANİ ÇEKİCİLİĞİ

İdealize edilmiş beden imgeleri, klasik sanatın ifade ettiği haliyle, ancak sadece yüzeysel görüntü düzeyinde günümüz endüstri dünyasında yeniden şekillenmiştir. Teknolojik görsel dünyanın en vazgeçilmez figürü olan beden, her zaman güzel ve alımlı olmalıdır. Eski dönemlerde sonsuz zarafeti ve soyluluğu içinde tasvir edilen ülküsel güzelliğin yansımaları, günümüz toplumsal düzeninde sistemin var ettiği ve empoze ettiği biçimsel (fiziksel) güzelliğe dönüşmüştür. Bu görüntüler her alanda etrafımızı kuşatmış vaziyettedir.



Resim 3.1. Victor Rolf, parfüm reklamı afişi, 2011

Resim 3.2. Peter Paul Rubens, Dikenli Taçlı İsa (ayrıntı), 1612, tuval üzerine yağlıboya, 126 x 96 cm, St. Petersburg, Hermitage Müzesi

Tüketimin önemli bir yere sahip olduğu günümüz dünyasında *beden* imgesi, tüketimin büyük bir alanını oluşturmaktadır. Özellikle reklam dünyası, belirli tiplere dönüşen bedenlerin en 'güzel' görüntülerini istediği her alanda kullanmaktadır. Beden imgesi bir bakıma, herhangi bir ürün tanıtımının en önemli aracı haline gelmiştir. Bir ürünün fark edilmesi neredeyse tümüyle o ürünün reklamına dayanırken; reklamın görsel dünyada dayandığı nokta ise, kadın veya erkek fark etmez, beden görüntüleri olmaktadır. Viktor Rolf marka parfüm reklam afişine (Resim 3.1) baktığımızda, ideal vücut oranlarına sahip çıplak bir modelin

parfümden ziyade tüm ilgiyi kendi üzerine çektiğini görürüz. Model, özgüven içinde doğrudan yönelttiği bakışlarıyla, adeta izleyene bir mesaj vermek istemektedir; 'bu beden, bu marka parfümü kullanır.' Bedeninin etkileyici görüntüsü parfümle bütünleşerek tüketimin bir parçasını oluşturmuştur. Ürünün tanıtımı, bedenin erotik sunumuyla gerçekleşmiştir. Buradaki beden güzelliği, yalnızca görüntüde var olmaktadır, eski dönem tanrısal güzelliğin yansımaları tüketimin araçları haline gelmiştir. Marka modelle bütünleşir; izleyicinin zihnine yerleşen bu 'hoş' görüntü sayesinde, parfümün satın alınabilirliğine dair bir izlenim rahatlıkla oluşturulabilmektedir.

Reklam afişinde maddi, yağlıboya resminde (Resim 3.2) ise manevi olanın izleyenlere sunumlarındaki ortak yan, iki görselde de beden imgesinin kullanılmış olmasıdır. Tanrı'nın bedeni ruhsallığın yanı sıra, görsel çekiciliğiyle de kendisini izleyenleri etkisi altına alırken; reklamdaki beden, çekicilikle satın alma hazzını birleştirmiştir. Sonuç olarak, iki beden imgesi de, görsel varlığıyla kendilerine baktıran simge konumuna dönüşmüştür.

Genel olarak dini mekanlardaki İsa tasvirleri, Hristiyan öğretilerinin zihinlerde kolaylıkla şekillenmesine olanak sağlamıştır. Bu resimlerle, neyin nasıl olduğu, ya da olması gerektiği görsel yollardan da desteklenerek etki alanının derinleşmesi amaçlanmıştır. Özellikle İsa'nın varlığına ilişkin her türlü detay, Batı sanatını yüzyıllar boyu bedeninin görsel sunumuna odaklı hale getirmiştir. Dini öğretiler İsa'nın yaşamıyla bütünleşmiş, tasvir edilen de İsa'nın ta kendisi olmuştur. Beden ise fiziksel ve ruhsal acıyla bütünleşmiştir çoğunlukla.

Önceleri basit bilgi sunumlarıyla ilişkilendirilen tasvirler, zaman içinde etkileyici yönü daha ağır basan tasvirlerle dönüşmüştür. İsa'nın, bazı aziz ve din kahramanlarının bedenleri *Çile* sahnelerinde sıklıkla yerini almıştır. Özellikle çektiği acılarla günahkar sayılan insanın kurtuluşuna işaret eden İsa, konuyla bağlantılı tasvirlerde vurucu bir etkiyle sahiptir. Acıyla bütünleşmiş beden sunumları görsel alanda önemli ölçüde yerini almaktadır. Böylelikle, izleyen insan acı içindeki bedenlerin ruhani çekiciliği karşısında güçlü bir bağ oluşturabilir. Betimleme ise, bedenlerin zihinlerde ne şekilde canlanması gerektiğini gösterir. Görsellerin sahip olduğu etki istenildiği gibi düzenlenebilmektedir. İnsanın yararına sunulmuş İsa'nın

simgesel bedeni özellikle dini mekanlarda işlevini sürekli hatırlatmıştır. Beden, dinsel mesajın özünü oluşturmuş; bu sayede ise inananla doğrudan iletişime geçilebilmiştir.

“Rubens gibi ressamın insan kaslarını, ikna edebilen ve dönüştürebilen bir söylemin öğeleri olarak düşündükleri görülüyor– gösterişli hitabetin resimsel karşılığı olarak kaslar resme bakanların, etkisi, içinden ıstırabın aktığı anatomilerin ayrıntısı ve doğruluğu yardımıyla çoğaltılmış acı ile empati kurmalarını sağlıyor” (Hersey, 2003: 61). Acının var olan kendine has etkileme yönü, biçime dönüştüğünde etkisini duyuşsal alanda devam ettirirken, acı ile estetize edilmiş bedenler yeni tanrıların, tanrısal çekiciliğini vurgular gibidir.



Resim 3.3. Peter Paul Rubens, Aziz Sebastian, 1614, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 120 cm, Berlin, Gemaldegalerie

Tasvirlerin varlığı, İsa'nın ve azizlerin ruhani boyuttaki etkisi yanı sıra görsel alanla da birleşerek ruhsal bağlılığını derinleştirmiştir. “Belirli bir düzeyde Hıristiyan azizleri ve kahramanları, fiziksel çekicilikleriyle, sadece büyüleyici değil estirici güçleriyle tıpkı Aphrodite ve Apollon'un gibi kendilerine seçici bir güç olarak ibadet etmiş olanlar üzerinde etkide bulunmuşlardır” (Hersey, 2003: 58). Çekicilik

ve etkileyicilik dinsel alanda kitleler için oluşturuluyordu, kitlelere dini yönden hakim olabilmenin görsel tezahürleri de diyebiliriz belki. Kahramanların bedenleri güzellikleriyle maddesel alanda da söz sahibi oluyordu. Bedenin Orta Çağ'dan sonra yeniden değer kazanması Hristiyan Tanrısı'nın insan bedeninde belirmesi fikrinin ön plana çıkmasıydı. "Tanrı'nın suretinde yaratılmış olan insan yaratıklarının en güzeliydi, özellikle insan-Tanrı Mesih'in bedeni, kusursuz güzellik düşüncesini ete kemiğe büründürüyordu" (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 339). Antik Dönem kahramanlarına özgü ruhsal güzelliğin biçime yansımalarıyla oluşan bütüncül bir kusursuzluk ifadesi bu kez Hristiyan Tanrı'sının ve kahramanlarının bedenlerinde vücut bulmuştur. Güzellik düşüncesi, uhrevi alanın maddesel alana biçimsel yönde nasıl yansiyebileceğini gösterirken, bu düşüncenin toplum bilincinde sahip olduğu etki de göz önünde bulundurulmuştur. Burada güzellik kavramı son derece önemlidir, çünkü imgeler görüldüğü haliyle zihinlerde yer edecektir; dönemin toplum hayatının neredeyse en önemli figürleri, maddesel alanda da, en yetkin halleriyle güçlerini yinelemişlerdir adeta.



Resim 3.4. Guido Reni, Aziz Sebastian, 1616, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 113 cm, Boston, Athenaum

Resim 3.5. Praksiteles, Hermes ve Çocuk Dionisos (Roma kopyası), M.Ö. 375-330 Roma, Ulusal Müze

Dini temalı resimlerin, kahramanların bedenlerine yoğunlaşmasıyla birçok önemli karakter görsel açıdan ön plana çıkmıştır. Kahramanlar, azizler ve azizlerin bu inanç sistemi içindeki duruş ve etkileri genel haliyle sabit formlarda ancak kimi

zaman da yoruma açık olarak imgeleştirilmiştir. Genel olarak bu kişilerin görsel alanda betimlenişleri de sahip oldukları önem bağlamında son derece etkili sunumlar halinde gerçekleşmiştir. Hristiyan inancına göre kutsal kabul edilen ve farklı betimleniş biçimleriyle dikkat çeken karakterlerden biri de (Mary Magdalene) *Mecdelli Meryem*'dir.

İnanca göre Meryem, günahkar bir kadınken tövbe ederek İsa'nın yanında yer almıştır. Bundan sonra çile evrelerinden gömülene kadar hep İsa'nın yanında bulunmuştur. Ancak Mecdelli Meryem tasvirlerine baktığımızda, bir azizeden ziyade çoğunlukla çıplak bir vaziyette betimlenmiş sıradan bir kadın imgesinden farksız olduğunu görürüz. Geçmişinde bir fahişe olduğu için günahkar kabul edilmiş Meryem'in sanattaki yansımaları, ettiği tövbeden oldukça uzak durmaktadır. Eski yaşamıyla yeni inancı arasında bir noktada bırakılmıştır Meryem. Belki de kilisenin bekarete, dolayısıyla haz yoksunluğunun büyük erdemliliğine verdiği önem, Meryem'in günahkarlığını her zaman hatırlatmıştır. "Bakirelerin yaşamı meleklerin yaşamı kadar güzeldir; bakirelik temel masumiyettir, günahı bilmemektir..." (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 47) sözlerinden bunu anlayabilmekteyiz. Ancak Meryem tenselliğin ön planda olduğu bir masumiyette var olmuştur. Güzelliği ve çekiciliğiyle cinsel yönü ağır basan bir azize konumundadır. Hayatı, dini yönünden daha çok ilgi uyandırmış, sanatta da değişim öncesi Meryem daha çok değer görmüştür.

Onun lüksü, dönmeliği dine dönüşür, parfümlerin tını, kendisi gibi sadakatin tınıdır, yakutları, kendisinin yeni ateşleriyle yanmaktadır ve incileri, gözlerindeki yaşlara dönüşür. Güzel gözler, değerli bir akışın kutsal kanalları, aşk dolu yargıcınızın masum ahlaksızı! Alevlerin ve okların olmadan sen asla var olamazsın. Fakat en azından bir an için çekici kal. Yeryüzü, bakışlarının aleviyle tütüyor hala ve gökleri gözyaşlarıyla tutuşturuyorsun (Hersey, 2003: 73).

Buradaki ifadeler doğrultusunda genel olarak Meryem betimlemelerini ele aldığımızda; Meryem'in, Hristiyan dünyası için kutsallığının yanı sıra çekiciliğiyle de simgesel bir figür oluşturduğunu söyleyebiliriz. Klasik öyküsel resim anlayışı, kahraman veya tanrılara özgü betimleme tarzı bu kez bir azizenin bedenini oluşturmuştur (Bkz. Resim 3.6). Bir Tanrıçaya dönüştürülen tasvirler Antik Dönemin Venüs'ünü anımsatmaktadır. Sanatta Hristiyan azizenin yeni dönemin

aşk tanrıçası niteliğine büründürülmesi, onun bedeninin her zaman simgesel olarak varlığını sürdürmesine yol açmıştır.



Resim 3.6. Francesco Hayez, Tövbekar Mecdelli Meryem, 1833, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 150 cm, Milano, Modern Sanat Galerisi



Resim 3.7. Guido Cagnacci, Baygın Meryem, 1663, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 72 cm, Roma, Ulusal Antik Sanat Galerisi

Guido Cagnacci'nin (Resim 3.7) Meryem betimlemesi fiziksel açıdan güzellik ve çekiciliğiyle bir Venüs havasında yorumlanırken, figürün pozisyonu, rahat bir şekilde konumlandırılışı ve yüzdeki ifadeyle Hristiyan temasında sıkça rastlanılan *vecd* sahnesini canlandırıyor gibidir. Bu türden *vecd* sahneleri, 17. yüzyıl ve devamında şuarsuz halde kendinden geçmiş bedenlerin, cinselliğini de vurgulayarak sergileyen bir tarza dönüşmüştür. Tanrısal aşkın göstergesinin bir yansıması şeklinde tezahür eden beden görüntüsü birçok *vecd* sahnesinde olduğu gibi Mecdelli Meryem'in beden sunumunda da belki de kaçınılmaz şekilde yerini almıştır. Söz konusu olan Tanrı aşkı da olsa ruhsal öğelerden öte fiziksel öğeler dikkati çekmektedir. Zaten canlı olan beden, dünyevi bir aşkın yansımalarını taşırcasına erotizm içinde görsel bir imgeye dönüşmüştür. Ruhsal boyutun fiziksel alanda simgeleştiği *an*'ın yansıması gözlenmektedir.

İsa imgelerinin kuşkusuz en önemlilerini kutsal mendil ve örtü örnekleri oluşturmaktadır. Bunlar arasından en ünlüsü olan, İsa'nın terini silmesiyle yüzünün suretinin çıktığına inanılan *sudarium* denen mendil, kutsal emanet olarak muhafaza edilmektedir. *Vera icona* (veronika), aynı zamanda ilk ikona örneğini oluşturduğundan yapılan İsa tasvirlerinde somut bir kanıtla benzeşim yoluna gidilmiş olunabileceği de düşünülebilir. Mendil, İsa'nın gerçekliğine, yaşamışlığına dair en önemli veri niteliğindedir. O'nun varlığına dair kanıtla, beden izi imgeye dönüşmüş, dolayısıyla imgenin eşsiz bir fetiş halini alması ise kaçınılmaz olmuştur. İsa'nın varlığını yücelten mendil ya da örtü, O'na ait elle tutulur bir parça gibi görüldüğü için değerini arttırmış ve hakkında pek çok söylence oluşturmuştur. Muhafaza edildiği yerler insan akınlarına uğramış ve tören eşliğinde sunulmuştur. "Hacıların bitmek bilmeyen akınları karşısında, Torino'da bulunan kefeni görmek için gelenlere, 'İsa'nın çilesi üzerine, özellikle de ölümü ve gömülmesi üzerine tefekküre girmek amacıyla Torino'ya gelecek olanların özel bir aflu günahlarından kurtarılacağı' bile söylenmiştir" (Corbin ve diğerleri, 2008: 21).

Bu İsa suretleri sonradan kopyası çıkartılarak çoğaltılmıştır; tıpkı modern zamanların ikonası *Marilyn Monroe* suretleri gibi. Marilyn Monroe, 1950'li yılların sinema dünyasının en ünlü isimlerinden biridir. Görsel dünyanın bir nevi cazibe sembolü sayılan Monroe'nun, dönemin popüler ismi olarak, Pop Sanat akımının en önemli simgelerinden birine dönüşmesi belki de olağan bir durumdur. Kitle iletişim

araçlarının kullandığı görüntüleri doğrudan kullanan pop sanatçıları, özellikle kadın imgesi üzerine yoğunlaşmış, beden fetiş bir nesne halini almıştır. 1960'lı yıllarda endüstrileşen dünyanın yeni kültürel kodlarının sanat alanına doğrudan dahil olmasıyla nesnelere ve bedenler İsa tasvirleri gibi simgeleşerek yüceltilmiştir. İsa imgesi görebilme arzusu taşıyanlar için seyirlik bir hal almıştır. O'nun bir yansıması gibi görünen sureti, ulaşabilme isteğini tatmin edici yanıyla önemlidir. Görüntünün varlığı, bakışla tatmin olabilmektedir. Dişiliği ön plana çıkarılarak simgeleşen Marilyn Monroe ise, Andy Warhol'un (Resim 3.9) yapıtında seyirlik nesne konumundadır. Ancak bu kez arzu, yapay bir sunumun da söz konusu olmasıyla tatmin edilemez konuma dönüşmüştür. Her iki imge de *varlığın* tekrar var olma yöntemini oluşturmaktadır. Farklı amaçlar, farklı yöntemler aynı noktada birleşmiştir. Bedenlerin izleri, göstergelere dönüşerek varlığını sürdürmektedir.



Resim 3.8. Francisco de Zurbarán, Veronika'nın Terli Örtüsü, 1631, kumaş üzerine yağlıboya, 70 x 51.5 cm, Stockholm, Ulusal Müze

Resim 3.9. Andy Warhol, Turkuaz Marilyn, 1962, New York, Modern Sanatlar Müzesi

4. GÜNÜMÜZ SANATINDAN RÖNESANS'A BAKIŞ

İnsan bedeni üzerine kavrayışlar, toplumsal temelde kültürel, siyasal, dinsel gibi pek çok olgu paralelinde her dönem değişkenlik göstermiştir. Özellikle dış gerçekliğin yansıması olan somut fiziksel beden yapısı üzerine düşünme ve kavrama biçimlerine baktığımızda bu alanda yüzyıllar boyu yoğun bir ilginin oluştuğunu görebiliriz. Bugün sağlık, estetik, bakım, güzellik gibi kavramlar bedene bakışı yönetirken, Ortaçağ'ın dünya görüşünde ise bir takım dini dogmalar beden üzerinde en etkili gücü oluşturmuştur.

Orta Çağ Hristiyan söylencesi insan ve bedeni üzerine genelde olumsuz olmakla birlikte türlü anlamlar yüklemiştir. İnsanın mevcut bedeni, görünmeyen ruhu karşısında değersizleşmiş, beden yerle bir edilmiştir. "İnsanoğlu cennetten kovulduğundan bu yana günahlar pusudadır" (Corbin ve diğerleri, 2008: 17), günahın birleştiği şey bedendir, tendir. Beden günahkardır, "ten şeytandır" (Todorov, Focroulle, Legros, 2012: 15). Kilisenin bu bakış açısına yönelik dayanağını, 'İnsanın zaafı yüzünden günah işlediği ve tanrının cennetinden kovulduğu' düşüncesi oluşturur. Bu yüzden doğuştan günahkar kabul edilen insanın bedeni ise tensel zaafıya açıktır. Bu bağlamda irade oldukça önemlidir, zaafın oluşabileceği en güçlü alan tensel hazlara yönelik olanlardır. Dolayısıyla cinsellik irade yoksunluğu ve maneviyattan uzaklaşma olarak görülür. Bedenle ilgili her şey görmezden gelinmiş, her türlü hazza kuşkuyla bakılmış bunun karşısında ise ruh yüceltilmiştir. Dışsal alan bir çeşit çelişkinin ifadesi olurken, içsel alana yönelim başlamıştır.

Görünen dünyanın faniliği, geçiciliği de ruhun yükselmesine bir etken olarak görülebilmektedir. Beden dünyevi varlık olarak yok olmaya, çürümeye mahkumdur; esas olan ruhtur. "Ey güzel ruh, yetersiz, aciz bir bedende yaşasan da, semavi güzellik seni yanına almaktan yüksünmemiş, yüce meleksi doğa sana sırt çevirmemiş, tanrısal ışık seni reddetmemiştir!" (Eco, 2012: 30) Güzellik kavramı Orta Çağ dünya görüşünde öteki dünyaya atıfta bulunularak ruh güzelliği temasına yönelmiştir. Güzellik, Antik dünyanın bu kavrama bakışıyla benzeşim göstermektedir. Önemli olan ruhun güzelliği, yani iç güzelliğidir. Ahlaksal doğruluk,

iyilik gibi anlamlandırmalarla bütünlük arz eder. Nesnelere sahip oldukları işlev doğrultusunda güzeldir; yararlılık en temel güzellik ölçütüdür. Yani nitelik olarak güzel kavramı, uygun düştüğü duruma göre yorumlanabilen genel bir söylem olarak görülmektedir. Sanatsal alanda güzellik 'zevk veren şeyler' olarak kullanılırken, biçimde oranların birbirlerine olan uyumları ön plana çıkan anlayışlardır. Oranlar, sayılar, şekiller, zıtlıkların bütüncül olarak *uyuma* varması ve bu temel güzelliğin, evrenin doğasında var olması, dünyanın sonsuz bir düzenle tüm güzelliği içinde barındırması temelindeki düşünceler Orta Çağın güzelliğin doğasına anlam arayışlarına işaret etmektedir. Bu görüş, Orta Çağ'ın sonlarına doğru gelişmiştir. Evren büyük bir düzen içerisinde yaratılmıştır ve *varoluş* güzelliğin ta kendisidir. Öyle ki, doğanın bütüncül güzelliği içinde çirkin olarak nitelendirilen bile güzeldir. Tanrı yarattığı çirkinliğin özünde varoluş amacı vardır. Bu anlayış fayda ile ilişkilendirildiğinde, çirkinin de evrene katkısı olmuştur, güzel olana işaret etmiştir. Güzelliğin anlam bulması çirkinliktendir. Bu bütüncül evren fikrinde bedenün yeni konumu "bir yaratılış harikası olarak" (Eco, 2006: 77) tüm varlıkların en üst düzeyindedir. Ruh güzelliği düşüncesi dışı yansıyarak devam etmiştir. Tanrı merkezli anlayış devam etse de, tanrının varlığın özüne yerleştirilmesiyle dış dünyaya karşı olan bakış değişmiş, ruhsallıktan öte görünen dünya üzerinde durulmaya başlanmıştır. Bedenin kazandığı değer, tanrının insanı kendi suretinde yarattığı düşüncesine de yaygın biçimde bağlanmaktadır. Dolayısıyla yaratılışın en güzel parçası insan olmalıdır.

Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş sürecinde bedenün yükselişi, birey merkezli anlayışın da gelişmesini sağlamıştır. Tanrı- insan- doğa temelli bakış açısıyla, insanın varlığı bu sentezde güçlü konuma erişmiştir. Antik Dönem'in sanatsal unsurları, toplumsal bilinçte bu döneme artan ilgiyle beraber Rönesans sanatına girmiştir. Evrenün düzeni ve güzelliği sanatsal yöntem ve tekniklerin gelişmesiyle doğanın bir aktarımına, aktarım ise doğayı kusursuzlaştırma arzusuna dönüşmüştür. Güzelliği yansıtma ideali Antik Dönem'deki gibi Rönesans sanatçılarınun da temel hedefleri olmuştur. Güzelliğin oluşumu doğanın kusursuz taklidiyle mümkündür. Doğa sanat aracılığıyla güzelleşebilirdi çünkü İlk bakışta algılanamayacak boyuttaki güzellik ancak sanatın ulaştığı idealde var olabilmekteydi.

Sanatçı her parçada yalnızca gerçeğe benzerlik değil, aynı zamanda bir güzellik de yaratmaya yönelir, çünkü resimde güzellik, aranılan kusursuzluk kadar önemlidir. Antikçağ ressamı *Demetrios*'un yeterince ünlenmemesinin nedeni, benzerliği güzellikten çok daha fazla önemsemesiydi. İnsan vücudunda, övgüye değer her parçanın en güzellerini seçmek de gereklidir (Eco, 2006: 180).

Alberti'nin bu sözleri, taklidin kusursuzlaştırmaya doğru evrilmesi gerekliliğini ifade eden, dönemin yaygın görüşüne bir örnektir.

Kusursuzluğun yansımaları Raffaello'nun (Resim 4.1) tablosunda örneğini bulmaktadır. Vücudun oranlara ayrılıp uyumla bütünleşmesi ilkesi, dönemin ideal vücut tiplerini oluşturmaya yönelik temel prensibi olurken, pek çok ressam gibi Raffaello da, çalışmalarını bu oranları kullanarak oluşturmuştur. Portredeki kadın, sadeliği ve zarafeti içinde *güzel* gösterimin yanı sıra anıtsal özelliğe sahip bir duruşu sergilemektedir. Güzellik ve sadelik arayışı, donuk bir ifadeyi de beraberinde getirmiş gibidir. Yağlıboya resimden ziyade fotoğrafa yansıyan bir *anı* hatırlatmaktadır. Yüzyıllar sonra yapılmış Frida Kahlo'nun (Resim 4.2) oto portresi, 'güzel' aktarımdan ziyade, doğallığı yeğleyen bir temele dayanmaktadır. Gerçekçi bir tavırla bedeninin tüm izlerini yansıtmıştır sanatçı. Portre, kendi kimliğine, dünyasına has özelliklerin bir kurgusu niteliğindedir. Raffaello portresi, dönemin toplumsal normlarına ilişkin soylu bir kadının rolünü edilgen ancak hoş olması beklenen bir hava içinde yansıtırken; Kahlo, kültürel, manevi aidiyetiyle şekillenmiş bilinci doğrultusunda gelişen bir bakışla varoluşun izlenimini sunmaktadır. Yaşam ve bilincin Güzellik olgusu bu yönde kurgulanabilmektedir. İki portre arasındaki en belirgin fark, karakter özellikleriyle birlikte simgesel anlatıma ne ölçüde yer verildiği ve bunun biçime nasıl dönüştüğü temelindedir. Raffaello'nun portresinde, ideale ulaşma adına durağan, karaktere değinilmek istenmeyen bir ifadeye yer verilmiştir. Kahlo'nun portresi yaşayan, içsellik yansımaları şeklinde canlı bir görüntü sunmaktadır. İfadenin yoğunluğu iki çalışmada da son derece farklıdır.



Resim 4.1. Raffaello, *Lady With The Unicorn*, 1506, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 51 cm, Roma, Galeri Borghese

Resim 4.2. Frida Kahlo, *Otoportre*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 43.4 cm, A.B.D., Private koleksiyonu

Rönesans sanatının özüne Yeni Platoncu hareketin, doğanın ve insanın yükselmesi düşüncesinin önemli derecede olmuştur. Her biçime tanrının güzelliği yansımıştı. İnsan evrenin merkezinde yer alıyordu, *mikrokozmos* benzetmesiyle *makrokozmosun* (dünyanın) en güzel yansımaydı. Alberti, *De Pictura* (1435) adlı yapıtında yeni sanatın Antik Çağ ile kaynaşmasına teşkil edebilecek şekilde, sanatçının tarihe yönelmesini öngörüyordu. Kompozisyonun temel ölçütü olarak *insanı* belirlemiştir. İnsan zaten doğa karşısında üstünlüğünü kazanmış, sanatta da bu artan değer yansımalarını bulmaktaydı. Alberti başka bir çalışmasında da “insanın doğru kullanması gereken, kendine has üç ‘şeye’ sahip olduğunu belirtiyordu: ruh (ya da zihin), zaman ve beden.” Ayrıca beden kullanımıyla ilgili “egzersizin önemli olduğunu, bedenin sağlığı, gücü, güzelliği bu sayede korunabileceğini” belirtmişti. Pasajda “gençlikle güzelliğin bir tutulduğu, yüzün güzel renkli, taze olmasıyla” (Corbin ve diğerleri, 2008: 341) tarif ediliyordu. Kişinin bireysel olarak kendine dönüşü, sahip olduğu kusursuzluğu koruma çabalarına girişmesi öneriliyordu. Günümüz güzellik söylemlerinde rastladığımız gibi *dünyevi* bedene ilgi gösterilmeli, ona sahip çıkılmalıydı. Burada bedene bakışın Orta Çağ anlayışından tamamen kopuşu da gözlenmektedir. Bedensel güzelliğin kalıcılığına

dair bakım ritüellerinden söz edilmesi, bunların yaygınlaşması, fiziksel görüntünün Rönesans Dönemi'ndeki önemine -yükselen değerine- işaret etmektedir. Belirlenen ideale ulaşabilme arzusunda beden uğradığı dönüşümlerden yola çıkarsak, bedene bakma, onu hoş bir sunuma hazırlama çabaları, bedene yapılan müdahalelerin bugün olduğu gibi Rönesans dünyasının güzellik arzusunda da var olduğunu görebiliriz. Ancak kilise, bir tür yanılsama olarak gördüğü müdahaleleri tanrı yaratısına müdahale olarak görmüştür (Paquet, 2007: 32). Tenin boyalarla örtülmesi ve uygulanan türlü işlemler, doğallıktan sapma hatta şeytana yönelme olarak nitelendirilir. Bu yapaylıktaki yanılsama oyunları *şeytanilik* olarak görülse de, beden kazandığı zaferi görüntüde de onaylamak ister. Bu durumda yola sağlık-güzellik ekseninde, durumu tıbbileştirerek çıkmak en makulü olacaktır. Ancak özellikle makyajda sağlığa zarar verebilecek maddelerin kullanılması bu anlayışla tezatlık göstermektedir. Beyaz bir tene kavuşmak için yüze ve vücudun açıkta kalan bölgelerine çeşitli karışımlardan elde edilen boyalar sürülür. Kurşun gibi zararlı kimyasal maddeler de bu karışımlarda yer almaktadır. Cilde oldukça yoğun biçimde uygulanan bu boyalar, cildin bozulmasına, hastalıklı bir görüntünün oluşmasına neden olur. Ancak yine de her türlü pürüz, kırışıklık kapatılarak, adeta yüze bir perde çekilmek istenir. Oluşan yapay görüntünün bazı metinlerde eleştirilerine rastlayabiliriz: “Bir kadın makyaj yaptığında ve bu makyaj çevresindekiler tarafından anlaşılmayacak gibi yapılmışsa, o kadının güzelliği tartışılmaz. Oysa bazıları öylesine boyanıyorlar ki, sanki yüzlerine maske takmışlar da, çatlamasından korktukları için gülemiyorlarmış gibi duruyorlar” (Eco, 2006: 217).



Resim 4.3. Leonardo da Vinci, *Ginevra Benci'nin Portresi*, 1474, ahşap üzerine yağlıboya, 42 x 37 cm, Washington, National Galeri

Resim 4.4. Porselen makyaj tekniği örneği

'Porselen gibi bir yüz' benzetmesi beyaz ve pürüzsüz tenin makbul olduğunun göstergesidir. Beyaz ten modası yüzyıllar boyu geçerliliğini korumuştur. Yukarıdaki iki portre örneği de porselen yüz idealini taşımaktadır. Leonardo da Vinci'nin (Resim 4.3) resmindeki kadın makyajlı kusursuz teni, ancak solgun görüntüsüyle dönemin *güzel yüze* işaret ederken; diğer fotoğraf (Resim 4.4) günümüzde *porcelain makyajı* denilen tekniğin mucizesini anlatmaktadır. İki görselin ortak yanı, beden kısımlarının toplumsal kabullere göre düzenlenmesi, güzelleşme dürtüsünün bazen gerekliliğe dönüşümü noktasındadır. Bugün, popüler olan görüşle 'bedenin değerli kılınması' hak edilen değeri verme sloganıyla, belirlenen ölçülere uyumu öngörmektedir. Modanın geçiciliğiyle her dönem ideal tipler yaratılması ve güzellik söylemlerinin bu ideallere dayanması ilkesi geçmiş dönemlerin üzerine inşa edilerek gelişmiştir.

Her ne kadar güzellik, pek çok uygulama ve yoğun çaba gerektirse de, kusursuz görüntüye ulaşmak için her türlü sıkıntıya katlanılabilmekteydi. Bu inancın kaynağında çoğunlukla kimlik endişesi yatmaktadır. Çünkü bakımlı ve güzel olma, Rönesans öncesi ve sonrası dönemleri için ayrıca bir statü göstergesi olmuştur. Hazırlanan güzellik reçetelerine yalnızca toplumun üst düzeyinde bulunan insanlar ulaşabilmektedir. Son derece zorlu vücut bakımları bir tabakaya ait oluşun göstergesi olmuştur. Saç rengi, vücut formu, mücevherlerden kozmetik ürünleri

kullanımına kadar tamamıyla eksiksiz bir görüntü yaratabilme düşüncesiyle dönemin modası yaratılmıştır. Özellikle kadın bedeni üzerine, vücut kısımlarının taşınması gereken özellikler hakkında, pek çok metinde belirli görüşler yer almıştır. Bu türden söylemler, ölçütlere yaklaşabilme kaygısını arttırmaya dayanak teşkil edebilmektedir. Soylu kesim tarafından bu görüşlere önem verilmiş, hatta kural niteliği taşımıştır. Bu konuda en bilindik notlar şöyle düşmüştür; “kadının üç beyazı (ten, dişler, eller), üç kırmızısı (dudaklar, yanaklar, tırnaklar), üç karası (gözler, kaşlar, kirpikler) olmalıdır” (Paquet, 2007: 46). Bunun gibi görüşler, ideal beden ölçüsü ve güzel görüntü hakkında belirli yargılar oluşturur. Zamanla *kesinleşen* bu yargıların dönemin modasında belirleyici roller oynaması da kaçınılmazdır. Güzelliğe popülerleşen görüşler temelinde bakmak, biçimlerin yeniden gözden geçirilmesiyle kaygının oluşmasına neden olmuş ve ağır müdahaleleri de beraberinde getirmiştir.

5. ÇIPLAK BEDEN

Ortalama bir göbek sağlam, sıkı, akça pakça ya da zambak ve gül karışımı bir ten; pürüzsüz, etli, düzgün, kar beyazı, tüysüz bir yüz; [...] derisi fazla gevşek olmayan, sarkmayan bir karın, fakat en büyük çıkıntıdan kasıklara kadar tatlı bir kavis çizecek, yumuşacık olacak. Yumuşak, diri, kar beyazı, dik kalçalar, kesinlikle sarkmayacak. Oyluklar şişkin, [...] dizler etli, yuvarlak. Küçük ayaklar, narin parmaklar ve Ovidius'un övdüğü türden güzel saçlar (...) (Corbin ve diğerleri, 2008: 345)

Rubens'e ait olan bu ifadelerde bir ressamın sanatsal imgeye bakışı dışında, bir kadın vücudunun erkek bakışıyla kişisel zevklere yönelik tarifi göze çarpmaktadır. Beden kısımlarının nasıl olması gerektiğine dair bu tarif biçimi, şimdiki zamanın katileşmiş güzellik ölçütlerinin söylencelerini andırmaktadır. Sanatçının bu türden bir beden tarifi yapmasının en basit temelinde sanatta yeri olan çıplak beden tasvirinin olduğu düşünülebilir. Klasik sanatın temel konusu zaten insanın kendisidir ve bu insan tensel varlığıyla, fiziksel oran bütünlüğüyle, hacmiyle en özel figür, sanatsal biçim olmuştur. Bedenin keşfi ve güzellik ideali beden görüntüsüne detaylı bakmayı, irdelemeyi getirmiştir. Sanatın, sanatçının, edebi söylemlerin, çeşitli zümrelerin özellikle baktığı noktada somut ya da soyut beden'in estetik beğeniler, zevkler doğrultusundaki çeşitli yorumları göze çarpmaktadır. Güzel görüntünün çoğalıp, yayılmasına da sanatsal pratikler eşlik etmiştir. Rubens'in kendisinin de çokça yapıtlar verdiği bu tür tasvirler zaman içinde bedenın çıplaklığıyla beraber bedene bakıştaki çeşitliliği de getirmiştir. Öncelikli değişim, bedenın, klasik anlatımın sanatsal düzeninden sıyrılarak cinsel yönü ağır basan bir içeriğe bürünmesinde yaşanmıştır. Dünyevi zevkler ve hoşlukların hissedilmeye başlanmasıyla bedenın tarifi ve bakışın yönü haz ve arzu odağına yerleşmiştir. Rubens'in böylesine tarif ettiği beden, toplumsal niteliğinden öte biçimsel varlığıyla dikkat çekmiş, değer görmüş bir görüntünün ifadesidir. Cinsel çekiciliği arttırılmış beden imgelerinin sanat alanında edindiği yeri göstermektedir.

Hristiyan Avrupa sanatında çıplak bedenın keşfi Adem'le Havva'nın çıplaklığıyla olup dini alana yayılırken; Yunan ve Roma mitolojisinin imgeleri Rönesans'la birlikte özel alanlara girmiş, bununla birlikte sanatsal konular ve ifadeler çeşitlenmiştir (Corbin ve diğerleri, 2008: 345-350). Bedenın çıplak tasviri, klasik sanatın yaygın görüşü olarak tarihsel konuların anlatımında gerekli bile

görülmüştür. Çıplak tasvir mitolojik karakterlerin yanı sıra Hristiyan Tanrı ve Kahramanların bedenlerinde, ardından da dünyevi bedenlerde biçim bulmuştur. Nü resim türü, hemen her dönem sanatta önemli bir temsil türü olmuştur.

Kadın veya erkek bedeninin çıplaklığı önceleri mitolojik arka planda olumlu çerçeveye oturtulurken, 20. yüzyıla kadar uzanan süreçte yönetici sınıfın değişmesiyle birlikte sanatın piyasası, böylelikle eserin yapılış amacı ve ilgili konular değişkenlik göstermiştir. Böylelikle sanatsal beden imgesi mutlak değişime uğramıştır. İmge ve bakış değişmiştir. Sanatsal imge ideal güzelliğinden sonra hazzın merkezi olarak bu dünyaya ait olan modelin kendisi olmuştur. Bedenlerin çıplak gösterimine genellikle bir dizi simge eşlik etmiştir. Örneğin, tarihin önemli figürlerinden *Capitolini Venüsü'nün* (Bkz. Resim 1.1) elleriyle çıplaklığını kapatmaya çalışma refleksi, simgeleşerek vücut kısımlarının bir çeşit gösterimine dönüşmüştür. Herhangi bir konu bağlamında (sanattaki temsilinde veya kamu mekanlarında) bedenin bulunduğu yer, duruşu, bakışı, ifadesi gibi noktalar pek çok simgesel anlam içerebilmektedir. Bu durum özellikle kadın bedeni için geçerlidir. Havva'nın günahını paylaşan kadından, kutsal anne (Meryem) temasına ve Venüs'ün kusursuz güzelliğini günümüz ideal bedenlerine taşıyan anlayışa kadar kadın bedeni, sistemin/ erkin belirlediği, düzenlediği ölçüde ve biçimde görsel alanda yer almaktadır. Ancak her koşulda bedene bakış güzellik ve çekicilikle yakından ilişkili olmuştur. Bu bağlamda nesneleşen bedenin işlevi haz yaratmasıdır ve bunu 'güzel' görüntüsüyle sağlayabilmektedir diyebiliriz.



Resim 5.1. Charles- Auguste Mengin, Safo, 1867, tuval üzerine yağlıboya, Manchester, Manchester Sanat Galerisi

Resim 5.2. Monica Jac Jgaciak, fotoğraf: Greg Kadel, 2013, Vouge Dergisi

5.1. Çıplak Kadın



Resim 5.3. Willendorf Venüsü, M.Ö. 21.000- 30.000, Viyana, Doğal Tarih Müzesi

Bilinen en eski Venüs imgelerinden biri olan Willendorf Venüs'ü (Resim 5.3) bildiğimiz Klasik Dönem oran ve tiplerinden bambaşka bir varlık sergilemektedir. Paleolitik Çağ'a ait olan bu tür heykelticiklerin dönem insanları için önemli simgesel figürler olduğu düşünülmektedir. Willendorf Venüsü toplumsal düzeyde temel bir unsur yansıtmaktadır. Eski Çağ insanının idealine bakışın görsel bir yorumu da denebilir. Bu idealin içeriğine yönelik görüşlerin çoğunluğu kadın bedeninin dişiliğinden cinselliğine, anneliğine, berekete ve dinsel yönüne ilişkin pek çok bakışın bütüncül yapısını içermektedir.

Venüs'ün bedeni, günümüzde keskin bir biçimde olmakla birlikte her dönem ölçütleri belirlenen ve çoğunlukla zayıf- orantılı bir görünüme sahip olması beklenen bildiğimiz beden formlarından bambaşka bir vücut tipiyle, yağlardan oluşan bedeniyle dikkat çekmektedir. Kadın bedenine bu türden bir bakışın dönem insanları için elbette bir anlamı olmalıdır. Öncelikli anlam kadın imgesindeki dişilik göstergesi formların abartılmasıyla yapılan dişilik vurgusudur. Bu simgesel gösterim doğurganlığın temsil edilmiş biçimi olarak önem kazanmış en yaygın görüşü oluşturmaktadır. Yani deforme olmuş bu beden yapısı eski çağ insanının doğurganlık ve berekete atıfta bulunduğu, önemseydiği toplumsal bir sembole dönüşmüştür. Gövdenin özelliklerine baktığımızda da vurgulanan yerlerin doğurganlıkla ilgili kısımlar olduğunu (sarkmış iri göğüsler ve karın, geniş kalça) söyleyebiliriz. Vücudun diğer bölgeleri yüz, kol ve bacakların tasvirine önem verilmemiş gibi görünmektedir. Reay Tannahill'e (2003: 34- 35) göre Paleolitik Çağın Orta Avrupalı kadını iyi gelişmiş ve olasılıkla sık gebelik nedeniyle deforme olmuş bir vücuda sahiptir. Ayrıca o dönemler için dünyaya gelen çocukta babanın biyolojik rolünün bilinmediği düşünülürse annenin doğurganlık figürü olarak bereketi temsil etmesi olağan bir durumu yansıtmaktadır. Bu durumda bu tür simgesel figürler için, kadın bedeniyle nitelik bağlamında ilişki kurulmuş ve bu şekilde dişi imge olarak varlık kazanmıştır diyebiliriz. Vücut yapısı, ölçüleri yaşamsal izler taşımaktadır. Dolayısıyla bu beden sembolü yaşam içerisinde şekillenen doğal unsurların güzelliğine işaret etmektedir. Beden herhangi bir müdahaleden yoksun kendi doğallığı içinde anlam bulmaktadır.

Avrupa sanat geleneğinde resim ve heykeller Rönesans Dönemi'yle birlikte yavaş yavaş toplumsal işlevinden sıyrılmış, tek başına değer görmeye başlamıştır.

Dolayısıyla sanatsal nitelik kazanmaya başlayan çalışmalar daha özel alanlara, daha farklı konularla girmiştir. Öyküsel anlatımın yaygınlaşmasıyla birlikte, resimlerde yer alan beden imgeleri soyulmaya ve bu imgelere tanrısal nitelik kazandırılmaya başlanmıştır. Böylelikle tanrılaştırılmış çıplak imgeler erotize olma sürecine de girmiştir. Sanatta çıplak, 19. yüzyılın sonlarına kadar anıtsal formların sembolik gösterimlerinden gittikçe uzaklaşan temalarda yer almıştır. Özellikle kadın bedeni en fazla işlenen figür olurken, çoğunlukla simgeleşmiş varlığıyla bu süreçte yer almıştır. Çıplak gösterimin meşruiyeti sayılan tarihsel içerikle beraber, beden imgelerindeki simgesel dönüşümler de açıkça görülmeye başlanmıştır.

Erotize edilmiş ilk nü resimler, önceleri yalnızca evlerin özel bölümlerinde, gözlerden uzak bir şekilde saklanmaktaydı (Corbin ve diğerleri, 2008: 348). Buradan yola çıkarak, bu resimlerin kişiye özel olduğunu, başkalarının görünmemesi gerektiğini ve görülmesi halinde normal karşılanmayacağını düşünebiliriz. Bu resimler, 20. yüzyılda yaygın olan pornografik dergilerdeki erotik fotoğrafların ilk modern örnekleri olarak değerlendirilebilmektedir. Yani önceleri çıplak beden gösterimi cinsellikle ilişkilendirilmiş bir noktada yer almaktadır diyebiliriz. Daha sonra tasvirlerin Antik söylemle birleştiği noktada cinsel yönü gizil şekilde yine devam eden ancak, farklı ideallere dayandırılan temelde bir çıplak sunum benimsenmiştir.

Pek çok anlatım ve simgeler yığını bedeninin erotize edilme sürecine eşlik etmiştir. Bunlardan en yaygın olanı yatar vaziyetteki çıplak beden gösterimidir. Bununla birlikte hemen her türlü bedenin konumlandırılışı resimsel anlatımda simgesel bir duruma işaret etmektedir. Daniel Arasse (Corbin ve diğerleri, 2008: 348) Batı'da öyküsel içeriği olmayan yatar vaziyetteki ilk kadın nü'lerin evlilik törenleri için yapılan, çeyiz sandıklarının iç kapaklarına çizilen tasvirler olduğunu söyler. Bu resimler evli çiftin yatak odası, mahrem bir alan için yapılmıştır. Yine Arasse'e göre mahrem, gizli alandan çıkıp sanatsal ve toplumsal pratikte dönüşüme uğrayan ilk betimleme Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ü (1508-1510) olmuştur. Bu resim sonraki yüzyılların benzer simgesel yanlarıyla işlenmiş tüm Venüs tasvirlerinin ilk örneğidir. Bu tip tasvirlerin ortak yanları figürlerin son derece rahat pozisyonda uzanıyor olmaları ve (Uyuyan Venüs hariç) izleyene yönelen doğrudan bakışlarla seyredilmeyi onaylayan tavır içinde gösterilmeleridir. Bu haliyle de figür davetkar

biçimde, arzunun kaynağı olmaktadır. Çıplak figürün dünyevileşme ve erotize edilme hali yatan Venüs'lerle başlamıştır. Sanat tarihinin bu tip Venüs betimlemeleri Uyuyan Venüs'ten Manet'in *Olympia*'sına (1863) kadar aynı çağrışımlarla devam etmektedir. John Berger'a (2007: 51- 54) göre bu tür resimlerde bedenin konumu, bilinçli bir düzeyde kadının dişiliğinin sunumuna yöneliktir ve cinsel ayartmaya işaret etmektedir. Yapılan resim, sahibinin duygularına göre yapılmaktadır. Sipariş üzerine yapılan resimlerde ne tür arzunun uyanması isteniyorsa figür o şekilde konumlandırılır; resmin asıl kahramanı hiçbir zaman görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılır; çıplak kadın resmi yapılır, çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyulur. Bu resimlere (pozlara) sipariş veren/ satın alan kişide uyandırması beklenen 'arzu' işlevinden baktığımızda, günümüz medya araçlarının sunduğu görsel figürlere de benzer doğrultuda bakabileceğimizi görürüz. Cinsel kadın imgesinin günümüzdeki karşılığı aynı ölçüde haz uyandırmaya dayalıdır. Ancak bugün tahrik edilen arzu, gizli- açık simgeler eşliğinde birden fazla arzuyu tahrik eder boyuttur. Bir tür göstergeye dönüşen beden pek çok noktaya işaret ederek arzuyu hep canlı tutarken her yaştan ve her cinsten oluşan kitleye hitap edebilmektedir. Çünkü piyasanın istediği her türden tüketim, (güzel) bedenin eşlik ettiği arzunun uyanmasına bağlıdır.

Ancak yağlıboya resmindeki (öyküsel anlatım içinde yer almayan) kadının çıplaklığı cinsel hazlara işaret eder; bu amaçla yapılmıştır. Bu tür resimler sahip olunabilecek en güzel nesnelere aynı zamanda. Toplumda, varlıklı kesimlerin ulaşabileceği, kültürel bir uğraş, sanatsal bir nesne olan yağlıboya resim, satın alan kişi için çifte haz yaşatmaktadır: Somut bir eşyaya, bir mülke sahip olmak ve bu 'güzel' nesnenin hazzın kaynağına işaret ediyor oluşu. Dolayısıyla resmin sahibi için bu sanatsal nesne onun kimliğini, statüsünü; cinsel ve maddi gücünü etrafına karşı her zaman hatırlatabilecek bir unsur oluşturabilmektedir. İmge bu noktada bir haz nesnesine dönüşmektedir. Ancak resimdeki beden, sadece imge boyutunda asla tatmin edilemeyen bir yanılsama alanı içindedir. İmge yalnızca görsel/ duyuşal hazzıya yöneliktir, onun maddesel varlığına erişilememektedir.



Resim 5.4. Tiziano, Urbino Venüs'ü, 1538, tuval üzerine yağlıboya, 119 x165 cm, Floransa, Uffuzi Galerisi



Resim 5.5. Amedeo Modigliani, nü, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm, Stuttgart



Resim 5.6. Augusto Renoir, Bather, 1887, tuval üzerine yağlıboya
Resim 5.7. Dolce & Gabbana kozmetik ürünü reklam fotoğrafı

Arzunun odağında yer alan çıplak kadın bedeni, batı resminde Havva'nın günahını paylaşan imge olarak da nitelendirilmektedir. Havva'nın Adem'i yasak meyveyi yemeye ikna etmesi, Avrupa sanatında Havva'nın cinsel yönden ayartıcılığında karşılık bulmuştur. Çıplak kadın imgelerine bakış, (genel toplumsal bakışta) günahkar kadının ahlaken zayıflığı ve haz düşkünlüğünün ifadesi üzerinden gitmiştir. Zaten yasak meyveyi yiyen Havva ve Adem masumiyetlerini yitirerek çıplaklıklarının farkına varmışlardır. Başkalarına çıplak görünme ise ahlaken hoş karşılanmayan bir durumdur. Bunu Havva ile Adem'in çıplak bedenlerini örtme ihtiyacından anlamaktayız.

Richard Leppert'a (2009: 294) göre sanat eserlerindeki çıplak kadınlar çoğunlukla ufukta, doğada, yatakta boylu boyunca uzanmaktadır. Yatak ise bir kadının Adem'i baştan çıkarmasının karşılığındaki ebedi itaatın göstergesidir. Nitekim sanatta yatak genellikle karşılıklı bir haz ve aşk yerinden ziyade kadınların cezalandırıldığı bir yeri, meşru intikamın yerini temsil eder. Yani erkeğin kadın üzerindeki tahakküm alanlarından biridir yatak. Hristiyanlığın tüm insanların günahkar doğduğu inancına karşılık, günahın en büyük odağını ataerki toplum düzenindeki kadın oluşturmaktadır. Baştan çıkaran, şeytani bir niteliğe büründürülen kadın, ahlaki açıdan yargılanmakta, buna karşılık simgesel gösterimiyle zevk unsuru olarak işlev görmektedir. Cinselliğin neredeyse yasak sayıldığı Hristiyan toplum düzeninde

günahkar (kabul edilen) kadın bedeninin, cinselliğe işaret eden tahrik unsuru imgeler olarak kullanılmasında cinsel tema kadın günahının olumsuz yanı olarak görülebilmektedir. Kadın bedenine yaklaşımda bu tür noktalar toplumsal bakışın erkeğin lehine çevrilmiş olduğunu göstermektedir. Havva ile Adem'e tekrar döndüğümüzde; Tanrı'nın Havva'yı erkeğin istediği, onun kontrol edebileceği bir kadın olarak, üstelik erkeğin bedeninden yarattığı (Gezgin, 2011: 150) inancı da bunun bir göstergesidir. Yaradılıştan itibaren erkek zaten belirleyici rodedir. İnanç temelleri toplumsal cinsiyet üzerinden gitmiş, dolayısıyla kadının konumu, imgelerin düzeni buna göre şekillenmiştir. Kanner'un, (1976) "Tanrı Havva'yı insanın bakışlarından uzakta olan kaburgadan yaratmıştır; çünkü kadının süsü, sessiz çekingenliğinde ve ev ortamının mahremiyetinde yerine getirdiği görevlerinin ona verdiği mutluluktadır" ifadelerinde genel olarak kadının toplumsal bilinçteki rolüyle bütünleşmiş olan profili gösterilmektedir. İnsan bakışlarına sunulan haliyle kadın bedeni ise, bu anlayıştan uzaklaşmaktadır. "Tanrı Havva'yı erkeğin gözlerinden yaratmamış ki; şehvetli bakışlara sahip olmasın." Yine bu ifadeye ters düşecek biçimde çoğu resimdeki çıplak kadının şehvi bakışlara sahip olması istenmiştir. Tabi bu kadın aile, ev yaşamının dışında tasarlanmış bir imgedir. Erkeğin bakışı ve tatmini için vardır. Ayrıca Tanrı'nın yaratırken ortaya çıkan her uzva "Ahlaklı ol!" (Koltuv 1988) diye seslenişi (Zingsem, 2006: 61- 62), kadının cismani varlığı üzerinde durulduğunun göstergesidir. Kadına bakış erkek egemen toplumlarda tam da bu yönde düzenlenmiştir. Kadın, erkekten ziyade pek çok durumda ahlakla kesişen noktaya oturtulmuştur. Ahlak, özveri, aile gibi olgular yüzyıllar boyu kadınla özdeşleştirilmiştir. Özellikle 19. yüzyıl burjuva toplumunda kadın eril zihniyetin baskısı altında mahrem alan içinde annelikle görevlendirilirken, erkeğin hayatı dış alanda, onun istediği yönde kurgulanmıştır. Kadın her türlü sosyal alanın dışında bırakılmıştır. Zaten burjuva yaşamının önemli figürü her zaman 'erkek' olmuştur. Ahlakçı söylemin egemenliğinde kadına yüklenen yeni kutsal anne ve eş imajı bu kez Tanrı anası Meryem'den alınmıştır. Havva'dan gelen günah, kadının bu kez Meryem'in saf, temiz annelik durumuyla özdeşleşmesiyle yeni burjuvazi ev içi yaşamı için uygun hale getirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla evdeki kadına ait zevkler yalnızca evlilik, iyi eş, annelik gibi toplum faydasına dönük olarak yapılandırılmış duygulardır. Bununla birlikte burjuvazinin baskıcı eril yaklaşımı kadının cinsel bedenini reddederek cinselliği denetim altında tutmaya çalışmıştır. Kadın cinselliği, arzusu son derece sakıncalı

görülmekte; toplumun onaylamadığı, ahlaken kötülüğün bir göstergesidir. Bu toplumsal bakışın dışında resimsel gösterimdeki kadın imgeleri ise şehvet düşkünü, arzulayan ve arzulatan cinsel öğeler olarak yansımıştır. Bu ve benzer tipteki nü resim türleri en yoğun olarak bu dönemde işlenmiştir. John Berger (2007: 51) bu kadın tasvirlerinin, toplumsal kadın algısının dışında gösterilmesini gayet bilinçli bir durum olarak yorumlamıştır. O'na göre böyle figürler üretiliyor, üstelik kadının eline bir de ayna verilerek kendine hayran, seyreden ve seyredilmek isteyen, dolayısıyla oluşmuş olan ahlaken olumsuz vaziyetin bizzat kadının kendisi tarafından oluşturulduğu ima ediliyordu. Burada ahlaki yargılama, kadının çıplaklığının bahanesine dönüşmektedir. Bu tip imgeler klasik sanatın konusunda yer alan anıtsal özellikli tanrıça betimlemelerinin dönüşümü niteliğindedir. Sıradan, ideal güzellik anlayışıyla dahi örtüşmeyen canlı bedenlerin kurgusal biçimleridir. Çıplak tasvir yaşayan bedenlere tanrıça niteliği kazandırmak istenmiş, ancak yaydığı erotik işlevle tanrısal alandan hızla düşürmüştür. Dünyevi çıplak, görsel dünyada simgesel yanıyla güzel Venüs idealinden gitmiş ve güzelliği çoğaltarak günümüze kadar getirmiştir.



Resim 5.8. François Boucher, Sarışın Odalık, 1752, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 73 cm, Münih, Alte Pinakothek



Resim 5.9. Jean-Leon Gerome, Esir Pazarı, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 74 cm, St. Petersburg, Hermitage Müzesi

François Boucher'in (Resim 5.8) resmi yaşamsal hoşlukların kadın bedeni aracılığıyla bir çeşit dışavurumu niteliğindedir. 18. yüzyıl, değişen toplumla birlikte değişen zevklerin, eğlence ve hazlara açık yaşam biçimlerinin öne çıktığı bir dönem olarak sanatta çıplaklığa olan ilginin de önemli ölçüde arttığı bir dönemdir. Boucher'in figürü de bu türden bir hazzın doğrudan ifadesini yansıtmaktadır.

Sanatçının resmindeki yatar vaziyetteki çıplak beden sunumu bu kez alışılmışın dışında dinamik ve etkileyici bir görüntü oluşturmaktadır. Genellikle görmeye alışkın olduğumuz pasif sırt üstü uzanmış seyirciye bakan donuk kadın figürü, burada yine tek başına, ancak hareket kazanmış vaziyettedir. Üstelik bu hareketlilik modelin iradesi dışında gibi görünmemektedir. Bu etkinin önemli payı ise modelin neredeyse çocuk denecek kadar genç olmasına bağlanmaktadır. Resmin kurgusunda modelin gençliğiyle birlikte çağrıştırdığı dinamizm, heyecan,

safılık gibi duygular bütün olarak bedenin sergilenmesine aracı olmuştur. Nü resimlerde çoğunlukla karşımıza çıkan sabit ve donuk ifade Boucher'in figürüyle canlı bir an'ın yansımasına dönüşmüştür.

Gerome'un (Resim 5.9) kadın imgesi de tıpkı Boucher'in imgesi gibi, ancak tamamen farklı bir bağlamda dikkat çekmektedir. Boucher'deki rahat, kendinden emin genç kadın figürü Gerome'da yerini tedirgin bir ifadeye bırakmaktadır. İki figür de başka mekanda, bambaşka konumda ve pozisyonda ancak ikisi de çıplaklığıyla bakışlara sunulmak üzere tasarlanmış cinsel imge konumundadır.

Jean-Leon Gerome Oryantalist resimler yapan Fransız sanatçıdır. Doğu seyahatlerinde edindiği izlenimlerle resimleri için doğu kültürlerine ait sahneler tasarlamıştır. Esir Pazarı da bu yaklaşımla yapılmış bir resimdir. Resimde pek çok insan figürü yer alsa da dikkatlerimiz tek bir noktaya; resmin merkezinde yer alan çıplak figüre çekilmektedir. Kalabalığın tam ortasında yüksek bir sahnede yer alan kadının çıplak bedeni, esir pazarında köle olarak satılmak üzere teşhire sunulmuştur. Sahnede bekleyen başka giysisiz esirler de yer alsa da, dikkatler şimdilik ayakta sergilenen kadındadır ve öndeki kalabalığa onun sunumu yapılmaktadır. Kadının çıplaklığı etraftaki diğer insanların giyinikliğiyle daha da ön plana çıkarken kadın için utanç verici bir durum yaratıldığı açıkça görülmektedir. Boucher'deki seyredilmeyi umursamayan, bilinçli çıplaklığın sergilenme hali burada zorlamaya dayalı bir çıplaklığın sergisine dönüşmüştür. Bunu figürün eliyle yüzünü kapatmak istemesinden anlayabilmekteyiz. Köleliğin insanlık dışı tutumuyla birlikte buradaki köle kadın cinsel bedeninin takdimiyle ikinci kez aşağılanmaktadır. Resimlerinde çoğunlukla Doğu ülkelerindeki köleliğe atıfta bulunan sanatçı bu kez Eski Roma'dan bir görüntü kullanmıştır. görüntüdeki kadın beyaz teniyle son derece Avrupalı bir havada resmedilmiştir. Hatta batının Venüs'ünü andıran bir ideal güzellik imgesini andırmaktadır. Gerome adeta yaşanan trajedideki güzele odaklanmış gibidir. Resimde her şeye rağmen bir arzu vaat edilmektedir ve vaat edilen arzu için iki farklı izleyici kitlesi mevcuttur; kadının köle olarak sunulmasıyla doğrudan maruz kaldığı etraftaki kitle ve ressamın bu dehşeti izleme keyfini bahşettiği diğer müşterinin kendisi. Sanatçı bu resmiyle adeta itici, hoşça gitmeyen bir durumu, çekici, pürüzsüz bir beden aracılığıyla cezp edici bir sahneye çevirmiştir. Richard Leppert (2009: 319)

sanatçının aynı temadaki doğu dünyasını imgeleyen başka bir 'Köle Pazarı' isimli resmi için, Gerome'un batılı seyircilerine "orada işler tam da böyle" kisvesi altında resmini sunarken hem batı ahlakının üstünlüğü konusunda ahkâm kesmiş olduğunu hem de cinsel arzu, kültürel tahakküm ve kadın düşmanlığından oluşan tuhaf bir karmayla gözleri okşadığını düşünmektedir.

Doğu dünyasındaki kadınları özellikle cinsel bedeniyle ele alan bu ve benzer konulu (köle pazarı, harem, hamam, odalık gibi) resimler 19. yüzyılın arzu odaklı nü resimlerinin bir uzantısıdır. Batı'nın doğuya bakışı kültürel tahakkümle birlikte cinsel bedenler üzerindeki tahakkümü de getirmiştir. Doğu'nun egzotik yaşamı, batılı burjuva erkeğinin fantezilerinde yeni haz imgeleri olarak geniş bir alan oluşturmuştur. İki resimdeki iki farklı beden, arzuya yönelik farklı duyguları aynı noktada, zevk noktasında birleştirmektedir.

6. BEDEN VE GÖRÜNTÜSÜ ÜZERİNE ANLAMSAL ÇIKARIMLAR

6.1. Bedenin Simgeleri

İnsan, toplumsal yaşamın baş aktörü olarak bedeni aracılığıyla tanımlanır. İnsan bedeninde zihinsel, fizyolojik her türlü süreçlere toplumsal pratikler etki etmektedir. Her toplum insan davranışlarını, düşünme biçimlerini, yaklaşımlarını ve görüntüsünü kendi kültürel yapısı, bakış açısı doğrultusunda biçimlendirmek ister. Beden aynı zamanda siyasal iktidar, ideolojiler, gruplar ve dinlerin söz sahibi olduğu alandır. İnsan bedeni yüzyıllar boyunca belirli ideolojiler doğrultusunda şekillendirilmeye çalışılmış, çünkü ideolojinin varlığını sürdürme aracı bedenin kendisi olmuştur. Siyasal hedeflere ulaşabilmenin yolu, toplumsal bedeni istenilen biçime dönüştürerek denetim altında tutmaktan geçmektedir. Yani düşüncelerin somutlaştığı en önemli simgesel gösteri alanı olarak öne sürülür beden. Beden çağına göre yaşam içerisinde biçimlenen, hayat pratiklerine göre hemen her alanda etki altında tutulan bir yapıdır.

Beden, benliğimizin önemli bir parçası, dünyayla kurduğumuz ilişkide temel bir iletişim aracıdır. İnsanların karşı karşıya geldiğinde, birbirleri hakkında fikir sahibi olacağı ilk bilgi kaynağıdır. Bu nedenle beden önemlidir; kendimizi dış dünyaya sunma biçimimiz, hangi şekilde onaylanmak istediğimiz, neyi savunduğumuz, neye karşı çıktığımız, kimlerden olduğumuz bedende yazılı bir metin gibidir (Tosuner, 2013).

Bedeni aracılığıyla kişiye ait pek çok veriye ulaşabiliriz. İnsanın fiziksel yapısı (boy, kilo, ten rengi, yüz- vücut yapısı), yaşadığı çevre, taşıdığı kültürel izler, dinlediği müzik, bedeni saran her türlü aksesuar, giyim biçimi, kullandığı renkler ve daha bunun gibi pek çok özellik kişiye dair birer bilgi aracıdır. Beden bireysel ve toplumsal kimliği yansıtan bir mekan gibidir. Bireyselliğin, kültürel kodların, inancın simgeleri beden üzerine doğrudan yansiyabilmektedir. Birey aynı zamanda dış görüntüsü ile sosyal- kamusal alandaki konumunu da belirler. Bedenin dış görüntüsüyle gücün ilişkilendirildiği Orta Çağ soylularına yönelik Umberto Eco'nun ifadelerine baktığımızda da bunu görebilmekteyiz:

Orta Çağ soyluları güçlerini göstermek için altın ve mücevher takarlar ve erguvan kırmızısı gibi değerli renklere boyanmış giysilere bürünürlerdi.

Minerallerden ya da bitkilerden elde edilen suni renkler böylelikle zenginlik gösterisi olurken, yoksullar sadece donuk ve mütevazı renklerde bezler giyerdi. Bir köylünün kaba doğal kumaştan yapılmış, boyasız, havı dövülmüş, hemen her zaman kirli elbiseler giymesi olağandı. Mavi ya da yeşil bir cübbe, altından ya da oniksten bugün genellikle sert taşlar olarak adlandırılan değerli taşlardan yapılmış bir takı ender olarak kullanılan ve hayranlık uyandıran şeylerdi. Renklerin zenginliği ve mücevherlerin görkemi güç gösterisi olarak bilinir, hayranlık ve gıpta yaratırdı (2006: 105- 106).

Parçadan yola çıkarak, hemen her dönem olduğu gibi Orta Çağ dönemi için de insan bedeninin toplumsal yapı içerisinde sürekli düzenlenen bir imge olduğunu söyleyebiliriz. Beden üzerinde sergilenen maddesel varlıklar doğrudan kişinin ait olduğu toplumsal sınıfa işaret etmektedir. Sahip olunan bu varlıklar kişinin statüsünün ayırt edici özellikleri haline gelmiştir. Metindeki, yalnızca soyluların ulaşabildiği lüks eşyalar, sınıflar arasındaki ayrımın bedene yansıyan simgeleri olarak işlev görmektedir. Bu ve daha pek çok metinde eski çağlarda (katı vücut bakımları, makyaj stilleri, kıyafet biçimleri gibi) bedensel müdahalelerin özellikle sınıf farklılığının göstergesi olarak bir kural gibi özümsemişliğini görebilmekteyiz. Richard Leppert (2009: 319) 'Sanatta Anlamın Görüntüsü' adlı kitabında 17. yüzyılda Flaman Ülkeleri'nin parfüm kullanımını yine beden üzerinden ayırt edici bir simge olarak yorumlamıştır:

Parfüm, sadece kültürün değil aynı zamanda kimlik ve farklılığın bir göstergesi oluyor... koku, siyasal olanın bir boyutudur. Parfüm sayesinde Avrupa aristokrasisi kokuya toplumsal kimliklerin bir taşıyıcısı olarak yapışmıştı. Doğal olmayan ve imal edilen pahalı kokular süren aristokrasi, koku duyusu üzerinden toplumsal farklılığını tesis ediyordu. Yıkınmanın sağlığa zararlı olduğunun düşünüldüğü, dolayısıyla da normalde çoğu insanın kötü koktuğu bir çağda, zümreler arasındaki sınırların belirlenmesine katkıda bulunuyordu parfüm.

Leppert bedene uygulanan kokunun açıkça siyasal simge sayıldığını belirtmektedir. Bu tür bedensel simgeler kişinin kendinden olmayana karşı üstünlüğün bir göstergesi olarak düzenlenmiştir. Prestij unsuru sayılan her türlü imge, toplumsal statüyü ve gücü pekiştirir niteliktedir. Böylelikle maddi ve kültürel değerler öncelikle beden üzerinde inşa edilir.

Beden üzerinde ayırt edici simgelerin düzenlenmesi, günümüzde markalar yoluyla oluşturulmaktadır. Markalar kimliğin ifade aracı olarak sunulur. Her markanın hedefinde, ulaşmayı amaçladığı belirli kitle vardır. Kişiliğin, karakterin dış dünyaya

yansıtılma görevini markalar üstlenmektedir. Maddi değeri yüksek lüks marka nesnelere ise, beden üzerinde sahip olma gücünün etiketi gibi sergilenmektedir. Yalnızca belirli kesimin ulaşabileceği bu tür eşyalar üzerinde sergilendiği kişinin toplumsal konumuna işaret eden farklılığın simgeleri olarak işlev görür.

Beden üzerine bilinçli müdahalelerle oluşturulan bir takım izler, insana dair çeşitli anlamları içinde barındıran önemli simgelerden biridir. Bu tür müdahaleler bireysel-toplumsal ilgi ve ihtiyaçlar doğrultusunda düzenlenmekte ve anlam kazanmaktadır. “Amerika kaynaklı dövme ve İngiltere kaynaklı *piercing* modası 20. yüzyılın sonlarında,” (Corbin ve diğerleri, 2013: 117) bireyselliğin, modanın ve estetiğin vücudu biçimlendirmesinin yeni tezahürleri olarak ortaya çıkmıştır. Deri yüzeyinde delikler açılarak oluşturulan piercing, önceleri protest tavrıyla dikkat çeken *punk* hareketiyle ilişkilendirilmiştir. Mevcut düzene, bedenler üzerindeki iktidara, egemen bakışa başkaldırı niteliğindeki punk ve benzeri kitle hareketleri bir çeşit ifade aracı olarak, dikkat çekici bir unsur olan, bedene biçimsel müdahaleyi kullanmıştır. Ten üzerinde dövme, piercing ya da farklı etkinlikler yoluyla oluşturulan işaretler, belirli temeller doğrultusunda işlev gören, bedensel göstergelerdir. Beden, kimliğin en somut dışavurum aracıdır. Bu tür müdahaleler de, kimlik oluşturma sürecine katkıda bulunmaktadır. Dövme ve piercing günümüzün beden üzerindeki en etkileyici simgesel söylemlerinden biridir. Bedene -yeni, farklı- anlam kazandırma misyonunun altında büyük bir tahribat yatmaktadır. Tahribatın içine sosyal/ bireysel aidiyet, yenilenme, içselliğin yansıması gibi pek çok psikolojik durum yerleştirilebilir. Çağdaş dünya insanı için bireysel farklılık yaratma aracı haline gelen bu tahribatlar, modanın bedenle ilgili kapladığı tüm alanlar içinde yer bularak estetik görüntü oluşturma sürecine dahil olmuştur. Tüketime dayalı ekonomik sistem içerisinde beden, kimliğe dair belirleyici simgeler taşıyan varlıktan, popüler kültürün sembolik bir imgesine rahatlıkla dönüşebilmektedir. Yani kimliğe dair belirleyici simgeler taşıyan beden, tüketim dünyasının sembolik imgesine dönüşmektedir.



Resim 6.1. Piercingli bir kadın fotoğrafı

Resim 6.2. Brezilya'nın Yanomami kabilesinden bir çocuk fotoğrafı

İnsan vücudunda dövme, yaralama, kesme, delme gibi yöntemler yoluyla biçimsel deformasyon yaratma olgusu, bazı toplumlarda başlı başına kültürel bir etkinlik olmaktadır. Beden üzerindeki bu tür etkinlikler, insanlığın en eski dönemlerinden bu yana var olmaktadır. Bedensel tahribata dayalı insanı yeniden ele alma isteği, her toplum/ birey için farklı anlamlar taşımaktadır. Özellikle gelenek yapılarını koruyabilmiş, kapalı yaşam süren topluluklarda sıkça karşılaştığımız bu tür uygulamalar, yaşamla bütünleşmiş bir nitelik taşımaktadır. Bu bedensel deneyimler estetik ya da dini amaçlı bir ritüelin parçası olarak farklı ihtiyaçların yansımaları oluşturabilmektedirler. Ancak her koşulda da bu tür eylemlerin özü kültürel aidiyetin izlerini taşımaktadır. Çağdaş insan için tüketimin getirdiği beden imajının bir parçası haline gelen dövme, piercing gibi uygulamalar bambaşka boyutlarıyla, başka toplumlarda hala kültürel kimliğin simgelerini yansıtmaktadır.

İlkel yaşam süren topluluklarda vücudun pek çok bölgesi bilinçli müdahalelerde biçimsel değişime uğramaktadır. Deri yüzeyini delme/kesme yoluyla oluşturulan simgesel deformasyonlar çoğu toplumda görülen bir uygulamadır. Örneğin, küpe, hızma gibi aksesuarlar kulak ve burnun delinmesiyle takılan, yüzyıllardır hemen her toplumun kullandığı en önemli süs ve dinsel sembol araçları olmuştur. Bazı bölgelerde ise kulak memesi ve dudaklar delindikten sonra genişletilerek uzatılmaktadır. Metin Özbek, Hindistan'da Brahmanlara ait mabetlerdeki kabartma resimlerden yola çıkarak, uzatılmış kulak memesi uygulamalarının yüksek zeka ve etik değerlerin bir göstergesi olarak kabul edildiğini ve kulak memesini delerek uzatmanın *güneş kültü* ile bir ilgisinin bulunduğunu söylemektedir.

Bu davranışlarda süslenme olgusu hiçbir zaman düşünülmemiştir. Günümüzde artık bir estetik anlayışın göstergesi, bir süs eşyası gibi görülen küpenin takıldığı kulak memesinin delinme olayları başlangıçta ritüel bir davranış için seçilen, sosyal ve dinsel bir anlamı bulunan davranış örüntüsüydü. Kulak memesi delinerek kan akıtılması aslında ritüel bir törenin parçasıydı. Ne var ki insan, ... giderek, ruhsal yönden daha fazla tatmin olmanın arayışına girdi; açtığı kulak deliğini daha fazla genişletti. Kulak deliğine çok ağır metal nesnelere astı ve sonuçta kulak memesini uzatarak şekilden şekle soktu (2007: 469- 470).

Vücudun çeşitli bölgelerine doğadan topladığı kemik, diş, ağaç, metal gibi parçalar yerleştiren topluluklar, kendi yaşam bütünlükleri içindeki arayışlarını, bedenleri aracılığıyla gerçekleştirmektedirler. Beden üzerinde büyük ölçüde deformasyon yaratan başka bir uygulama ise dudak delme ve takılan çeşitli nesnelere uzatma uygulamasıdır. Her topluluğun dudakları delme ve biçimlendirme yöntemi, amaca göre farklılık göstermektedir. Metin Özbek, Afrika'nın Çad bölgesindeki bir kadının dudaklarının nişanlandığında müstakbel kocası tarafından delindiğini söyler. Oluşturulan delik takılan araçların değiştirilmesiyle yavaş yavaş genişletilir. "Çaldı kadınlar, tabak biçimindeki dudaklarıyla diğer komşu Siyahlardan ayrılırlar. Bu onlar için bir tür *kültürel kimlik* halini almıştır." Benzer bir şekilde,

Etiyopya'nın güneyinde yaşayan Surma Kabilesi'nde de kadınlar, evlenme çağı geldiğinde bu acı veren geleneklerle karşılaşır; alt dudak delinerek buraya kilden ya da ağaçtan hazırlanan bir halka geçirilir. Bir yıl içinde bu halkalar gittikçe daha büyüğü ile değiştirilir.... Bu adeti en iyi ve görkemli biçimde uygulayan kız, evlenirken ailesine yüklüce bir başlık kazandırmaktadır (2007: 473- 474).



Resim 6.3. Afrika kabilelerinden bir kadın fotoğrafı

Bu tür bedensel işlemler, içinde birden çok düşünceyi barındırsa da hepsinin benzer yanları, yaşamsal bir amaca yönelik olmalarıdır. Doğayla bütünleşen toplumlarda insan, vücudunda yaptığı biçimsel değişimleri dışarı karşı ayırt edici simge olarak kullanmış ve kendi geleneklerini oluşturmuştur. Bir ifade aracı olan bedeni, ilgi ve ihtiyaçlara göre düzenleme isteği eski çağlardan günümüze, birbirinden farklı toplumlarda, benzer ya da farklı uygulamalarla kendini göstermektedir. Yaşam alanlarına göre bedene bakış ve bedeni simge haline getiren fikirler değişmektedir.



Resim 6.4. Etiyopya'nın Surma-Bodi? kabilesine ait geleneksel dövme örneği
Resim 6.5. Günümüze ait bir dövme örneği

İlkel yaşam süren topluluklar çoğu örneklerde gördüğümüz gibi beden müdahalelerini en sert biçimde yaşamaktadırlar. Yaşam döngüsü içinde yeri olan anlar, kültürel bir olgu olarak, doğanın bir parçası sayılan beden üzerine yansıtılmaktadır. Beden yaşamla iç içedir ve her türlü yaşam deneyimi bedeni aktif bir şekilde içine alarak ritüele dönüşür. Örneğin ergenlik dönemine geçme hali, kişinin bulunduğu toplulukta artık bir birey olarak kabulünün simgesi olarak, çoğu kabiledede bir dizi törensel ritüeli beraberinde getirmektedir. Törenlerde kabile insanının çetin doğa şartlarına karşı bireysel gücü ölçülmektedir. Bu yüzden en sert koşullara karşı, en sert bedensel deneyimler yaşatılır gence. Türlü yaralamaları içeren, sert müdahalelerle olgunluğa geçiş için gencin gücü sınanır. Resim 6.4'de bu müdahalelerin bir örneğini görmekteyiz. Fotoğraftaki kişinin bedeninde oluşan izler olgunluğa geçiş ritlerinin bir yansımasıdır.

Genci toplumun onaylamasına aday gösteren fizik işarete çoğu zaman süzölmüş bir acı eklenir, hatta bu acı yara izinin ötesinde de gereklidir sanki.... İlgili kültür için kesin bir anlam içeren yara, bir topluluğa girişin bedendeki yansımasıdır. Beden gence ait değildir, kolektif bedenin bir uzvundan başka bir şey değildir. Ritüel işareti topluluğun kabul ettiği gencin ontolojik dönüşümünü güçlendirir, bedeninin söz konusu olduğu yeniden tanımlanma durumundan sonra aynı birey değildir artık (Le Breton, 2011: 39).

Gencin uğradığı dönüşüm bireysel ve toplumsal gerekliliğin yansımasıdır. Çünkü genç bulunduğu toplulukta bireysel gücünü ispatlayarak hayatta kalma mücadelesine ortak olacaktır. Yani bireyin korkusuzluğu, dayanıklılığı bedensel acıyla ölçülmekte, oluşan izler ise bunun sembelleri olmaktadır. Yaşam şartlarına göre düzenlenen yeni kültürel kimliğin oluşma süreci beden aracılığıyla gerçekleşmektedir. Acı, bireyin yaşama uyumdaki neredeyse en önemli deneyimidir, bedende de acının sembelleri sergilenmektedir.



Resim 6.6. Afrika kabilelerinden bir fotoğraf

Bedenin sınırlarını zorlayan deneyimler, ilkel insan için zaten yaşamın içinden gelen, yaşamın özünde var olan sıkıntının ritüelleridir. Tıpkı ilkel insan gibi yaşamla bütünleşip bedene yoğunlaşma hali çağdaş sanatın performanslarında da pek çok bağlamda kendini göstermektedir. Beden sanatçısı da, yaşamsal noktalara değinmenin yolunu benzer bedensel deneyimler aracılığıyla sorgulamıştır.

“Yara belli bir sıkıntıyı saptar, gösterir ve kaydeder. Benim uygulamalarımın merkezidir, benim söylemimin çığılığı ve boşluğudur. Temel yaşamsal gerekliliğin, bireyin isyanının ifade edilmesidir. Kesinlikle otobiyografik olmayan bir tavidir bu.” Sanatçı Gina Pane, kendi bedensel deneyimlerinin zihinsel arka planını bu sözlerle ifade etmiştir. “Bedenin trajik görünümünün reddedilmesi, bunalım ve yabancılaşma getirir ve sürekli ‘insanın ilerlemesi’nden söz eden bir toplumda, bütünüyle uygunsuz bir durum gibi gözükür” (Schlatter 1996). Le Breton’a (2011:

104) göre Gina Pane'nin (Bkz Resim 6.7) bedenini yakarak, keserek, parçalayarak, damarlarını keserek, kendisini zor durumlara sokarak canını acıtmasının amacı, ahlaksal engelleri ve toplumlarımızda hüküm süren yaygın şiddeti ifşa etmektir. Sanatçı, haziran 1974'de şunları söylemiştir: "Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılığıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenim yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır."



Resim 6.7. Gina Pane, Psyche, 1974, performans

Vücudunda oluşturduğu tüm yaralar, izler Gina Pane için de yaşamsallık arz eder, ancak yaşamın getirdiği sıkıntılara karşı bir direniş, dikkat çekme halidir. Yaşamın olumsuzluklarla yüklü yanlarını performanslarında bedeni aracılığıyla sorgulamaya çalışarak, görmezden gelinen şeylere bir anlamda ritüel havasında vurgu yapmaktadır sanatçı. Bedensel müdahaleleri içselleştirip en sert haliyle yaşamaktadır. Çünkü sanatçının söylemlerine bedensel simgeleri eşlik etmektedir. Bilincin zorlanması, bedene yönelik sert tutum, sarsmaya, ses getirmeye yöneliktir. Kısacası sanatçı toplumsal kuralların sertliğini, kırılabilirliğini bedeni aracılığıyla deneyimlemektedir. Bu noktada acı ve iz sanatçıya eşlik etmekte ve söylemini tamamlamaktadır. Beden, kaygının sembolik temsili niteliğindedir.

Beden sanatçısı, sanatsal üretim sürecinde bizzat kendi bedeninden (veya bedenden) yola çıkmıştır; beden, sanatçının en büyük sanatsal ifade aracı olarak gündeme gelmiştir. Beden her türlü düşüncenin, anlamın eyleme dökülerek aktarıldığı, ses çıkarıldığı alandır. Performans halindeki sanatçı, bu şekilde kendini dış etkenlerden soyutlayarak kendilik hali içinde bir takım durumları irdeleme sürecine geçer. Bu bağlamda bedenin ve zihnin sınırları da zorlanır. Performanslar, 20. yüzyılın yarısından itibaren toplum yaşamındaki dönüşümlerle birlikte sanatsal üretim ve sorgulama biçimlerindeki değişimin doğrudan yansıdığı alanlardan biri olmaktadır. “Performansta, kendini dile getiren, ifade eden bedenin bastırılmış tüm duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir eylem alanı ve aracı olarak kullanılması, dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusudur” (Antmen, 2009: 224). Beden Sanatı (Body Art), Performans Sanatı’ndan gelen sanatsal bir dil olarak en sert bedensel ifadelerle yer vermiştir. Sanatçılar bedenlerini en radikal biçimlerde yeniden düzenlemelere tabi tutarak birer bildirim aracına dönüştürmüşlerdir.

Birbirinden farklı sanatsal disiplinlerin ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda sanat, benzer düşünsel temellerle, hayatın kendisinden beslenerek yeni toplumsal düzenin yeni sanatsal formlarını oluşturmuştur. Bedeni ele alan tüm sanatsal ifadelerde, sanatçı her türlü kuralı, varsayımları es geçerek bizzat özne olarak bedeni olaya dahil etmektedir. Sanatçı her hangi bir ifade aracına gereksinin duymaksızın öncelikle bedenini/ bedeni öne sürerek eylemini, etkinliğini yani sanatını icra edebilir. Türlü sanatsal deneyimler zaten 20. yüzyıl hayatının keskin dönüşümlerinin yansımaları olarak sanatsal pratiklerde kendini göstermektedir. Yeni yaşam dinamikleri sanatçıyı daha etkin katılıma sevk etmiştir ve sanatçıyla beraber izleyicinin konumu da değişmiştir. Seyirci de aktif ve sanatçıyla iletişim halinde olabilmektedir. Dolayısıyla eskiden geri planda duran sanatçı, artık estetik ve genel etik değerlerinin çok ötesinde bir yerde, yaşamın tam ortasında her hangi bir aracıya gereksinin duymaksızın kendi misyonuyla yer almaktadır. Sanatı yaşamın içine daha fazla çekme ve sorgulama alanı oluşturma çabası içindeki tüm kavramsal temelli ifadelerde olduğu gibi çeşitli performans alanlarında da, katı ve sınırlı sanatsal/ toplumsal yapılar sorgulanmıştır. Bu açıdan sanatçı işlevsel olarak kurguladığı bedenini farklı bağlamlarda, farklı disiplinleri (müzik, tiyatro, video,

edebiyat gibi) bir araya getirerek ele alır ve bedeni bir çeşit üretim aracına dönüştürür. Bedenin somut varlığı ifadenin ürünüdür.

Beden dünyanın sorgulandığı ışıltılı bir yerdir. Bu bağlamda amaç artık güzelin ifade edilmesi değil, tenin kışkırtılması, bedenin dönüştürülmesi, tiksinti ya da nefret duygusunun kabul ettirilmesi, içe atılan şeylerin spektaküler bir biçimde fıskırmasıdır. Beden madde olarak ve kimi zaman radikal bir biçimde sahneye çıkar. Cinsel kimliği, bedenin sınırlarını, fiziksel direnci, erkeklik ya da dişilik düşüncelerini, cinselliği, işeme ya da dışkılama, acı, ölüm, objelerle ilişki, mekan, kendini tehlikeye atma vb'yi sorgular (Le Breton, 2011: 98).

Performanslar bu boyutuyla sarsıcıdır. Beden sanatçıları, sert müdahalelerle, şiddet içeren eylemlerle yaşam ve bireye ilişkin tüm sorgulamalarla birlikte türlü deneyimler yaşamayı hedeflerler. Bedenine odaklanıp fiziksel ve ruhsal bilincini en sert koşullarla deneyimleyerek, limitlerini zorlama yoluna giden sanatçılardan biri de Marina Abramoviç'tir. Bedenine uyguladığı şiddetle, zihinsel ve bedensel olarak uç noktalarda deneyimler yaşayan sanatçı pek çok performansında acı ve rahatlama duygularına yoğunlaşmıştır. O'na göre, korkunun aşılması, zihinsel rahatlamanın sağlanması, pek çok dinsel öğretilerde yer aldığı gibi bedenin fiziksel yönden zorlanmasıyla mümkündür. Sanatçı gözlemleyip yaşadığı bu kaygı ve arınma süreçlerini batı kültürünün korku hassasiyetiyle birlikte irdemiştir. Sanatçı aynı zamanda bedeni aracılığıyla kendi varoluşunun izlerine yoğunlaşmıştır. Mehmet Yılmaz'a (2006: 299) göre "bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olmaya ve bedenini yapmaya karar veren bir sanatçıdır Abramoviç. Gösterilerinde hep ayinsel süslemeler kullanmıştır ve bu süslemeler her zaman can yakar niteliktedir." Sanatçı 'özel bir alan' diye nitelediği bedeniyle varoluş koşulları, kültür, doğa, yaşam gibi kavrayışlara yoğunlaşarak toplumsal bilinci sarsan eylemlerde bulunmuştur. Yugoslav kökenli olan sanatçı, *Thomas'ın Dudakları* (Resim 6.8) isimli performansıyla, bedeninde kendi kültürüne ait simgelere yer vermiştir. Bir zamanlar sosyalist sistemle yönetilen ülkenin önemli simgelerinden biri olarak gösterilebilen yıldız simgesini, bedenini camla çizerek oluşturmuştur sanatçı.



Resim 6.8. Marina Abramoviç, Thomas'ın Dudakları, 1975, performans

6.2. Güzel Bedenin Görüntüsü

“Vücudun güncel tarihi demek; onu denetlemeye çalışan, parçalara bölen, farklılığı ve sahip olduğu çelişkili konumu değiştirip yadsıyarak bir gösterge/ değiş tokuş malzemesi şeklinde örgütleyen, iz ve göstergelerden oluşan bir ağın tarihi demektir.” Jean Baudrillard’a (2011: 176) göre vücudumuz, varlığımızı kanıtlayan bir yüzeyden ibaret olmadığı gibi; çağdaş dünyanın sunduğu pürüzsüz, izlerden yoksun bir alan da değildir. Bedeni her türlü denetimi altına alan sistem, insan bedenini yeni bir proje alanı olarak ele almaktadır. Anlamsal ve biçimsel olarak sürekli dönüşüme uğrayan beden, meta üretimine dayalı ekonomik sistemde, tüketim politikasının en cazip ögesi olarak yer almaktadır.

Çağdaş dünyanın imaj oluşturma stratejisi bir çeşit beden müdahalesini içermektedir. İnsan bedeni görüntüsü bağlamında değerlendirip bedenini doğasına ilişkin çelişkili bir algı yaratılmaktadır. Sürekli biçimsel dönüşüm öneren imaj kültürü, tüketimin önemli bir yansıması olarak mevcut doğal bedeni reddetmektedir. Daha çok moda, güzellik alanında kendini gösteren imaj, stil gibi

kavramlar sürekli değişim çağrılarıyla baskı oluşturduğu zihinlerde bir karmaşıa hali yaratabilmektedir. Oluşan kaygı ancak satın alarak, tüketerek giderilecek duruma getirilmektedir. Medyanın yaydığı görüntü yığınları içerisindeki ideal temsil niteliğinde sunulan bedenler ise tüketim çağrılarında birer sembol olmaktadır. Yani beden tüketime teşvik eden önemli bir aracı simge olarak, arzuyu sürekli canlı tutmakta ve ilginin odağına yerleşmektedir. Popüler söylem, toplumsal bilince yayılan bu algıları kitle iletişim aracılığıyla rahatça dönüştürebilme gücüne sahiptir.

Kitle iletişim araçları etki ve yayılma güçleri bakımından modern dünyanın önemli etkileşim aygıtlarıdır. Bu araçlar malzeme olarak popüler kültür öğelerini kullanmaktadır. Özellikle görsel ve işitsel araçlar etki bakımından oldukça önemlidir. Örneğin televizyon ve sinema, kullandığı imge ve hikayelerle canlı birer dil oluşturması bakımından ilginin yoğun olduğu alanlardır. Sinema, kurgusal yanıyla, ilgiyi canlı tutmak adına popüler imajların yarattığı kadın ve erkek silüetleri üzerine inşa edilmiştir. Bu figürler yaygın halk kültürünün kaynağını oluşturarak pek çok etkileşimi de beraberinde getirmektedir. Tasarlanmış bir proje olarak sinema dünyasının film karakterleri, bir kurgunun parçası olarak görsel tatmini sağlama odaklıdır. Tatmin ise bedene işaret etmekte, beden çekici bir unsur olarak tasarlanmaktadır. Bedensel çekiciliğin dayanağı cinselliğin vurgulanmasına kadar giderek, görsel hazzın alanı, erotik hazlara kadar genişleyebilmektedir. Georges Vigarello için; “Sinema, zamanın beklentilerini ve arzularını çok uzağa taşıyarak, bedenlerle, ışıkla, ekranla, seyircinin duyularıyla oynamıştır. Silüetlerini, “güzellik elçileri” olarak yansıtarak, gerçeğe, gerçek olmayanla hizmet etmiştir.” O’na göre Hollywood sineması ile birlikte, bir endüstriyel sistem, bir düş fabrikası mertebesine yükselir. Ulaşılabilir ve uzak, öykünülemez ve ‘insani’ modelle büyülü ilişki, güzelliğe ulaşma gibi onu düşleme biçimini de yavaş yavaş dönüştürerek güzelleşme isteğini demokratikleştir. Fiziksel buradallığın birdenbire kendini benimsetmek zorunda olduğu bu görüntü dünyasında, güzellik ilk başta gelen çekim etkeni olarak var olur (2013: 227-228). İletişim araçlarının pek çok alanda kullandığı bu imgelerin halk arasındaki konumları ise modern zamanların *idol*leri şeklindedir. Yani birer cazibe kaynağına dönüşen film karakterleri, kitleleri peşinden sürüklemeye güçleriyle önemli simgesel temsillerdir. Jean Baudrillard’ın (2011a: 117) anlatımıyla konuya değinecek olursak:

Sinema efsaneleriyle güçlüdür. Sinemada anlatılanlar, sinemanın gerçekliği ya da imgelemi, sinemanın ruhsal durumu, anlama yönelik etkileri ikinci planda gelir. Sinemada güçlü olan tek şey efsanedir ve sinemasal efsanede baştan çıkarma vardır – ister bir kadına ister bir erkeğe ait olsun (ama özellikle bir kadına ait olan) baştan çıkarıcı büyük bir figür, sinematografik imgenin aldatici ve büyüleyici gücüne bağlıdır.

Sanatçı Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” serisiyle (Resim 6.9-6.10) Hollywood filmlerinin kadın tiplerini kendi bedeni üzerinden kurgulayarak fotoğraf karelerine aktarmıştır. 1960’lardan itibaren sinema endüstrisinin yarattığı kadın imgelerini eleştirel bir bakış açısıyla yorumlamıştır sanatçı. Film sanatçılarının yaydığı, güzelliğiyle öne çıkan modern kadın imajını feminist bir söylem içerisinde sorgulamaktadır. Mehmet Yılmaz (2006: 318), sanatçının güzel ve sarışın kadın imgesini, yüzünde tedirgin, şüpheli bir hava içerisinde canlandırmasının amacını, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol ve tarif eden egemen ideolojiyi sorgulaması olarak açıklamıştır. Sanatçı “bu sayede, hem kimliklerin göreceli olduğunu vurguluyor hem de toplumun kadına verdiği rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarıyordu.”



Resim 6.9. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, 1978, fotoğraf

Resim 6.10. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, 1978, fotoğraf

Sinema ve diğer medya araçlarının bu türden görsel diline eleştirel yaklaşan görüşlerin en yaygını, ataerkil zihniyetin eril bakışı üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Cinsiyet temelinde toplumsal rolü baskın olan erkektir. Erkeğin karşısında pasif bir konuma sahip olan kadının ise görsel imge olarak değeri artmaktadır. Dolayısıyla hikayedeki kahramanların rolleri, güzel, edilgin, bakılan kadın ve etkin, bakan ve yönlendiren erkek üzerine inşa edilir. İlgii canlı tutacak görsel unsur ise cinselliği arttırılmış bedenlerdir. Görsel tatminin sağlanmasında kadın- erkek rolleri ve erotik içerik normalleştirilmektedir. Laura Mulvey (1975) sinemanın bu görsel haz sunumunu Freud'un *skopofili* kavramıyla açıklamaktadır. Ana akım sinemanın büyük bir kısmı büyümlü bir şekilde açılıp seyircinin varlığına kayıtsız olan, seyirciler için bir yalıtılma duygusu üreten ve onların röntgencilik fantezileriyle oynayan bir dünya sunmaktadır. Yani sinema zevk olarak bakma isteğini tatmin eder. Yine Mulvey'e göre bakılan imge ise her zaman kadındır ve bakmaktan alınan zevk her iki cins için etkin erkek ve edilgin kadın arasında bölünmüş durumdadır. Erkek bakan özne olarak belirleyicidir ve erkek bakışı fantezisini kadına yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir.

Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünüşleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılabilir oldukları fikrini uyandırır. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın erotik gösterinin *ana temasıdır*; ... erkek arzusuyla oynar ve ona işaret eder (Mulvey 1975), (Antmen –Editör, 2010: 282-286).

Pop sanatçıları, beden, özellikle kadın bedeninin görsel dünyada birer fantezi imgesi olarak yer alma süreciyle önemli ölçüde ilgilenmişlerdir. Pop Sanatı, adından da anlaşılacağı gibi döneminin popüler kültür öğelerine; reklam, dergi, afiş, sinema gibi medya araçlarının yaydığı görüntülere odaklanmıştır. Pop sanatçıları İkinci Dünya Savaşından sonra gelişen endüstriyle beraber üretimin hızla arttığı bir dünyanın tüketim çılgınlığında kendi sanatsal anlayışlarını oluşturmuşlardır. Göstergelerle dolu çağdaş dünyada neredeyse fetiş haline gelen markalar, ürünler, beden, cinsellik bu sanatın temel esin kaynağı olmuştur. Pop sanatı bedeni medyanın yer verdiği türden çekici, cinsel çağrışımlarla donatılmış olarak ele alır. Pop sanatçısı Tom Wesselmann'ın resmettiği (Bkz Resim 6.11) kadınlar da bu türden cinselliği açık bir biçimde vurgulanmış imgelerdir. Sanatçı medyada yer alan kadın bedenlerini tam anlamıyla fetişleştirerek düzenlemiştir. Özellikle hacimden yoksun beden yapısı içinde belirli bölgeleri ön plana çıkararak, kadının cinsel bir nesne olarak ele alınma sürecine işaret etmektedir.



Resim 6.11. Tom Wesselmann, Nü, 1970, tuval üzerine yağlıboya

Beden imgesini yoğun biçimde kullanan, günümüzün etkili iletişim araçlarından biri de reklamdır. Reklam, bir tanıtım aracı olarak piyasaya çıkmış bir ürünün tanıtım misyonunu yerine getirirken farklı imge ve sembolleri bir araya getirebilmektedir. İmgelerin sıra dışı dizilimleri alıcının reklama odaklanma düzeyini artırmak içindir, çünkü temel prensip yüzlerce ürün, marka arasından sıyrılıp zihinlere yerleşebilmektir. Bu yüzden reklam iletileri kurgusal yanıyla ilgili ya da ilgisiz söz ve nesnelere kullanırken hem görsel hazzı hem de tüketim hazzını yaşatmaya davet eder. Bu noktada beden imgesi iletilerin merkezine ilgi çekici nesne olarak yerleştirilir. Beden tüketime aracılık eden “en güzel tüketim nesnesidir” (Baudrillard, 2010: 163).

Reklam dünyası tüketim odaklı ekonomik sistem doğrultusunda iletileriyle sürekli olarak tüketime işaret ederken beden imajlarını kullanır ve yayar. Beden üzerindeki bu değer ise modanın, popüler kültürün kar amaçlı değerinin bir göstergesidir. Bedenin görsel değeri kurgusal bir gösterinin parçasıdır. Metaya yönelik hazzı söylemde kışkırtıcı bir meta olarak beden sahneye çıkar. Tüketim için aracı nesnedir beden ve bu haliyle değeri azalmaktadır. İletilerin alıcılara ise tükettikleri oranda değer biçilmektedir. Çünkü nesne, tüketim toplumu için oldukça önemlidir. Pek çok endüstri alanı bedenün güzelliği, sağlığı, gençliği, rahatlığı için çaba gösterir. İnsan bedeni sınırsız moda etkinlikleriyle tasarlanabilir, dönüşüme uğratılabilir yanıyla ekonomik sistemin karlı bir yatırım aracı olmaktadır. Bu

nedenle çağdaş dünyada değeri artan beden, çoğunlukla görüntü olarak tüm pozitif algı unsurlarını içinde barındırmaktadır.

Medyanın görsel figürleri aslında gizil rol modellerdir. Bu figürler bir seçimin yansıması olarak birer ideallik örneğini yansıtır. Bilinçlerde ulaşılmaması gereken model olarak yer alırlar. Figürler cinsiyet olarak pek çok göstergelere sahiptir. Jean Baudrillard tüketim toplumunun eril ve dişil modellerinin cinslerin farklılaşmış doğasından değil, aksine sistemin farklılaştırıcı mantığından doğduğunu söyler. O'na göre; eril model titizliğin ve seçmenin modelidir. Her eril reklam seçim kuralında ısrar eder. Modern nitelikli erkek kolay tatmin olmaz, hiçbir zayıflığa izin vermez. Edilgin bir biçimde ya da doğal zarafetle değil, daha çok gösterdiği bir seçicilikle "seçkin"dir. Buna karşılık "dişil model kadına kendisinden çok daha fazla hoşlanmasını buyurur. Bu artık seçicilik, kolay beğenmeme değil, ama zorunlu olarak hoşlanma ve narsisik kendine ilgidir. Aslında erkekleri askercilik, kadınları kendileriyle bebek oyunu oynamaya özendirme sürüp gider." Yani görsel medyanın kullandığı yapısal modellerin ayrımı ve erilin hiyerarşik mutlak üstünlüğünün devamı hep vardır. Bu durumda simgesel modellerin çıkarımları şöyledir:

Eril seçim mücadelecidir, meydan okumayla benzerliği açısından tam anlamıyla 'soylu' davranıştır. Kadın yalnızca eril yarışmaya rekabet nesnesi olarak daha iyi girmek için kendisini memnun etmekle yükümlüdür (daha çok hoş gitmek için kendisinden hoşlanmak). Kadın doğrudan rekabete asla girmez. Eğer güzelse, yani bu kadın eğer kadınsa seçilecektir. Erkek eğer erkeğe diğer nesnelere/göstergelere arasından kadını da seçecektir (2010: 115-116).

Baudrillard'ın nitelediği türden yapısal cinsiyet modelleri tüm görsel medya alanında yer almaktadır. *Magnum* dondurma markasının reklam afişindeki (Resim 6.12) modeller benzer çağrışımları içeren bir örnektir. Fotoğrafta erkeğe tabi gibi görünen iki kadın model ve kadınların arasında yer alan bir erkek model bulunmaktadır. Erkek kendinden emin bir şekilde tüm simgesel göstergeleriyle (stili, kıyafeti) iki –hoş görüntüye sahip- kadın arasında seçici üstünlüğe sahiptir. Gerçekte iki farklı kadın yoktur, aynı kadının iki farklı fotoğrafı reklamın içeriği doğrultusunda bu şekilde konumlandırılmıştır. Farklılık kadının duygu durumundan kaynaklıdır. Kadının duygu değişimi iki farklı dondurma, iki farklı beden imajı üzerinden gitmektedir. Reklamın gizil çağrışımlarına baktığımızda, duygusal bölünmüşlük kadınlı, güçlü irade ise erkek ile temsil edilmiştir. Yani güçlü erkek

zayıf kadın karşısında seçim üstünlüğünü gösterir. Erkek model tamlığıyla, özgüveniyle seçme yetisine sahipken; kadın model erkeğin seçimine tabi olarak fiziksel ve duygusal kategorilere ayrılabilen bir tüketim nesnesi gibi işlev görmektedir. Pek çok reklamın hedefinde olduğu gibi bu reklam da tüketim hazzını körüklemeyi hedeflerken birbirinden farklı hazlara işaret eder. Magnum markasının sloganı olan *haz peşinde* sözü dondurma yemenin sağladığı hazza çağrışımsal yönde çekici unsur olarak erotik hazzı da eklemiştir. Dondurma kadının elindedir. Dolayısıyla erkek kadınla özdeşleştirilen dondurmalarından birini seçecektir. Bu tür reklamlarda, ürün kadınla erkek arasında erotik hazlara dönüşen farklı çağrışımları içerebilmektedir. Benzer çağrışımlar içeren başka bir örneği 'Browni İntense' marka çikolata reklamı (Resim 6.13-6.14) için verebiliriz. Burada ise çikolata, kadın arzusunun, hatta zaafının simgesi gibi gösterilirken, erkek bu hazzı yaşayan kadını izleyerek haz tutkusunu yaşamaktadır.



Resim 6.12. Magnum, reklam fotoğrafı, 2013



Resim 6.13. Eti Browni Intense, reklam fotoğrafı, 2013



Resim 6.14. Eti Browni Intense, reklam fotoğrafı, 2010

Günümüz tüketim dünyasında görsel alan zevk ve haz unsuru olabilecek her türlü simgeyi zihinlerde yer edebilmek adına kullanabilmektedir. Bunun için güzel kadın, yakışıklı adam –özellikle popüler dilde var olan- cinsellik, erotizm ve tüketim için elverişli daha pek çok beden imajı, insanları tüketime yönlendiren işlevsel bir araç olarak görülmektedir. Bu anlamda yine Magnum reklamlarından örnek verecek olursak; diğer markalara göre kullandığı reklam diliyle popülerleşen, takip edilen ve pek çok çağrışımlarla rahatlıkla zihinlere yerleşen yanı sıra kitle iletişimin başarılı reklam temsillerinden diyebiliriz.

Satın almanın haz ve rahatlama unsuru olarak bilinçlere kazındığı üretim dünyasında, tüketim hazzının yayılmasıyla yakından ilgili olan reklam dünyasının

kullandığı propaganda araçları oldukça önemlidir. Paul Rutherford'un da dediği gibi: "Reklamlar, simgeler dünyası ile ürünler dünyası arasındaki köprüyü oluştururlar. Reklamlar bir ürüne özel anlamlar yükleyerek mallardan markalar yaratmaya çalışır. Reklamcılık, hoş gelen imgeler yaratmak için hem görüntü hem de güzel söz araçlarını kullanarak büyüsünü gerçekleştirir" (1996: 16). Reklam ürüne dayalı zevk ve mutluluk üretme; yoksunluğunda ise eksiklik ve huzursuzluk duygusu yaratma gücünü simgesel gösterimleri vasıtasıyla yakalayabilmektedir. Kullanılan söz, imge, imaj hepsi çekicilik üretme sanatı olan reklamın birer parçasıdır. Tüketim hazzı için sayısız haz araçları arasında ise en kıymetli olan bedendir. Beden parçalarının, tüketimle bu türden ilişkilerini doğrudan yansıtan Pop sanatçısı Mel Ramos'un (Resim 6.15-16) çalışmalarında, tüketim aracı olarak konumlandırılan beden imgelerini açıkça görebilmekteyiz. Sanatçı, kadın bedenlerini tüketim ürünleriyle ilişkilendirerek adeta birer fantezi imgeleri yaratmıştır. Reklamların dikkat çekme aracı olarak sık başvurduğu beden ve cinsellik, Mel Ramos'un resimlerindeki odak noktası olmuştur. Yeme içme ürünlerinden oluşan markalar ve markalarla bütünleşen kadın bedenleri tüketime dayalı hazların ortak birer yansımalarıdır. Bedenin seyirlik bir cazibe unsuru ve tüketim nesneleriyle olan ilişkide haz göstergesi olarak yayılma işlevi, günümüzde de devam eden bir olgudur.



Resim 6.15. Mel Ramos, En İyiler İçin Hunt, 1965, tuval üzerine yağlıboya
Resim 6.16. Mel Ramos, Çikita, 1964, tuval üzerine yağlıboya



Resim 6.17. Bulgari Jasmin Noir, parfüm reklamı afişi

Birey ve bedeni kar odaklı ekonomik sistemle beraber ilginin yoğunlaştığı en önemli figür haline gelmiştir. Görsel dünyada güzellik timsali varlığıyla seyirlik meta olarak yer alan beden aynı zamanda etkili bir tüketim aracıdır. Tüm tüketim alanları bedene yöneliktir ve tüm tüketim alanları bedenle kaplıdır. “Güzel” bedenin kitle kültüründeki yeri ve yayılması, insanın toplumsal yanı dışında kar amaçlı yatırımların ortağı olarak kodlanmasıyla ele alınmaktadır. Bu nedenle bir simge olarak beden açık ve örtük çağrışımlar barındırmaktadır. Medya ise bu çağrışımların en önemli aracı olmaktadır. Görsel medyada etkinleşen beden imgesi moda, estetik, güzellik gibi endüstri alanlarının ortak görüşünün bir yansıması olarak toplumsal uzlaşma imgesi gibi algı oluşturarak kitleleri peşinden sürüklemektedir. Bu yoğun ileti bombardımanında ilgi nesnesine dönüşen bedenle birlikte iletilerin alıcılarının da kendi bedenlerine yönelmeleri kaçınılmazdır. Kadın ya da erkek bedeninin görsel alandaki haz odaklı yayılımı başkalarının bu hazzı kendi bedenlerinde yaşatma arzusunu kışkırtır. Bu çağrılar bedene bir sermaye aracı olarak verilen değer göstergesidir. Beden değerlidir ve tüm çağrılar bedene hak ettiği değerin verilmesine yöneliktir. Öncelikle bireye bir bedeni olduğu ve ona bakması gerektiği durmadan hatırlatılır. Hangi ürün ya da markayla sağlanacak olan hoşnutluk, çeşitli bildirimler yoluyla zaten zihinlerde sabittir. Bedene gösterilen bu ilgi psikolojik bir rahatlama, mutluluğun kaynağı temelinde sunulur. Her şey bedenin sağlığı, güzelliği ve huzuru için tasarlanmıştır. Satın alınması gereken ürünler de güçlü sloganlarıyla bunu söyler: “Çünkü ben buna değerim; En değerli

giysiniz cildiniz; Asla daha azıyla yetinme; Mutlu et kendini.” Çoğunlukla kadın bedenini ele alan bu söylemler mutluluk, haz, toplumsal tasdik gibi psikolojik çıkarımlarıyla birlikte etkisini yoğunlaştırır. Dolayısıyla beden popüler söylem tarafından belirli kalıplara sokularak sürekli olarak biçimlendirilmektedir.

Güzellik, kadın için mutlak dinsel bir buyruğa dönüşmüştür. Güzel olmak ne doğa vergisi ne de ahlaki nitelikte bir erktir; seçilme ve kurtuluş göstergesidir. Moda etiğinin ta kendisi olan güzellik etiği, bedenın tüm ‘kullanım değerlerinin’ (enerji, hareket, cinsellik) tek işlevsel ‘değişim değerine’ indirgenmesi olarak tanımlanabilir. Bu değişim değeri, soyut biçimde, görkemli, eksiksiz beden fikrini, arzu ve haz fikrini kendisinde toplar. Güzellik, değiş tokuş edilen bir göstergeler malzemesinden öte bir şey değildir.” Bronzlaşma, spor, moda ve temizlikten makyaja kadar bütün uğraşlar “özgürleşme” söylemi altında sözde, “bedenin yeniden keşfi” adına yapılır. Hatta özgürleşen tek itki satın alma itkisiymiş gibi görünür (Baudrillard). (İnceoğlu ve Kar, 2010: 71)

Modanın sunduğu ‘ideal’, yani belirli vücut ölçülerine sahip bedenler, arzu ve hazzın toplandığı bedenlerdir. İdeal ölçülere sahip bedenler medyada boy gösterirken onaylanmış güzellikleriyle izleyenin ilgisini canlı tutmaktadırlar. Popüler sistem tarafından belirlenip hızla yayılan beden imajları, ulaşılması gereken ideal olarak, bir buyruk gibi yansıtılmaktadır. Eksikliği karşısında huzursuzluk duygusunu besleyen kusursuz beden fikri, eksikliğin giderilmesi yönünde tüketim alanlarına başvurmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Üstelik modanın sürekli değişim ilkesiyle yeniden üretilen beden imajları bıkmadan peşinden koşmayı gerektirmektedir. Kitle iletişim yaygın imajları yakalayabilmek için sürekli tüketim çağrısında bulunurken karşılığında bireyin mutluluğunu vaat etmektedir. Medyanın sağladığı yapay görüntüler bunun pek mümkün olamayacağını göstermektedir.



Resim 6.18. Steven Klein, Dolce & Gabbana, reklam fotoğrafı, 2008

Bedenin dönüşümüne eşlik edecek rol modeller, yaygın imaj taşıyıcıları görsel medyada ideal görüntüsüyle yer alan tüm beden tiplerini içerir. Ancak kusursuzluk örneği olarak idealliği yansıtan mankenin/modelin bedenidir. Jean Baudrillard'a (2011: 203-204) göre, "Göstergenin ekonomi politikğine ait sistemde örnek vücut referansı (tüm değişkenleriyle birlikte) *mankendir*. Robotun çağdaşı olan manken tamamen değer yasasına uygun şekilde kullanılan bir vücudu temsil etmektedir." O'na göre mankenin bedeni hiç de arzunun nesnesi değil, işlevsel nesne, modanın ve etiğin birbirine karıştığı göstergeler formudur; bir *soyutlama*, *biçimdir* (2010: 170). Ancak onaylanmış görüntüleriyle güçlü uyarıcılara sahip bu imgeler başkalarının arzularını her zaman canlı tutabilmektedirler. Düzenlenen güzellik yarışmaları bir seçimin yansıması olarak örnek referansı oluşturup yayabilmektedir. Mükemmelliğin ölçütü bu yarışmalarla belirlenir. Kusursuzluğu onaylanmış beden, bir anlamda modern zaman 'ikonu' olarak güzelliğin çoğaltımını bilinçlere yayabilmektedir. Bunun karşılığında fiziksel eksiklik ve huzursuzluk duygusu yaşayan bireyin, kaygıyı ortadan kaldırabilmek adına bedenini gözden geçirme sürecine girmesi kaçınılmazdır. Ancak popüler söylemlerle yüceltilen beden ölçüleri içerdiği kısıtlılık bakımından bedeni dar kalıplara sokarak yapay bir görüntüye itmektedir. Beden kendi doğallığından ve bireyselliğinden uzaklaşarak toplumsal sabitteki modellerin izlerini taşır. Yeni tüketim alanları çıktıkça toplumsal

sabitlerle birlikte beden de değişime uğrayacaktır. Böylelikle beden kültürel yansımalarından, kimlik işaretlerinden uzaklaşarak sınırlı ve tek tip bir beden kalıbına sıkıştırılmaktadır.

Bir kaygı unsuru olarak yerleşen güzellik buyrukları, kadının ve günümüzde erkeğin bedenini sürekli bir dönüşüm evresine sokmaktadır. Bu yorucu süreç, hazcı söylem tarafından insanları bu değişime ikna ederek yönetilmektedir. Birey yaşamsal tüm ilişkilerinde bedeniyle barışık olmalı, yani görüntüsüne önem vermelidir. Bu duruma psikolojik tatmin, statü unsuru gibi pek çok unsur eşlik etmektedir. Beden belirli ölçütleri yakalayabilmek adına bir takım müdahalelerin peşinden koşmaya itilir. Görünüş kaygısının yanında tatminsizlik duygusu yaşayan birey basit ya da ağır her türlü müdahaleyi bedenine uygulayabilmektedir. Örneğin zayıflama hastalığı diye bilinen *Anoreksiya*,(Resim 6.20) zayıflık modasıyla birlikte özellikle genç kızlarda görülen psikolojik temelli, tedavisi oldukça zor olan bir rahatsızlıktır. Hastalığın kaynağı daha çok kusursuz beden imgesini oluşturan manken vücutlarına öykünme sonucu ortaya çıkmaktadır. Takıntılı bir zayıflama sürecine giren hastalar, yeme bozuklukları sonucu aşırı zayıf bir görünüme ve bünyeye sahip olmaktadır. Bedenin güzelliğe evrilmesi yönündeki çağrılar bu örnekte olduğu gibi kişileri sert bedensel müdahalelere, kendine zarar verecek kadar takıntılı dönüşümlere sürükleyebilmektedir.



Resim 6.19. Karlie Kloss, fotoğraf: Greg Kadel, 2012
Resim 6.20. Anoreksiya hastası bir modelin fotoğrafı

Günümüzde bir tutkuya dönüşen güzellik söylemleriyle birlikte, basit değişiklikler ve kozmetik uygulamaların dışında çıkılarak, sert müdahalelerin yapıldığı bir alandır beden. Zayıflama yöntemleri, ilaç kullanımı, estetik operasyonlar ve daha pek çok şekilde görünümünden hoşnut olmayan bireyler tekrar tekrar beden biçimlerini değiştirmek istemektedirler. Dove araştırma bulgularına göre: Global olarak genç kızların (15- 17yaş) % 97'si, kendisi ile ilgili bir şeyi değiştirdiği takdirde; kadınların (18- 64 yaş) % 94'ü daha zayıf olduğu takdirde kendisini daha iyi hissedeceğine inanmaktadır. Genel olarak kadınların 9/10'u bedeninde bir şeyi değiştirmek istemektedir. Kadınların kendi beden ölçülerinden duydukları memnuniyetsizlik 'öteki beden' kavramına işaret etmektedir. Öteki beden, kendilerinin olmayan bedendir; katılımcıların ifadesiyle, incecik bir bel, normal bir göğüs ölçüsü, kemikli bir yüz, güzel bacaklar ve uzun boydur. Arzulanan öteki olarak tanımlanan beden, medya ve toplumsal söylemlerin sonucu ortaya çıkan bir bedendir (Dedeoğlu, Savaşçı), (İnceoğlu ve Kar, 2010: 72-73). Erkek bedenini de kuşatan, ancak güzellik kavramının kadınla özdeşleştiği iktidar söyleminde bedeni çeşitli müdahalelerle dönüştürme onun kurtuluşuna işaret etmektedir. Beden biçiminin bu şekilde dönüşümüne yönelik toplumsal söylemlere dikkat çeken performas sanatçısı Orlan, bir karşı duruş eylemi olarak kendi bedenini bir dizi

estetik operasyona açmıştır (Bkz Resim 6.21). Sanatçı, erkek iktidarın, kadın bedenini görüntüsü bağlamında güzellikle imgeleştirdiği anlayışa yönelik bedenini neredeyse bir tahribat alanına dönüşene dek yeniden biçimlendirir. Sanatçı ayrıca vücudunun biçimini değiştirirken idealleştirilmiş beden tiplerinin de dışına çıkarak, kendine has dönüşümlerle yaygın güzellik söylemlerine karşı çıkmaktadır. Operasyonlarını kurgularken bedenini herhangi bir ölçütten uzak, kendi bireyselliğini yansıtacak şekilde dönüşüme açar. Sanatçı, Carnal Art adı altında 1977 yılından itibaren gerçekleştirdiği bu performanslarıyla, beden görüntüsüne yönelik estetik kaygı sorununa dikkat çekmiştir.



Resim 6.21. Orlan, Omnipresence, 1993



Resim 6.22. Çin ayak küçültme geleneğine ait bir fotoğraf

İnsan yaşamı içinde bedene olan ilgi tüm çağlarda ve coğrafyalarda karşımıza çıkmaktadır. Farklı toplumlar, kültürel ya da bireysel ihtiyaçlar doğrultusunda bedenlerinin biçimlerini değiştirmeye yönelmiş ve bunun için basit ya da sert uygulamalara gitmiştir. Başkaları tarafından hoşça gitme, beğenilme arzusu insan doğasında var olan bir olgudur. Ancak dış etkenlere bağlı olarak bu arzunun yoğunlaştığı andan itibaren, beden kendi doğal yapısını kaybetmeye ve bozulmaya başlamaktadır. 'güzel' görüntüyü yakalama isteği tutkuya dönüştüğü/ dönüştürüldüğü anda bedeni saran sıkıntılı (sağlık, maddiat) süreç, yüzyıllardır neredeyse kaçınılmaz olarak seyretmektedir. Bu bağlamda Çin Toplumundaki ayak bağlama yöntemi (Resim 6.22), günümüzde yasak olan ancak yüzyıllarca sürmüş bir gelenek olarak, beden biçiminin estetik kaygılarla kasıtlı olarak deforme edildiği önemli örneklerden biridir. "Çinli genç kızlarda küçük ayaklı olmak için gerçekleştirilen bu deformasyon, ayağın anatomisini bozmakla kalmayıp, yürümeyi ve ayakta durmayı da büyük ölçüde zorlaştırmaktadır" (Özbek, 478). Küçük ayaklı olmak Çin Toplumunu için önemli bir güzellik ve çekicilik sembolüdür. Bunun için erken yaşlardan itibaren kızların ayakları sargılarla sıkı biçimde sarılmakta ve sargılar nadiren çıkarılmaktadır. Ayağın biçimini bozma, kültürel bir anlayışın yansıması olarak güzel görüntüye ulaşmada maruz kalınan sert uygulamaların bir göstergesidir. Buna karşılık olarak günümüze gelinen süreçte, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle beden yine aynı güzelleşme sorunu bağlamında farklı

biçimsel dönüşümlere uğramaya devam etmektedir. Bu kez bedeni yönlendiren egemen iktidarın ekonomik temelli bakışının yansımasıdır. Popüler söylem doğrultusunda beden bölünmekte, biçimsel olarak gruplara ayrılmaktadır. Son olarak Jean Baudrillard'ın sözleriyle, “yeniden sahip çıkılan beden kapitalist amaçlara bağlı olarak zaten bir yatırımdır: Başka bir şekilde söylenirse, eğer bedene yatırım yapılıyorsa, bu bedeni bedeni karlı kılmak içindir” (2010: 166).

7. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ

Uygulama çalışmaları genel çerçevede beden güzellik ve tüketim kavramları üzerine şekillenmiştir. Bu kavramlar aynı zamanda araştırmaya yönelik önemli noktalara işaret etmektedir. Çalışmalar aracılığıyla bedenin çağdaş dünyadaki konumu, değeri ve dönüşümü paralelinde seyreden anlam ilişkileri sorgulanmak istenmiştir. Bu bağlamda reklam ve moda sektörlerinin yarattığı beden imajları, imajlar aracılığıyla bedenin değişen anlamları ve içerdiği çağrışımlar temelinde bedene bakışın bir yorumu niteliğindedir çalışmalar. Tüketim piyasasında bedenin yeri ayrı bir önem arz etmekteyken, tüketimin gözünü çevirdiği esas beden kadın bedenidir. Cinselliği vurgulanmış beden meta üretiminin sunumuna eşlik eden işlevsel bir nesne, seyirlik bir zevk metası olarak kurgulanırken, aynı zamanda tüketim çılgınlığı içinde bitmek bilmeyen ruhsal ve biçimsel dönüşümlerin odağında tüketmeye teşvik edilmektedir. Yani tüketen ve tüketilen cazip bir öğedir kadın bedeni. Tüketime teşvik edilen toplumlarda insan bedeni de simgeleşmiş ve tüketimin bir parçası haline gelmektedir. Özellikle kadın bedeni üzerinden yürütülen bu süreç çalışmaların genel temasını oluşturmaktadır. Ele alınan konu kapsamında değinilen noktaya göre çalışmaların oluşma sürecinde farklı yöntem ve teknikler kullanılmıştır.



Resim 7.1. Betül Buldak, İdeal Beden, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 120 x 100 cm



Resim 7.2. Betül Buldak, Standart Beden, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 100 x 120 cm

Günümüzde sıkça duyduğumuz ideal beden düşüncesi moda ve güzellik endüstrilerinin bedeni istediği yönde düzenleyebilme gücünün bir göstergesidir. Beden yapısının, *ideal* başlığı altında ele alınması başlı başına alternatifsiz bir biçimin çağrısını oluşturmaktadır. Kavram olarak ideal'in yansıttığı düşünce, üstün olanı; yani mükemmel, kusursuz olanı göstermektedir. Popüler söylemin görsel ve dilsel çağrıları da zaten bu yöndedir; ideal beden, kusursuz beden fikrinin bir karşılığıdır. *İdeal Beden* (Resim 7.1) isimli çalışma bedene bu yönde bakışın bir yorumunu niteliğindedir. Tuvalin sağ tarafındaki fotoğrafik beden imgesi ideal ölçülere sahip vücut formunu oluşturmaktadır. İmgenin tuval yüzeyi üzerinde kapladığı alanla birlikte, mekan olarak sahneye benzer bir platform üzerinde yer alması, görsel medyadaki beden sunumlarıyla ilişkilendirilmektedir. Yağlıboya plastik zemin üzerinde fotoğraf görüntüsüne yer verilmiştir, böylece iki farklı tekniğin bir arada kullanımıyla boyut algısının güçlenmesi sağlanmak istenmiştir. Sol taraftaki beden yığınları ise benzer vücut biçimlerinin ve düşüncenin yorumu niteliğinde çizgisel formda yüzeysel bir ifadede yer verilmiştir. Fotoğraf görüntüsü, bir mayo firmasının katalog çekimlerinden alınmıştır. Dolayısıyla buradaki beden, moda sektörünün tanıtım aracı olan bir manken bedenidir. Popüler söylemde manken bedeni sahip olması beklenen ölçüleriyle biçimsel idealliğin ve nihayetinde güzelliğin simgesidir. Fotoğraftaki imgenin anlatımı da tıpkı görsel medyanın yer verdiği gibi doğrudan benzer çağrıları içermektedir.

Vücuttan belirli parçaların (kol, bacak, baş gibi) atılmasıyla bedeninin yapısal bütünlüğü bozulmuştur. Gövdenin ön plana çıkarılması ise antik tors heykellerinin estetik ve idealliğin simgesi olarak görülmesine atıfta bulunmaktadır. Ancak gövdenin öne çıkarılmasındaki asıl düşünce bedeninin kimliğinden arındırılması noktasındadır. Kişinin kendi doğal beden yapısından sıyrılarak belirli dar kalıplara sokulması ve kimliğinden uzaklaşması sürecine işaret edilmektedir. Dolayısıyla buradaki beden formları da her hangi bir beden yapısını anlatan bir gösterge niteliğindedir.

Standart Beden (Resim 7.2) adlı çalışma da benzer anlatımları içermektedir. Tuval yüzeyi üzerinde yağlıboyanın yanı sıra fotoğraf ve kağıt malzemeleri kullanılmıştır. Zeminde yer alan kağıt malzeme plastik renk bloklarını dengeleme amacıyla kullanılmıştır. Merkezdeki yatay-dikey formlu kağıt şerit parçası ise mezura biçimi

verilmiş sembolik bir anlatım ögesi oluşturmakta; kati beden ölçülerine işaret etmektedir. Bedenlerin bazı kısımlarında kullanılan fotoğraf görüntüleri, yağlıboya resim yüzeyinde yarattığı boyut etkisiyle anlatımın yoğunluğunu güçlendirme amacıyla kullanılmıştır. Yüzeydeki beden silüetleri, sembolik bir sahne üzerinde sıralanmaktadır. Bedenler, belirli ölçü standartlarını oluşturarak yapısal bakımdan mekanik bir görüntü yansıtmaktadırlar. Vücudun biçimsel yapısının belirlenen sabitler paralelinde yayılımı, biçim tekrarlarıyla verilmiştir.



Resim 7.3. Betül Buldak, isimsiz, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm



Resim 7.4. Betül Buldak, isimsiz, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm



Resim 7.5. Betül Buldak, isimsiz, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm

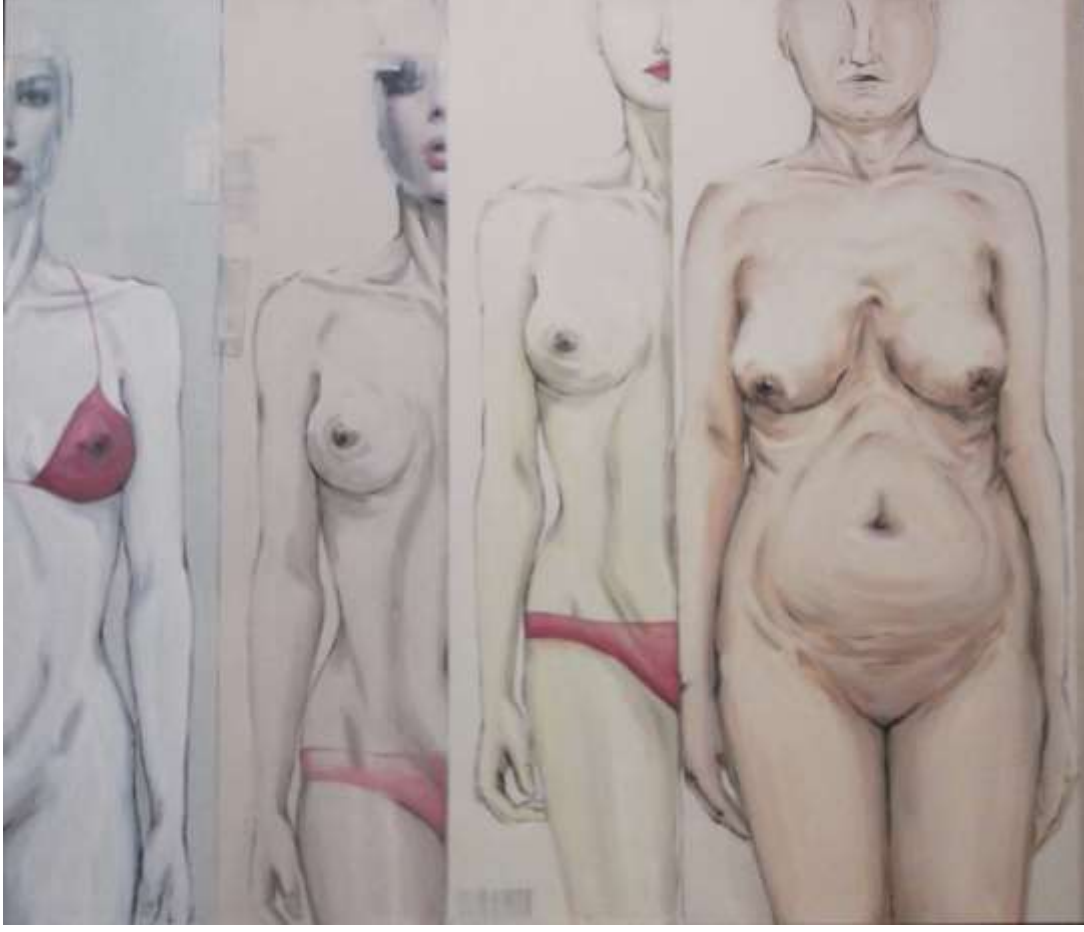


Resim 7.6. Betül Buldak, isimsiz, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm



Resim 7.7. Betül Buldak, isimsiz, 2011, karton üzerine karışık teknik, 100 x 70 cm

Resim 7.3'den 7.7'e kadar olan çalışmalar fotoğrafik imgeler, marka etiketleri ve moda/ reklam afişlerinde yer alan beden görüntülerinin karton yüzey üzerinde plastik çözümlmelerinden oluşmaktadır. Çalışmalar, Medya araçlarının, özellikle reklam dünyasının sıkça kullandığı ideal görüntüye sahip beden imgelerinin arzunun kaynağı olarak biçimsel dönüşüm önerileri üzerine yoğunlaşmaktadır. Sermaye aracı olarak, bedene verilen değer artması sürecinde medya iletileri her yeri kuşatan görüntüleriyle önemli yere sahiptir. Bedenin görüntü ve söylem açısından oluşturduğu güçlü ifade, iletilerin alıcıları için birer temsil niteliğindedir. Birbiri ardına akan bu görüntüler, çalışmalarda birer siluet halindeki plastik arayışlarla ifade edilmektedir. Beden formlarının leke ve çizgisel öğelerle yüzeysel olarak biçimlenişi, medyadaki görüntü yığınlarının yapaylık içeren düzenlemeleri bakımından ele alınmaktadır. Sürecin tüketim temelinden gitmesi marka etiketleriyle sembolize edilmektedir. Yani etiket, bedene yapılan çağrılarının esas sembolüdür. Yapılan tüketim oranında ideale ulaşma ve mutluluğu yakalayabilme düşüncesi güçlenmektedir. Çalışmaların malzeme olarak karton yüzey üzerine uygulanması, medyada yığın halinde akan aynı tip görüntülerin yaydığı etkiyle sıradanlaşması temelinde kullanılmıştır.



Resim 7.8. Betül Buldak, Yanılsama, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 110 x 130 cm



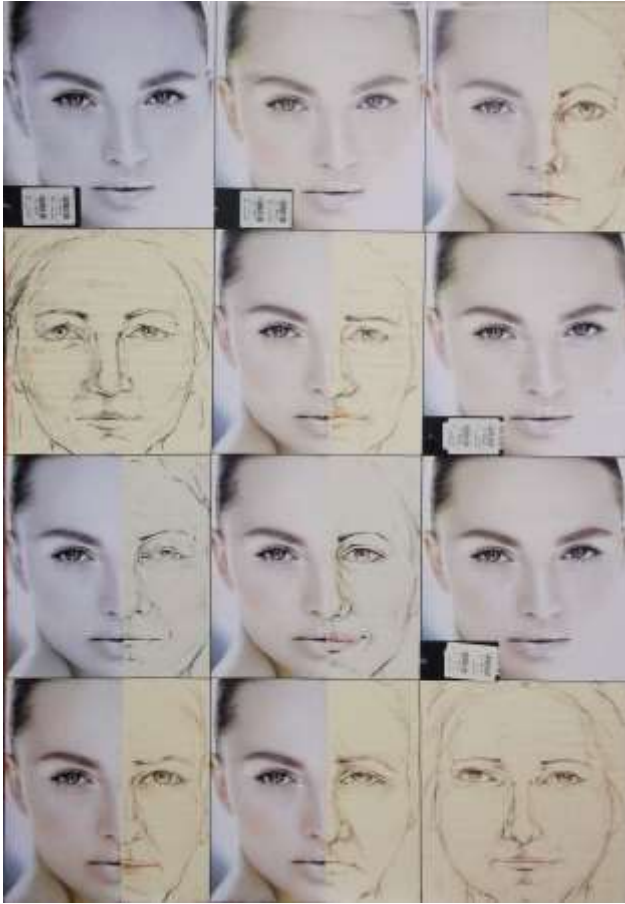
Resim 7.9. Betül Buldak, Vitrin, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 110 x 130 cm



Resim 7.10. Betül Buldak, Tek Tip I, 2012, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 80 cm



Resim 7.11. Betül Buldak, Tek Tip II, 2012, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 90 cm



Resim 7.12. Betül Buldak, Tek Tip III, 2012, karton üzerine karışık teknik, 100 x 90 cm



Resim 7.13. Betül Buldak, isimsiz, 2013, kolaj çalışması, 45 x 35 cm

Yanılsama (Resim 7.8) isimli çalışma yine benzer çağrışımları içermekte; teknik olarak ise tuval yüzeyi üzerinde yağlıboyanın yanı sıra fotoğraf görüntüleri ve marka etiketleri kullanılmıştır. Çalışma, popüler güzellik söylemleri içinde beden yapısının uğradığı müdahalelerle yeniden biçimlenme sürecine işaret etmektedir. Tablonun sağ tarafında yağlı vücut yapısıyla dikkat çeken beden imgesi, sol taraftaki beden yapılarıyla tezat bir görüntü oluşturmaktadır. İmgelerin bu türden dizilimleri bedenün dönüşümüne; doğal yapıdan yapay olana, bedenün kendilik halinden başkalaşımına ve üretim temelinde serileşme mantığına gönderme yapmaktadır. Sol taraftaki diğer üç beden imgesi aynı vücut yapısının tekrarına dayanmaktadır. İdeal vücut tipinin tek bir örnek oluşturma haline ve bu tipin çoğaltımı ilkesine değinilmiştir. Bedenün bu türden bir başkalaşıma uğraması, yapay bir varoluşun göstergesidir, bir yanılsamayı içerir. Yüzeyde kullanılan marka etiketleri yine bu sürecin tüketim alanlarından geçtiğini simgelemektedir.

Vitrin (Resim 7.9) isimli çalışmada ise yağlıboya tuval yüzeyi üzerinde plastik beden çözümlerinin yanı sıra moda afişlerinden alınan fotoğraf şeridi yer

almaktadır. Moda dünyasının, medyanın kullandığı ve yaydığı görüntü yığınları, çalışmada birbirine geçmiş beden imgeleriyle ele alınmıştır.

Tek Tip I,II ve III'den (Resim 7.10, 7.11, 7.12) oluşan çalışma serisi, çağdaş dünyanın bedene kusursuzluk temelinden bakışıyla birlikte, beden dönüşümüne işaret eden süreci ele almaktadır. Tek Tip I ve II'de tuval yüzey üzerinde yağlıboya tekniği kullanılmıştır. Tek Tip III ise, kullanılan yöntem ve teknik bakımından diğer iki çalışmadan ayrılmaktadır. Karton yüzey üzerine fotoğraf, kağıt ve karakalem tekniği kullanılmıştır. Çalışmalarda, iki farklı beden yapısı tek bir vücutta birleşmektedir. Beden ve parçaları, yapısal olarak bütüncül bir ifadeye sahip olsa da, farklı anlatımları içermektedir. Yapısal geçişle, bedenin doğal yapısından sıyrılarak ideal ölçüleri yansıtan forma dönüşme süreci ele alınmaktadır. Moda sektörünün belirleyen olarak kitleler üzerinde sahip olduğu etkiyle, beden yapısı dar kalıplara sokulmakta ve ideal olarak sunulan imajlarla tek tip bir görüntü yaratılmaktadır. Tek tip I'de, çağdaş dünyanın kabul edemeyeceği türden bir yağlı beden, kabul gören zayıf ve ideal beden yapısına; tek tip II ve III'de ise deforme olmuş bir yüz, yeni bir görüntüye dönüşmüştür. Kişi bu değişime yine ancak tüketerek ulaşabilmektedir. Barkod simgeleri bunun çağrışımdır. Resim yüzeyindeki barkod, ürün bilgisinin depolanması işlevinden sıyrılarak, ideale ulaşmada satın alma sürecine dikkat çekmektedir.

Resim 7.13 ise, çağdaş güzellik söylemlerinin bir yorumu niteliğindedir. Bu yönde reklam sektörünün kullandığı çeşitli görüntülerden yola çıkılarak fon kağıdı üzerinde kolaj çalışması oluşturulmuştur. Çalışmada, fotoğraf görüntülerinin yanı sıra, çizim ve yağlıboya ile lekesele arayışlara da yer verilmiştir.



Resim 7.14. Betül Buldak, isimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm



Resim 7.15. Betül Buldak, isimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm



Resim 7.18. Betül Buldak, İsimsiz, 2013, kolaj çalışması, 35 x 40 cm

Reklam sektöründe, ürünlerin klasik tanıtım yöntemlerinin dışında ilgiyi artırma adına simgesel yollara başvurulması günümüz pazarlama stratejisinin adeta prensibi haline gelmiştir. Bu simgeler çoğunlukla cinselliği vurgulanmış kadın ve erkek bedenleri olmaktadır. Bedensel çekicilikle birlikte ürünün cazibesi, yani değeri de arttırılmak istenmektedir. İmgeler içerikle ilgili veya ilgisiz her düzlemde kullanılabilir. Magnum firması, dondurma tanıtım kampanyalarında bu ilkeyi benimsemiş son yılların kült dondurma reklamları arasında yer almaktadır. Çalışmalarda, magnum reklam filmlerinin bir yorumu niteliğinde 'magnum güzelleri' teması üzerinde durulmuştur. Resim 7.15'den 7.19'e kadar oluşan çalışmalar, magnum dondurma reklamlarının çekiciliği sağlamada kullandığı çağrışımların çözümlenmeleri niteliğindedir.

Magnum kadını 'güzel' olmak zorundadır. Bu durum neredeyse bir zorunluluk arz etmektedir. Dikkati çekme, çekiciliği sağlama ve zihne yerleşme bu sayede olacaktır. Güzel ise, artık genel algının olduğu, medya ve modanın şekillendirdiği ideale uygun olan *tip*'i temsil edendir. Resim 6.11'de de benzer söylemler doğrultusunda, magnum kadını ve erkeğinin cinsiyet temelinden şekillenen simgesel yanına değinilmiştir.

Çalışmalarda, magnum reklam iletilerinin belirli sembolik kodları üzerinde durulmuştur. Reklam dilinin canlı imgeleri kolaj tekniğiyle çalışmalara yansıtılmak istenmiştir. Hazır fotografik imgeler, belirli genel çağrışımları doğrultusunda kurguyu oluşturmuştur. Bu çağrışımlar çoğunlukla erotik bir tavır sergileyen magnum kadınının simgesel yanlarıdır. Bunlardan dudak imgesi, çalışmalarda en sık kullanılan öge olmuştur. Reklamlardaki, büyük bir hazla dondurmanın ısırılma anına yapılan vurguyla, izleyiciyi erotizme davet eden anlam dağarcığı oluşmaktadır. Tıpkı reklam sloganı gibi magnum kadını 'haz peşinde', izleyeni de bu hazza davet etmeye ısrarlıdır.

Beden ve bedenın kısımları reklamın bir parçasına dönüştüğü algısıyla tanıtım nesneleri bağlamında ele alınmış, tüm bu nesnelere yığınının algılanış biçimleriyle yarattığı etki ve izlenim çalışmaların görsel düzenlemelerinde yer almıştır. Çalışmalarda, reklam afiş düzenlemelerinin verdiği doğrudan etki üzerinde durulmuştur. Kompozisyon bütünlüğü açısından, imgeler belirli düzende yerleştirilmiş, boşluklarla belirli noktalarda verilen yoğunluk dengelenmeye çalışılmıştır. Plastik arayışlar zaman zaman yer alsa da, çalışmanın genelinde fotoğraf imgelerine ve hazır malzemelere yer verilmiştir. Kullanılan altın rengi malzeme gösterişin basitlik yanını vurgularken, dondurma imgesinin bazen birim olarak aynı düzlemde birbiri ardına yerleştirilmesi, görsel dünyanın kullandığı benzer görüntülerin, benzer söylem ve çağrışımlarının monotonluğuna işaret etmektedir. Ayrıca sunumu yapılan tüm modellerin birer kopya gibi tekrarı simgelemesi gibi. Kullanılan kağıt malzemenin dayanıksız bir malzeme olarak kalıcılıktan öte geçici yanı, birbiri ardına akıp giden görüntülerin geçiciliğiyle değerlendirilmektedir.

8. SONUÇ

Araştırmada, insan bedeninin dış gerçekliği bağlamında ele alınış biçimleri, tarihsel süreçte öne çıkan yaklaşımlarla çözümlenmeye çalışılmıştır. Maddesel bir varlık olan bedene dair anlam arayışları, tarihsel ve kültürel koşullarla birlikte ele alınmıştır. Bu doğrultuda bedene bakışta belirginleşen bazı anlamsal ifadeler üzerinde durulmuştur. Bedenin maddi yapısının ve içerdiği anlamın toplumsal ve bireysel ihtiyaçlar doğrultusunda değişkenlik gösterebileceği gözlemlenmiştir.

İnsan bedeni tarih boyunca türlü müdahalelere maruz kalmıştır. Siyasal, kültürel, dinsel ve bireysel ihtiyaçların, bu müdahalelerin yapısını ve boyutunu belirleyen en büyük etkenler olduğu görülmüştür. Çünkü toplumsal bir varlık olan insan, kendi dış gerçeklik alanına göre davranış sergilemektedir. Geçmişten günümüze hemen her toplum kendine has yöntemlerle bedenin biçimsel yapısını değiştirmek istemiştir. Bu etkinlikler basit müdahalelerden oldukça sert (kesme, yaralama gibi) olanlara doğru değişkenlik göstermektedir. Araştırmada bu uygulamalar kısmen incelenmiş ve bedene bu yönde yaklaşımın kültürel yapılar temelinde değişkenlik gösterdiği saptanmıştır.

Beden görüntüsü bağlamında düzenlenme sürecini, önemli bir etken olarak güzellik olgusunun da yönettiği gözlenmiştir. Bir beğeni ölçütü olarak kullandığımız *güzel* kavramı üzerine farklı dönemlerde çeşitli toplumlar, anlamlar ve yorumlar geliştirmiştir. Her toplum, kültürel yapısı doğrultusunda kendine has bir güzel tanımı oluşturmuştur. Bu doğrultuda araştırmada, belirli toplumların bedene bakışını şekillendiren görüşler, biçimsel beğeni ifadeleri ve müdahalelere yer verilmiştir. Antik dönemin bir takım ahlaki değerlerle ölçülen ve biçimlenen beden/güzellik anlayışından, bazı ilkel toplumlarda beden olgusunun simgeleşen düzenlenişi gibi, farklı temellerden günümüze, beden görüntüsünün değişen anlamları üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın günümüze gelinen sürecinde ise, bedenin bulunduğu konunun tüketim politikaları tarafından yönetildiği üzerinde durulmuştur. Üretime dayalı ekonomik sistemlerde, tüketime olan ilginin yoğunlaşması için, cinselliği ön plana çıkarmış beden imgeleri cazip birer öge olarak kullanılmakta ve tüketim nesnesine

dönüşmektedir. Yani beden, bir çeşit kar aracı olarak işlev görmektedir. Kusursuz bir düzenleme içinde sunulan bu bedenlerin yayılma aracı ise görsel medyadır. Medya sınırsız etkinlikleriyle biçimsel güzelliği kullanmakta, yaymakta ve önermektedir. Dolayısıyla bakışın ve ilginin beden üzerinde toplanması kaçınılmazdır. Moda ve güzellik endüstrileri de güzelliğin çoğaltımı sürecine önemli derecede katkıda bulunmaktadır. Daha çok kadın bedeninin yer aldığı bu süreçte güzellik, peşinden koşulması gereken kati bir olgu olarak düzenlenmekte ve arzu söylemine dönüşmektedir. Belirlenen güzellik ölçütlerine ulaşmak adına teknolojik imkanların elverdiği tüm koşullar kullanılarak bedensel müdahaleler gerçekleştirilebilmektedir. Araştırmanın bu noktasında, çağdaş dünyada güzellik anlayışının dışsal etkinliklere bağlı olarak popüler söylem tarafından yönetildiği üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın yöntemi nitelikselidir, görsel ve yazılı kaynak araştırması, gözlem ve uygulama çalışmalarından oluşmuştur. Kaynak taraması sonucu edinilen bulgular konu bağlamında incelenmiş ve yorumlanmıştır. Ayrıca araştırmanın yöntem çerçevesi, tarihsel süreçte konuya ilişkin yapılan araştırmaların taranması, güzellik kavramı ve beden imgesi üzerine çalışma yapan sanatçıların yapıtlarının incelenmesi olarak belirlenmiştir. Araştırmada, sanatta beden kavramı üzerine oluşmuş fikir yapıları ve çalışmalara sınırlı düzeyde yer verilmiştir.

Sanat alanında toplumsal yapı ekseninde şekillenmiş beden ve görüntüleri kapsamında, her türlü bulgu değerlendirilmiştir. İnsan bedeni ve güzellik kavramı örneklem olarak kullanılmıştır. Uygulama aşamasında çeşitli sanatsal disiplinler, konunun kapsamına yönelik ele alınmıştır. Yazılı ve görsel kaynaklar konuyla ilgili olarak araştırılmıştır.

Verilerin çözümlenmesine yönelik araştırma esnasında elde edilen bulgular değerlendirilmiştir. Konuya ilişkin mevcut yargı ve yorumlar araştırmaya etkisi düzeyinde ele alınmıştır. Görsellerin ve yazılı metinlerin yorumlanması kuramsal çerçeve genelinde amaçlara yönelik yapılmıştır.

KAYNAKLAR

- Akdoğan, H. (2004). *Medyada Kadın* (İkinci Baskı). İstanbul: Ceylan Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (Editör). (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (çev. A. Berktaş). (Yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Tüketim Toplumu* (çev. H. Deliçaylı, F. Keskin). (Dördüncü Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1970'de yayımlandı).
- Baudrillard, J. (2011). *Baştan Çıkarma Üzerine* (çev. A. Sönmezay). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1988'de yayımlandı).
- Baudrillard, J. (2011a). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (çev. O. Adanır). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Barthes, R. (2009). *Göstergibilimsel Serüven* (çev. M. Rifat, S. Rifat). (Beşinci Baskı). İstanbul: YKY.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (çev. G. Korkmaz). (Birinci Baskı) Ankara: Ütopya Yayınevi. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri* (çev. Y. Salman). (On Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı).
- Canatan, K. (Editör). (2011). *Beden Sosyolojisi* (Birinci Baskı). İstanbul: Açılım Kitap.
- Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G. (2008) *Bedenin Tarihi 1* (çev. S. Özen). (Birinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello G. (2011). *Bedenin Tarihi 2* (çev. O. Türkay). (Birinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G. (2013). *Bedenin Tarihi 3* (çev. S. Özen). (Birinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Cömert, B. (2006). *Mitoloji ve İkonografi* (Birinci Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden* (Birinci Baskı). İstanbul: Kanat Kitap- Pusula Yayıncılık.
- Çeler, Z. (2013). Annenin Serüveni: Kadının Anne Olarak Toplumsal Kurgulanışı. *Doğu Batı*, 166-178.

- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*, (çev. A. C. Akkoyunlu). (Birinci Baskı). İstanbul: Doğan Kitap. (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).
- Eco, U. (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (çev. K. Atakay). (Dördüncü Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Ergüven, A. R. (1988). *Sanat ve Erotizm* (Birinci Baskı). Ankara: Yaba Yayınları.
- Gans, J. H. (2012). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (çev. E. O. İncirlioğlu). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Y.K.Y. (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı).
- Gezgin, İ. (2011). *Sanatın Mitolojisi* (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın Öyküsü* (çev. B. Cömert). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güçsav, G. (2012). *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek* (çev. Evren Yılmaz). (Birinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y.
- Hersey, G. L. (2003). *Cazibenin Evrimi* (çev. R. G. Ögdül). (Birinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni* (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2005). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi* (İkinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kant, İ. (2010). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* (çev. A. F. Yıldırım). (Birinci Baskı). İstanbul: Hil yayın.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (çev. Y. Tezgiden). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).
- Le Breton, D. (2011). *Ten ve İz* (çev. İ. Yerguz). (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (çev. İ. Türkmen). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Marcos, S. (2006). *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet* (çev. S. Özbudun, B. Şafak, İ. Çayla). (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi. (Eserin orijinali 2000'de yayımlandı).
- Mulvey, L. (2010). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması., A. Antmen (Editör). *Sanat Cinsiyet* (çev. A. Antmen, E. Soğancılar. (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1975)
- Özbek, M. (2007). *Dünden Bugüne İnsan* (İkinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- Paquet, D. (2007). *Ayna Ayna, Güzel Ayna: Bir Güzellik Öyküsü* (çev. O. Türkay). (Birinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Rutherford, P. (1996). *Yeni İkonalar Televizyonda Reklam Sanatı* (çev. M. K. Gerçeker). (Birinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y.
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin Pornografisi* (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2011). *Ten ve Taş* (çev. T. Birkan). (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Şenyapılı, Ö. (2002). *(20. Yüzyılda Sanatta Erotizm) Fahişe Yüzyılın Sanatı* (Birinci Baskı). İstanbul: Boyut yayıncılık.
- Tannahill, R. (2003). *Tarihte Cinsellik* (çev. S. Gül). (Birinci Baskı) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü* (çev. C. Üster). (Beşinci Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Todorov, T., Focroulle, B., Legros, R. (2012). *Sanatta Bireyin Doğuşu* (çev. E. Özdoğan). (İkinci Baskı). İstanbul: Y.K.Y. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Tosuner, A. (2013). *Bedenin Bir Savaş Alanı. Amargi*, 26.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş* (çev. S. Büyükdüvenci). (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Turani, A. (2007). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (On İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi* (çev. E. Ataçay). (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zingsem, V. (2006). *Lilith* (çev. D. D. Yüzer). (Birinci Baskı). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- İnternet: URL: <http://www.turkcesozluk.gen.tr/sudarium.html> Son Erişim Tarihi: 23.09.2013.
- İnternet: URL: <http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%BClt> Son Erişim Tarihi: 24.09.2013.
- İnternet: URL: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Vecd> Son Erişim Tarihi: 24.09.2013.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : BULDAK, Betül
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 04.04.1984, Ankara
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0 (554) 735 90 49
e-mail : betulbuldak@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / G.S.E.	Devam Ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi/ E. F.	2009
Lise	Yüzüncü Yıl Anadolu Meslek Lisesi	2002

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2014-Halen	Tunceli Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Hobiler

Yüzmek, Takı Tasarımı Yapmak



GAZİ GELECEKTİR..