

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**POSTMODERN SÜREÇTE FOTOĞRAF
SANATINDA ÇIPLAK BEDEN KULLANIMI**

Hazırlayan

Onur Tatar

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Işık Özdal

İzmir-2012

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodern Süreçte Fotoğraf Sanatında Çıplak Beden Kullanımı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Onur Tatar

...../..... / 2012

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../.....tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göre **Fotoğraf** Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Onur TATAR**'ın "**Postmodern Süreçte Fotoğraf Sanatında Çıplak Beden Kullanımı**" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilimdallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

* Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: TATAR

Adı: Onur

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Postmodern Süreçte Fotoğraf Sanatında Çıplak Beden Kullanımı

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Use of Nude Body in The Process of Postmodern Photography as a Art

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2012

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: **153**

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: **70**

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç. Dr.

Adı: Işık

Soyadı: ÖZDAL

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Postmodernizm

2- Çıplak

3- Fotoğraf

4- Erotizm

5- Pornografi

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Postmodernism

2- Nude

3- Photography

4- Erotism

5- Pornography

Tarih: / / 2012

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum.

Evet

Hayır

ÖZET

Postmodern sürecin fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımına olan etkilerinin araştırıldığı tezde, postmodernizm teorisi ile gündeme gelen söylemlerin, çıplak beden üzerine olan yansımalarının belirlenmesi gerektiği düşüncesiyle yola çıkılmıştır. Bu bağlamda öncelikle bedenin, birey ve kimlikle olan ilişkisi saptanmış, çıplak bedenin toplumsal açıdan algılanışı cinsellik, erotizm ve pornografi kavramları çerçevesinde belirlenmiştir. Çıplak bedenin sanat yapıtı ile olan ilişkisi Antik Yunan sanatı, Orta Çağ ve Rönesans döneminde ortaya çıkan önemli sanat yapıtları ışığında incelenmiştir. Sanat yapıtlarının, döneme hakim olan din, iktidar ve ahlaki görüşler çerçevesinde şekillendiği saptanmıştır.

Postmodern teorinin daha iyi anlaşılması için Modernizmin ekonomik, kültürel ve toplumsal yapılanması ortaya konarak, bu yapılanmanın sanat eseri üzerinde olan etkileri araştırılmıştır. Modern sanatın yapısal özellikleri belirlenerek fotoğraf içerisinde çıplak beden kullanımına dair örnekler incelenmiştir. Modernizmi oluşturan sanat akımlarının etkisindeki fotoğraf sanatı içerisinde, çıplak beden kullanımı ve estetik gelişimi incelenmiştir. Batı toplumlarındaki teknolojik, ekonomik, kültürel değişimlerin bir sonucu olarak Modernizmin tartışılmaya başlaması ve farklı bir yaklaşımla yapıbozumuna uğratılması sonucu hayat bulan postmodernist teori ve sanata olan etkileri, postmodernizmi tanımlayan kodlar ve çıkış noktaları belirlenmiştir. Bu bağlamda eserlerinde çıplak bedene yer veren ve postmodern olarak nitelenen sanatçıların vizyonları, estetik görüşleri; toplumsal değişimlerin yansımaları göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

ABSTRACT

The effects of Postmodernism process on the use of nude body have been inquired in the thesis. It was set out with the idea of determining the reflection of speeches, which was revived with the theory of post-modernism, on nude body. In this context, initially the relationship between body and individual, identity was established and then the perception of nude body in the society has been determined within the framework of sexuality, erotism and pornography concepts. The connection between artistic work and nude body has been examined in light of the Ancient Greek Art and the remarkable works of art which were produced in the Medieval Period and Renaissance. It has been found out that the works of art were shaped with the view of religion, rulership and moral thought of the period.

In order to be understood well, it displays the economic, cultural and social structure of Modernism and the impact of this structure on works of art have been examined. The samples of photos which include nude body in it have been analysed by identifying the structural features of modern art. Using the nude body and its easthetic development has been analysed via the photography art which is effected by the artistic movements of Modernism. As a result of the cultural, economic and technological changes, Modernism started to be discussed and because of the corruption in its structure, Postmodernist theory occured. In the thesis, Postmodernist theory, its effects on art, the codes which defines postmodernism and originating points have been identified. In this concept, the vision of the artists who are called postmodernist and who used nude body in their works, their easthetic views have been studied by taking into consideration the reflections of social changes.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezi olarak gerçekleştirdiğim “Postmodern Süreçte Fotoğraf Sanatında Çıplak Beden Kullanımı” isimli çalışmamda, engin deneyim ve bilgilerinden faydalandığım sevgili danışman hocam Yard. Doç. Dr. Işık Özdal ve başta bölüm başkanımız Yard. Doç. Dr. A. Beyhan Özdemir olmak üzere bütün bölüm hocalarıma yardımlarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmam boyunca beni maddi ve manevi her konuda destekleyen biricik annem Zuhal Tatar’a, sevgili babam Osman N. Tatar’a, bir tanem Dilruba Okay’a, sevgili ağabeyim Sadık Sürücü’ye, Meryem Şahin’e, Emir Ali Kokal’a, Gözde Küsmüş’e ve Pınar Yılmaz Aslan’a teşekkürlerimi sunarım.

Onur TATAR

**POSTMODERN SÜREÇTE FOTOĞRAF SANATINDA ÇIPLAK
BEDEN KULLANIMI**

İÇİNDEKİLER	Sayfa
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	xii
TABLO LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇIPLAK BEDEN VE SANATLA OLAN İLİŞKİSİ

1.1. Toplumsal Olarak Bedenin ve Çıplaklığın Algılanması.....	5
1.1.1. Cinsellik.....	9
1.1.2. Erotizm.....	12
1.1.3. Pornografi.....	15
1.2. Antikiteden Modernizme Sanat Yapıtında Çıplak Bedenin Sunumu.....	19
1.2.1. Antik Yunan.....	20
1.2.2. Orta Çağ.....	23
1.2.3. Rönesans.....	25

İKİNCİ BÖLÜM
MODERNİZM SÜRECİ VE FOTOĞRAF SANATINDA
ÇIPLAK BEDEN KULLANIMI

2.1. Modernizmin Tanımı.....	30
2.3. Modernizm ve Sanat İlişkisi.....	36
2.4. Modernizm Döneminde Fotoğrafta Çıplak Beden Kullanımı.....	39
2.4.1. 1840 ve 1910'lar: Fotoğrafta İlk Çıplak Beden Kullanımları.....	40
2.4.1.1. Resimsellik.....	49
2.4.2. Fotoğraf Sanatında Etkin Olan Modern Sanat Akımları Bağlamında Çıplak Beden Kullanımı.....	51
2.4.2.1. Dada.....	52
2.4.2.2. Ekspresyonizm.....	55
2.4.2.3. Sürrealizm.....	56
2.4.3. 1935-1970 Yılları Arasında Fotoğraf Sanatında Çıplak Beden Kullanımı.....	61
2.4.3.1. Edward Weston (1886-1958).....	61
2.4.3.2. Erwin Blumenfeld (1897-1969).....	63
2.4.3.3. Yoshiyuki Iwase (1904-2001).....	64
2.4.3.4. Ruth Bernhard (1905-2006).....	65
2.4.3.5. Imogen Cunningham (1883-1976).....	68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
POSTMODERNİZM VE BU SÜRECİN FOTOĞRAF SANATINDA
ÇIPLAK BEDEN KULLANIMINA YANSIMALARI

3.1. Modernizmin Yapıbozumu; Postmodernizm.....	72
---	----

3.2. Postmodernizm ve Sanat İlişkisi.....	77
3.3. Postmodern Estetiği Belirleyen Kodlar.....	81
3.3.1. Zamanın ve Mekanın Çöküşü: Şizofreni, Pastiş ve Tarihsellik.....	83
3.3.1.1. Şizofreni.....	85
3.3.1.2. Pastiş.....	87
3.3.1.3. Tarihsellik: Nostaljinin Dönüşümü.....	88
3.3.1.3. Performans.....	89
3.3.2. Üst-Anlatıların Yapıbozumu: Estetik Kırılmalar.....	91
3.3.2.1. Kitsch.....	91
3.3.2.2. Eklektizm.....	94
3.3.2.3. Parodi ve İroni.....	95
3.3.3. Farklılık Politikası: Öteki Bedenler.....	96
3.4. Postmodern Fotoğrafta Çıplak Beden Kullanımı.....	98
3.4.1. Bedenin Başkalaşması.....	99
3.4.1.1. Teknik Olanaklar Kullanılarak Bedenin Başkalaşması.....	99
3.4.1.1.1. Lucas Samaras.....	100
3.4.1.1.2. Michal Macku.....	103
3.4.1.2. Fiziki Olanaklar Kullanılarak Bedenin Başkalaşması.....	106
3.4.1.2.1. Dieter Appelt.....	106
3.4.2. Bedenin ve Kimliğin Yeniden Sunumu.....	108
3.4.2.1. Cindy Sherman.....	109
3.4.2.2. Yasumasa Morimura.....	113
3.4.3. “Öteki” Bedenin Sunumu.....	118
3.4.3.1. Robert Mapplethorpe.....	118
3.4.3.2. Pierre ve Gilles.....	122
3.4.3.3. Joel Peter Witkin.....	124
3.4.3.4. Nan Goldin.....	129
3.4.4. Bedenin Eleştirel Nesne Olarak Sunumu.....	132

3.4.4.1. Thomas Ruff.....	133
3.4.4.2. Spencer Tunick.....	135
3.4.5. Saplantılı Arzular İçinde Bedenin Sunumu: Fetişizm ve Pornografi..	137
3.4.5.1. Andera Serrano.....	138
SONUÇ.....	143
KAYNAKÇA.....	149
ÖZGEÇMİŞ.....

FOTOĞRAF LİSTESİ

	Sayfa
Fot. 1: Sodomy, i.ö. 510.....	21
Fot. 2: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486.....	27
Fot. 3: Hippolyte Bayard- Boğulan Bir Adamın Oto-portresi, 1840.....	40
Fot. 4: Eugene Durieu, Nü, 1853-1854	41
Fot. 5: Anonim 1855.....	42
Fot. 6: Guillaume Duchenne de Boulogne, 1850'li yıllar.....	43
Fot. 7: Guillaume Duchenne de Boulogne, Kamburu Olan Çocuğun Portresi, 1855-1857.....	43
Fot. 8: Oscar Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857.....	44
Fot. 9: Paul-Émile Miot, Vahitao'nun Kraliyet Ailesi, 1869-1870.....	45
Fot. 10: Kusakabe Kimbei, Evin Banyosu, 1880'lerin başı	46
Fot. 11: Eadweard Muybride, Azalan Basamaklar Ve Etrafında Dönmek, 1884-85.....	47
Fot. 12: Gloeden Von wilhelm, Üç Güzeller.....	48
Fot. 13: Charles-François Jeandel, İple Bağlanmış Kadın Model, 1890-1900.....	48
Fot. 14: Frank Eugene, Adem ve Havva, 1900.....	50
Fot. 15: Edward Steichen, Kedili Çıplak, 1903	51
Fot. 16: Hannah Hönc, Yabancı Güzellik, 1929.....	54
Fot. 17: Hans Bellmer, Bebek, 1935.....	56

Fot. 18: Man Ray, Dün, Bugün, Yarın- 1924.....	58
Fot. 19: Maurice Tabard, Kompozisyon, 1930.....	58
Fot. 20: André Kertész, Bükülme, 1933.....	59
Fot. 21: Raoul Ubac, Nebula, 1939.....	60
Fot. 22: Edward Weston - Nü, 1936.....	62
Fot. 23: Edward Weston, Yüzen Nü, 1939.....	62
Fot. 24: Erwin Blumenfeld, Islak İpek Altındaki Çıplak- 1937.....	63
Fot. 25: Erwin Blumenfeld, New York, 1942.....	64
Fot. 26: Yoshiyuki Iwase, Kayalıktan Bakış, 1953-55.....	65
Fot. 27: Yoshiyuki Iwase, Modernist Çıplak no:19, 1955.....	65
Fot. 28: Ruth Bernhard -Çıplak-1935.....	66
Fot. 29: Ruth Bernhard, Üçgenler, 1946.....	67
Fot. 30: Ruth Bernhard, Drapeli Torso-1962.....	67
Fot. 31: Imogen Cunningham, Çıplak -1939.....	69
Fot. 32: Imogen Cunningham, Oregon Sahilinde, 1967.....	69
Fot. 33: Lucas Samaras, Fotoğraf Dönüşümleri, 1976.....	101
Fot. 34: Lucas Samaras Fotoğraf Dönüşümleri, 1976.....	101
Fot. 35: Michal Macku, İsimsiz- Gellage No. 39.....	104
Fot. 36: Michal Macku, İsimsiz- Gellage No: 65.....	105
Fot. 37: Michal Macku, İsimsiz- Cam Gellage No: 15.....	105
Fot. 38: Dieter Appelt, Bellek Çizgisinden, 1978.....	107
Fot. 39: Dieter Appelt, Kar İçindeki Çukur, 1979.....	108

Fot. 40: Cindy Sherman, Numara: 6.....	111
Fot. 41: Cindy Sherman,İsimsiz 205.....	112
Fot. 42: Yasumasa Morimura, Portre, 1988-1990.....	114
Fot. 43: Yasumasa Morimura, Kırmızı Marilyn, 1996.....	115
Fot. 44: Robert Mapplethorpe, Ken, Lydia, ve Tyler, 1985.....	119
Fot. 45: Robert Mapplethorpe, Dominick ve Elliot, 1987.....	120
Fot. 46: Pierre ve Gilles, Charlie V'nin Doğuşu.....	123
Fot. 47: Pierre ve Gilles, Denizlerin Azizi Sebastian, 1994.....	124
Fot. 48: Joel-Peter Witkin, Üç Güzeller,1988.....	127
Fot. 49: Joel-Peter Witkin, Beyhudeliğin Portresini Anımsamak ,1995.....	128
Fot. 50: Joel-Peter Witkin , Napoli'li Cüce, 2006.....	129
Fot. 51: Nan Goldin, Jimmy Paulette ve Tabboo Soyunurken, 1991.....	130
Fot. 52: Nan Goldin, Clemens Jens'in Göğüs Uçlarını Sıkarken, 2001.....	131
Fot. 53: Nan Goldin, Clemens Jens'in Göğüs Uçlarını Sıkarken, 2001.....	131
Fot. 54: Thomas Ruff, Çoraplı Çıplak, 2001.....	134
Fot. 55: Thomas Ruff , İki Erkek Çıplak, 2001.....	134
Fot. 56: Spencer Tunick, Mexico City 5, 2007.....	136
Fot. 57: Spencer Tunick, İsviçre Alpleri, 2007.....	137
Fot. 58: Andrea Serrano, Boğulma, 1992.....	140
Fot. 59: Andrea Serrano, Leo's Fantazisi, 1996.....	141
Fot. 60: Andrea Serrano, Kyota'da Kölelik, 1996.....	142

TABLO LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 3.1. Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırması.....	81

GİRİŞ

Çıplaklık, bedenın giysi olmaksızın tüm ayrıntıları gözükcek şekilde olmasıdır. Çıplak insan varolduğu toplumun tüm göstergelerinden arınmış, salt kendisi-doğal “ben” demektir. İnsan bedeni narin yapıısıyla zaman ve mekan içerisinde var olan, çeşitli uzuv ve organlardan meydana gelen organik bir yapıdan ibarettir ayrıca özne ve kimlik beden içerisinde var olmaktadır.

İnsanoğlu, doğanın çetin şartlarına karşı bedenini korumaya başladığından itibaren dönemsel olarak değişen toplumsal, kültürel, ekonomik ve dini şartlar doğrultusunda çıplaklığa olan bakış ve algı değişiklik göstermiştir. Bu doğrultuda insanoğlunun cinselliğe, cinsiyetçi politikaya ve ahlaksal yapılanmaya olan düşünce ve yaşayışları şekillenmekte kültür ve coğrafyaya göre değişiklik göstermektedir.

Ayrıca; bu olguya paralel olarak sanat yapıtı içerisinde varolan çıplak beden kullanımı da değişiklik göstermektedir. Çıplak beden imgesinin dönemsel olarak değişiklik göstermesinin temel sebebi beden üzerindeki politikalar ile alakalıdır. Beden; zamana ve coğrafyaya göre din, politika, yönetim gibi üst anlatıların etkisi altında kalmaktadır. Dolayısıyla sanat yapıtında çıplak beden kullanımı incelendiğinde döneme, coğrafyaya ve kültüre ait kimlik ve bireyin cinsellik anlayışı, toplumsal ahlak yapılanması, cinsiyetçi politikalar ve toplumsal yaşantı gibi faktörlerin okunması mümkün olacaktır. Genel olarak 2.Dünya Savaşı sonrası ABD ve Avrupa medeniyetinde ortaya çıkan Postmodern politika ve söylemler çıplak bedene olan yaklaşımları fotoğraf sanatında nasıl etkilemiştir? Ve eğer böyle bir etkilenme söz konusuysa yeni bir söylem ortaya koymuş mudur?

Bunlar gibi sorularla yola çıkılan tezde; toplumsal düzeyde politika, sanat, ekonomi ve kültürel anlamda gerçekleşen değişikliklerle ortaya çıkan postmodern teorisinin, fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımına bir etkisinin olup olmadığının araştırılmıştır. Bu öneriden hareketle hazırlanan tezde postmodernizm teorisi ile

gündeme gelen söylemlerin fotoğraf sanatına kazandırdığı yeni estetik ve içerik bağlamlarda çıplak beden kullanımı sosyolojik veriler ışığında incelenmiştir.

Bu bağlamda tezin birinci bölümünde bedenin ne nolduğu tanımlandıktan sonra birey ve kimlikle olan ilişkisi değerlendirilmekte ayrıca, toplumla olan ilişkilerde bedenin taşıdığı önem ortaya konulmaktadır. Bunu izleyen süreçte insanın giysisiz olarak çıplak olma hali tanımlanarak toplumsal algı boyutunda çıplak bedenin ifade ettiği anlamlar ortaya konulmaktadır. Bedenin çıplak olma hali ilk olarak cinsel bir obje olarak algılanışı yani insanın üç temel içgüdüsünden birisi olan cinsellikle tanımlanmaktadır. Farklı toplumların cinselliğe bakış açısı irdelendikten sonra çıplak bedenin görsel boyutta toplum tarafından algılanışı ile alakalı olarak erotizm ve pornografi kavramları, aralarındaki farklar ortaya konulacak şekilde incelenmiştir. Antik Yunan sanatı, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde farklı sanat disiplinleri içerisinde çıplak beden konulu çalışmalar görsel materyallere yer verilerek sunulmaktadır. Böylelikle sanat akımları içerisinde çıplak bedenin kullanım amaçları, estetik ve toplumsal boyutları ortaya konulmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde “Aydınlanma Projesi” olarak modernizm, 19. yüzyılın başlarında sanayileşen toplumun beraberinde getirdiği kültürel, ekonomik, siyasal ve birçok alanda kendisini göstermiş bir pratik olarak farklı düşünürlerin yazılı kaynaklarına yer verilerek tanımlanmaktadır. Modernizm düşüncesinin sanat yapıtı ile olan ilişkisinin fotoğraf sanatında hangi bağlamlarda gerçekleştiğinin ortaya konması hedeflenmektedir. Fotoğrafın ilk yıllarında 1840-1910 yılları arasındaki çıplak beden kullanımına dair ticari, sanatsal, etnografik ve bilimsel yaklaşımları görsel materyallerle desteklenecek şekilde ortaya konmaktadır. Fotoğrafın, dönemin resim sanatının etkisinde gelişen Resimsellik hareketi ve fotoğraf sanatında etkin olan Dada, Dışavurumculuk ve Sürrealizm gibi modern sanat akımları kapsamındaki çalışmalar incelenerek, modernizm sürecinde fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımı saptanması hedeflenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, 2. Dünya Savaşı sonrasında modernizm ve beraberinde getirdiği düşüncelerin yapıbozumuna uğrayarak karşımıza çıkan postmodern teori, ekonomik, politik ve kültürel açıdan nasıl ve neden ortaya çıktığı farklı düşünürlerin yazılı kaynaklarından faydalanarak ortaya konmaktadır. Postmodern estetiği belirleyen faktörlerin ana unsurlarının belirlenmesi hedeflenmektedir. Bu bağlamda postmodern estetiği belirleyen kavramlar; Zamanın ve mekanın çöküşü ile birlikte Şizofreni, Pastiş, Tarihsellik, Performans; Üst anlatıların yapıbozumu ile birlikte Kitsch, Eklektizm, Parodi ve İroni ayrıca; Farklılık Politikası başlıkları kapsamında incelenmiştir.

Postmodern fotoğrafta çıplak beden kullanımına yer veren başta Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura olmak üzere, Lucas Samaras, Michal Macku, Dieter Appelt, Robert Mapplethorpe, Pierre ve Gilles, Joel Peter Witkin, Nan Goldin, Thomas Ruff, Spencer Tunick ve Andera Serrano gibi sanatçıların eserleri dikkat çekmektedir. Bu sanatçıların çıplak beden kullanımlarına göre eserleri “bedenin başkalaşması” (teknik ve fiziki olanaklar kullanılarak), “bedenin ve kimliğin yeniden yapılandırılması”, “öteki bedenin sunumu”, “bedenin eleştirel nesne olarak sunumu” ve “bedenin saplantılı arzular içinde sunumu” başlıkları altında ele alınmıştır. Başlıkların ele alınışında postmodern pratiklerle olan ilişkileri irdelenerek fotoğrafik dil yetisi içerisinde çıplak beden kullanılarak yapıt içerisindeki estetik ve içerik ilişkisi-dönüşümü, yaratılan yeni söylemler, yeni anlam katmanları saptanacaktır.

1. BÖLÜM

ÇIPLAK BEDEN VE SANATLA OLAN İLİŞKİSİ

İnsan, yaşamın soluğunu ilk alışında çıplaktır. Fakat örtünmeyle birlikte “çıplaklık” yasaklanmıştır. Giyinmek, bireyin kendisini toplumsal etkileşim alanlarında sergilemesinin bir yolu ve kendi kişiliğini dışarıya aktarmasını sağlamada bir araç halini almıştır. Günümüzde, gündelik hayat içerisindeki birey için beden çıplak olması “anormal” bir davranış olarak nitelendirilmektedir. Kamusal alanda “çıplak bedenlerle” karşılaşılmaz ayrıca toplum içerisinde çıplak kalmak insan üzerinde suçluluk ve utanç duygusuna yol açtığı gibi kanunlar tarafından da yasaklanmıştır.

Sanat, varoluşundan bu yana “çıplaklık” temasına sıklıkla yer vermiştir. Bu tema, tarihsel gelişim sürecine bağlı olarak farklı anlamlar içererek sanat eserlerinde kullanılmıştır. Toplumsal değişimler, ahlak anlayışının değişmesi, dinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte gündelik yaşamda oldukça katı bir biçimde yasaklanan “çıplaklık” kendisini sanatta meşru kılmıştır. Çıplaklık, sanatta da belirli dönemlerde sınırlandırılmış, hatta tümüyle yasaklanmaya çalışılmıştır fakat bu tema, insanı anlama çabasının bir ögesi olarak, yasakların en katı olduğu dönemlerde bile sanat eserlerinde yerini almaya devam etmiştir. Sanatçı tüm bilinmezliklerini çıplak bedenlerde estetik kaygıların el verdiği ölçülerde alıcısına sunmuştur.

İlkel sanat, bedeni olduğu haliyle almakta ve cinselliği çıplak bedenlerle kutsamaktadır. Tek tanrılı dinlerin toplumları etkilemesiyle birlikte bedenler, öbür dünyanın yansımaları olarak ancak çıplak kalabilmiştir. Çıplak beden, cinselliğin gereği olarak kabul edilmektedir. Cinselliğin insani değer kazandığı erotizm ile bedenin çıplaklığı sanat alanına yansıdığına beden, seviyi çağrıştıran bir anlama bürünmüştür. Çıplaklığın ele alınış biçimi, erotizm ve pornografi olarak ikiye ayrılmış ve ikisi arasındaki sınırlar belirlenmeye çalışılmıştır. “Çıplaklık” kavramına genel olarak bakıldığında, toplumsal olarak çıplaklığın algılanması, çıplaklığın cinsel işlevi konularına yer vermek gerekmektedir. Ayrıca, nü ve çıplak, erotizm ve

pornografinin tanımlamalarına başvurmak ve aralarındaki küçük ayrıntılara değinmek gerekmektedir.

1.1. Toplumsal Olarak Bedenin ve Çıplaklığın Algılanması

Temel olarak gövde ve baş, kol ve bacakların oluşturduğu uzuvlardan meydana gelen insan bedeni, sözlük anlamıyla “*bir canlının maddi varlığı, vücudu*”¹ olarak tanımlanmaktadır. Beden, Eski Yunan felsefesine göre, insan ruhunu bu dünyadaki yaşamı sırasında içinde tutsaklayan canlı varlık olarak tanımlanmaktadır. Aristoteles’e göre ruh, bedenin biçimleyici ilkesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Beden, zaman ve mekan içerisinde var olan, dolayısıyla zamanı ve mekanı var eden faktörlerle sıkı iletişim içerisinde bulunan bir yapıdır. Beden, sadece nesnel bir düzlem olmaktan çok fiziksel bir organizmadır ve cinsiyeti vardır, ayrıca haz ve acı gibi duygulara da sahiptir.

Dünyaya yeni gelen bir bebeğin, çevresinde yaşananları keşfedebilmesi, kendi bedenin sınırlarını ve özelliklerini tanımasıyla mümkündür. Diğer bir deyişle benlik ve varoluş, beden ile vücut kazanmaktadır. Çocuğun kendi bedenini tanıması, nesnel dünyası ve çevresindeki insanlar ile kurduğu ilişki pratikleri sayesinde gerçekleşir. Bedeni özne ile ilişkilendiren Anthony Giddens’a göre “*Gerçeklik gündelik praxis aracılığıyla kavranır. Bu yüzden, beden basitçe bir “kendilik” olmayıp, pratik olarak dış durumlar ve olaylarla başa çıkabilme biçimi olarak yaşanır.*”² Giddens’a göre birey “ferdi ben ve sosyal ben”den oluşmaktadır. İnsanın “sosyal ben” olarak çevresi ile kurduğu ilişkilerde yüz ifadeleri ve diğer bedensel hareketlerden faydalanır ve yetişkin bir birey olarak tanımlanabilmesi için, bedensel iletişimi doğru bir şekilde kontrol edebilmesi gerekmektedir. Birey, toplumla doğru bir ilişki içerisinde hayatını sürdürebilmek için bedensel kontrolünü sağladığı kadar,

¹Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İnterpress Yayıncılık, İstanbul, 1986, 3.Cilt, s. 1447

²Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Kitabın alt başlığı: *Genç Modern Çağda Benlik ve Toplum*, (1. Baskı), Çev. Ümit Tatlıcan, Say Yay., İstanbul, 2010, s. 79.

bu kontrol mekanizmasını çevredekilere sergilemesi de önemli bir faktördür. Birey, toplumla kurduğu ilişkiyi sağlıklı bir şekilde sürdürebilme adına bedensel kontrole alakalı hatalardan kaçınmalı ve çevreden gelebilecek olaylar karşısında da “yanlış” giden bir şey olduğunu bedensel hareketleriyle göstermek durumundadır. Kişi gündelik yaşantısında deneyimler ve beceriler ile kazandığı bedensel yönelimler ile etkileşim halindeki topluma karşı koruyucu bir koza oluşturmasını sağlamaktadır. Bireyin gündelik yaşantısı içerisinde kullandığı bedensel yönelimlerin önemini vurgulayan Erving Goffman şöyle düşünmektedir:

“Günümüzde bireyin kolayca gerçekleştirdiği hemen her etkinlik bazı durumlarda onu gerçekleştirmek için yoğun bir çaba sergilemeyi gerektirir. Yürümek, karşıdan karşıya geçmek, düzgün bir cümle kurmak, giyinmek, ayakkabılarını bağlamak, tablolara sütunlar eklemek, -bireyin üzerinde düşünmeden yaptığı, ehliyetli performanslarını mümkün kılan bütün bu rutin hayatın erken evrelerinde büyük bir emekle edinilen bir öğrenme süreciyle kazanılır”³

Ayrıca Goffman “kişi kendini başkalarına sunduğunda performansı toplumun resmi olarak onaylanmış değerlerini, davranışlarından çok daha fazla içerir ve temsil eder.”⁴ demektedir. Yukarıda Goffman’ın bahsetmiş olduğu bireyin gerçekleştirdiği “rutin” bedensel etkileşim tarzları, yine Goffman tarafından “normal görünme” olarak adlandırmaktadır. Diğer bir deyişle “normal görünme”, bireyin toplumsal etkileşim alanlarında sergilediği, göze batmayan bedensel davranışlar olarak; zamana, mekana, kültürel yapıya, dine ve yönetim şekillerine bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Goffman’ın “normal görünme” olarak tanımladığı davranışlardan birisi de giyinmektir. Giyinmek, çıplak olan bedenin örtülmesi anlamına gelmektedir. Bedenin çıplak olma hali ise kıyafetler olmaksızın tüm hatlarıyla “anadan doğma” olmasıdır. Giddens’a göre “Giyim kendini-gösterme aracıdır, ancak ayrıca kişisel biyografileri doğrudan gizleme/sergilemeyle ilişkilidir: Giyim adetlerle kişiliğin

³ Giddens, a.g.e., s. 80.

⁴ Erving Goffman, Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu,(1. Baskı), Çev. Barış Cezar, Metis Yay., İstanbul, 2009, s. 45.

temel boyutları arasındaki bağlantıyı sağlar”⁵. Toplumsal açıdan çıplak bedenin algılanışını tanımlamak için giyinme olgusunun dayandığı noktaları belirlemek daha doğru olacaktır.

İnsan bedeni zannedildiğinin aksine narin bir yapıya sahiptir. İnsanı diğer canlı varlıklardan ayıran en büyük kabiliyeti ellerini kullanarak alet yapma becerisine sahip olmasıdır. İnsan, araçlar yolu ile insan olmuş ve araçlar yapıp kullanarak kendisini yaratmıştır⁶. Günümüzden iki milyon yıl önce başlayan, bilimsel olarak Paleolitik devir olarak adlandırılan Yontma Taş Devrinde göçebe olarak yaşayan insanlar doğada var olma adına bu özelliklerinin farkına vararak hayatta kalmayı başarmışlardır. Giyinme alışkanlığı da el becerisini kullanmaya başlayan ekonomik açıdan avcı ve toplayıcılıkla karnını doyuran insan için sert doğa koşulları karşısında narin bedenini korumak amacıyla, avladığı hayvanların derisini kullanarak vücudunu örtmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır.

Günümüzden yaklaşık olarak on bin yıl öncesinde, buzul çağının sona ermesiyle av hayvanlarının azalması, insanların tarım yapmasını mecburi kılmıştır. Bilim adamlarının Mezolitik çağ olarak adlandırdığı dönemde Ortadoğu ve Anadolu coğrafyasında tarım üretimine geçen insanlar, göçebe yaşam tarzını bırakarak yerleşik düzene geçmişlerdir. İnsanlar arasındaki ilk toplumsal iletişim de yerleşik hayat kültürü ile ortaya çıkmıştır. Yerleşik hayat kültürünün ortaya çıkmasıyla birlikte ahlak, mahremiyet, toplumsal kurallar ve mülkiyet gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde dokumacılığın başlaması ile hayvan postlarının kullanımı sona ermiştir ve renk, desen gibi farklı giyinme alışkanlıkları ortaya çıkmıştır.

MÖ 4. Binyılın sonunda Mezopotamya’da ortaya çıkan şehirler sayesinde, -sosyal konuda- aidiyet kavramının ortaya çıkmasıyla insanların giyim alışkanlıkları değişiklik göstermeye başlamıştır. Büyüyen şehirlerde farklı hiyerarşik yapıların ortaya çıkması ile rahipler, askerler, farklı meslek gruplarına sahip insanlar, hatta

⁵ Giddens, a.g.e., s. 88.

⁶ Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, (10. Basım), Çev. Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 2005, s. 17.

insanların ait oldukları sınıfları temsil edecek şekilde giysiler kullanılmaya başlanmıştır. Mezopotamya edebiyatının en iyi bilinen eserlerinden Gılgamış Destanı, insanın ‘insan’ olması için giyinmesi gerektiği vurgusunu yapmaktadır. Destanda, fahişe Shamhat hayvanlar tarafından büyütülmüş vahşi bir insan olan Endiku ile sevişir. 2. Tablette bulunan bu hikaye şu şekilde aktarılmaktadır:

*" 'Engidu, ekmek ye! Bu, yaşamın koşuludur! İçki iç! Bu, ülkenin göreneğidir!' Engidu, doyuncaya dek ekmek yedi. Yedi küp içki içti. İçi açıldı, neşe buldu. Yüreğine açıklık geldi, yüzü parladı. Kılı, pis gövdesini sıvadı, kendi kendini yağladı, insana döndü. Sonra bir giysi giydi, artık adam oldu."*⁷

İnsanlığın şehirleşme süreciyle başlayan köklü sosyal değişiklikler giyinmenin sadece doğa koşullarına karşı koyma dürtüsünden ileri giderek, sosyal ve kültürel ilişkileri düzenleme boyutu kazanmakla birlikte hukuki, ahlaki, cinsel ve moda gibi değerler devreye girmektedir.

*"İnsanın bedensel olarak doğaya adaptasyonuna yardımcı olan giyinmek, 'insan olmak' la eşdeğer bir anlam taşımaktadır. Farkına varmadan içimize işlemiş olan bu yargı, eski kültürlerden veya modern avcı toplayıcılarından söz ederken kendisini açığa vurmaktadır."*⁸

Özellikle Afrika’da ya da tropikal iklimlerde yaşayan kabilelerde kadın ve erkeği gündelik yaşantılarında cinsel organlarının açıkta olacak şekilde çıplak olmaları günümüzde sanayileşmiş toplumlarca “primitif” olarak nitelendirilmektedir. Diğer bir değişle giyinik olmak yani çıplak bedeni örtmek “medeni” olmakla eşdeğer taşımaktadır.

Günümüzde tüm kültürlerde giyinmek bir bedensel koruma işlevinden çok farklı noktalara gelerek, birey-kimlik ekseninde sembolik bir hal almaktadır. Giyinmek, bireyin kendisini toplumsal etkileşim alanlarında sergilemesinin bir yoludur ve bireyin kendi kişiliğini dışarıya aktarmasını sağlar. Şehirleşmiş ve

⁷ <http://mezopotamya.tripod.com/gilgamis-kitap.html>

⁸ İsmail Gezin, Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm, (1.Baskı) Alfa Yay., İstanbul, 2010, s. 5-6.

sanayileşmiş toplumlarda, gündelik hayat içerisinde birey için bedenin çıplak olması “normal görünme” hareketleri dışında kalan yani “anormal” bir davranış olarak nitelendirilmektedir. Kamusal alanda “çıplak bedenlerle” karşılaşmayız ayrıca toplum içerisinde çıplak kalmak insan üzerinde suçluluk ve utanç duygusuna yol açtığı gibi kanunlar tarafından da yasaklanmıştır. Bu doğrultuda çıplak beden “sosyal ben”den ziyade “ferdi ben” ile ilişkilidir. “Ferdî ben”in temsil ettiği nokta toplumsal alandan sergilenen bir davranıştan çok, mahrem alanla alakalı olup doğrudan cinsellikle ilişkilidir.

1.1.1. Cinsellik

İnsan davranışları temel olarak beslenme, korunma ve üreme olarak sayabileceğimiz üç içgüdü tarafından belirlenmektedir. Bu üç içgüdüden birisi olan üreme, doğrudan erkek ve kadın arasındaki bir takım anatomik ve fizyolojik özellikler ve eğilimler olarak tanımlanan cinsellikle alakalıdır. Latince “ayrım” anlamına gelen *secare* sözcüğünden türetilmiş olan *seks* yani cinsellik, kadın ve erkek arasındaki ayrımı ifade etmektedir. Antik Yunan mitolojisinde insanoğlunun kadın ve erkek bedeni olarak yaratılışı Hermaphrodites mitiyle anlatılır. Hermes ile güzeller güzeli Aphrodite’in Halikarnossos kentinin batısında kalan Salmakis’de girdikleri cinsel ilişkiden iki yüzlü, iki çift kanadı olan, hem erkek hem kadın cinsel organı olan ve kendi kendine her konuda yetebilen Hermaphrodites doğmuştur. Tanrılar Hermaphrodites’in kendi kendine yetebilmesini bir türlü içlerine sindirememiş ve ona duydukları öfke günden güne artmıştır. Tanrılar günün birinde Hermaphrodites’i birbirini tamamlayan iki parçaya ayırmışlardır. Latince *secare* kelimesinin karşılığı da bu miti işaret etmektedir.

Yahudilik, Hıristiyanlık ve de Müslümanlık diğer bir deyişle Semavi dinler, dünyadaki ilk kadın ve erkeğin Adem ve Havva olduğuna inanırlar. Adem, Tanrı tarafından topraktan yaratılan ilk insandır. Havva ise, Adem’in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Üç dinin de kutsal kitaplarında Adem ile Havva’nın cennette “çıplak” olarak yaşadıkları ve “ilk günah” adı verilen söylenceye yer vermişlerdir. Şeytanın kendilerine sunduğu “yasak meyve”yi reddetmeyerek tadına bakan Adem ve Havva, işledikleri günahın bilinciyle “çıplak” olduklarını fark ederler ve cinsel organlarını

incir yaprağı ile örterek Tanrının kendilerini çıplak olarak görmesini istemezler. Tanrının “neden saklanıyorsunuz” sorusuna, “çünkü çıplağız” cevabını veren Adem ve Havva’nın “ilk günahı” işlediği anlaşılır ve cennetten kovulup dünyaya gönderilerek cezalandırılırlar.

Cinsellik, “ilk günah” söylencesinden olduğu gibi “utanç “verici bir eylem olarak algılansa da her insanda bulunan en önemli içgüdülerinden birisidir ve doğal bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Akif Poroy, “cinsel istek” kavramını şöyle tanımlar:

“(Cinsel istek) Utanılacak veya korkulacak bir şey değildir. İnsan yemek yeme, korunma gibi yaşamla bağlantılı içgüdülerini nasıl sürdürmek zorunda ise, cinsel içgüdüsünü de normal şartlarda sürdürmek zorundadır.”⁹

İnsanlar, hayvanlar aleminin *memeliler* sınıfına dahildir. Cinsel içgüdü insanın en “hayvansı” özelliği olarak varsayılsa da bu varsayımın doğrulanması adına diğer *memeliler* göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Diğer memelilerin cinsel yaşamları yılın belirli dönemlerinde gerçekleşen ve “ötrus” olarak tanımlanan kızışma dönemlerinde meydana gelir. İnsanlarda ise cinsel yaşantı tabiat tarafından sınırlandırılmamıştır. Aksine insanlar her zaman cinselliğe açıktırlar.

Sigmund Freud **Cinsiyet Üzerine** adlı yapıtında insanların cinsel düzeyde gerçekleştirdikleri ilişkileri ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. Freud, cinsel çekim oluşturan kimseyi *cinsel nesne*, dürtünün bir kimseyi ittiği eyleme *cinsel amaç*, cinsel dürtüyü ise *libido* olarak tanımlamaktadır.

Cinsellik doğrudan çıplak bedeni ilgilendirir, libido bedende bulunan, arzulayan ve arzulananıdır. Cinsel obje olarak görülen yine bedenin ta kendisidir. Freud’a göre “*cinsel nesneden en uzak olan bölge olan göz, bize güzellik duygusunu veren özel uyarılma niteliğini aktararak, cinsel nesnenin ele geçirilmesinde önemli rol oynar.*”¹⁰ Cinsel nesnenin niteliklerini, *uyarıcılar* olarak adlandıran Freud’a göre,

⁹ Akif Poroy, Cinsellik El Kitabı, (1.Baskı), Alfa Yay., İstanbul, 2010 (a), s. 90

¹⁰ Sigmund Freud, Cinsiyet Üzerine, (14. Baskı) Çev. A.Avni Öneş, Say Yay., İstanbul, 2009, s. 95.

göz ve beden arasındaki bu uyarılma ile birlikte “haz” ortaya çıkar bunun sonucu olarak bedende uyarılma hissi ortaya çıkar ve gittikçe şiddeti artar.

“Eğer bu ilk uyarılmaya, değişik bir erojen bölgeden, sözgelişi, elle dokunmadan gelen bir başkası katılırsa etki aynı kalır: Haz duygusu çok geçmeden, hazırlayıcı değişikliklerden ileri gelen yeni bir hazla güçlenir ve cinsel gerilimin artması, az sonra eğer daha sonraki zevke varmasına izin verilmezse pek belirli bir hazzsızlık karakteri alır. Bu durum, özel bir erojen bölge (örneğin, kadında meme) uyarıldığında, cinsel olarak heyecanlanmamış bir kimsede belki daha da aydınlıktır. Bu dokunma, aynı zamanda cinsel kamçılanmayı uyarmaya başka her şeyden daha elverişli olduğundan, daha fazla haz duyma gereksinimine yol açan bir haz duygusu doğurmaya yeter.”¹¹

Sigmund Freud insan ruh yapısını Alt-ben (id), Ben (ego) ve Üst-ben (süper ego) olmak üzere üç kısma ayırmaktadır. Alt-ben, insanın bilinç altını oluştur ve bu kısma egemen olan duygu “haz” dır. Freud cinsellik ve saldırganlık dürtülerini bu noktaya değindirmektedir. İkinci noktada bulunan “Ben” insanın bilinçli olduğu alandır, çevre ile kurulan tüm ilişkiler bu kısımda meydana gelir. Son olarak Üst-ben ise vicdan, terbiye, gelenek, ahlak, eğitim gibi öğelerden yararlanarak insanın denetim mekanizması görevini görür, doğruyu yanlış ayırt eder. Freud’un “*Alt-Ben*” olarak tanımladığı insanın cinsel davranışları, insanın o toplumun içinde uymak zorunda kaldığı başta ahlak olmak üzere töre, gelenek, dini ve hukuki kurallarının şekillendirdiği “*Üst-ben*” tarafından sınırları çizilmektedir. Toplum içerisinde insan, içgüdülerine kapılarak sınırların ötesine geçtiği takdirde cezalandırılır. İnsanın cinsel yaşamı, var olduğu günden itibaren toplumsal, kültürel ve dinsel faktörler tarafından kurallara bağlanmaya çalışılmıştır. Hasan Bülent Kahraman, kurallar altında yaşayan beden konusunda şunları söylemektedir:

“Daha önceki dönemlerde cinsellik, ahlakın, aklın ve iktidarın yüceltilmesinin aracı haline gelmiş durumda. Cinselliğin doğrudan bedensel bir gerçekliğe dönüşmesi de işte

¹¹ Freud, a.g.e., s. 96.

budur: akıl ve iktidar bağlamında sıkışıp kalmış bedeni özgürleştirmek.”¹²

Cinsellik duygusu, insanın doğal bir içgüdü olarak karşımıza çıkmakta, her zaman ahlak, din ve kurallar tarafından sınırlandırılrsa da doğal bir dürtü olarak algılanmalıdır. Toplum algısında çıplak bedenin, cinsellekle ilişkilendirilmesinin temel nedeni, göz ile libido arasındaki ilişkidir. Göz aracıyla algıladığımız çıplak beden, uyarıcı görevi görerek, haz duygusunun ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir.

1.1.2. Erotizm

Toplumsal algı boyutunda çıplak bedenin dolayısıyla cinselliğin algılandığı diğer bir nokta erotizm kavramıyla açıklanmaktadır. Abdullah Ergüven, **Sanat ve Erotizm** adlı eserinde erotizm kelimesini şöyle tanımlamıştır:

“Erotik, önad; Yun. Eros, sevi=lat eroticus. Fr. Érotique; seviyle ilgili, seviyi anlatan: sevi şiiri ya da sevisel şiir. Erotizm; sevisellik, cinsel seviye ilişkin. Kösnüllük, sevisellik (erotizm), özdeksel sevi anlamında da kullanılır. Sevisellik, güzel duygusal coşkuyu da dile getirir.”¹³

Ortak bir kültür ögesi olarak kabul edilen erotizm kelimesi; Antik Yunan Mitolojisinde aşk tanrısı Eros’un adına atfen türetilmiş ve tüm dünya üzerinde aynı şekilde kabul görmüştür. Antik Yunan Kültüründe Erotizm ruhsal tatmini sağlayan bir teşvik olarak da tanımlanabildiği gibi aynı zamanda aşka teşvik eden, davet eden, aşkı uyandıran anlamlarını da taşımaktadır. Ayrıca tohumlanmayı sağlayan bir çekimdir ve tarlanın kabarması, tohumun filizlenmesi gibi anlamlarda da bereketi simgelemektedir. Roger Dadoun, erotizm hakkında şunları söylemektedir:

“Erotizm, üniter ve global bir gerçeklik olarak algılanan beden, sınırları, farklı işlev ve rolleri içinde düşünülen organlar, beşeri alanın tümünü sulayan cinsel enerji olan libido ve kısmen genel bir konsensüse göre, beşeri

¹² Hasan Bülent Kahraman, Cinsellik Görsellik Pornografi, (2.Basım) Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 11.

¹³ Abdullah Rıza Ergüven, Sanat ve Erotizm, (1. Basım) Yaba Yayınları, Ankara, 1988, s. 154.

faaliyetlerin temeldeki içgüdüsünü simgeleyen arzu şeklindeki konuları, vazgeçilmez görerek, insan varlığının oluşturucusu olan tüm bu alanlarda çeşitli biçim ve değişikliklerle ele alır ve gözler önüne serer.”¹⁴

Freud, erotizmi libido ile açıklamaktadır. Libidoyu cinsel içgüdü ile özdeşleştiren Freud’a göre erotizm, bedensel arzuların içgüdüsel olarak dışavurumudur. İnsan davranışlarının baş etkeni olarak gösterdiği eşeysellik, içgüdüsünün doyurulmaması nevrozun oluşmasına etkindir. Georges Bataille ise erotizmin ölüme, ölümün de bireysel yaşamın reddedilmesine yol açtığını savunmaktadır. Mehmet Ergüven de **Pusudaki Ten** adlı eserinde eros ve ölüm ilişkisini şöyle ele almıştır:

“Hiçbir şey mekanik ileri geri hareketlerle sınırlı cinsel etkinlik kadar erosa ters düşemez. Uygarlık tarihi boyunca büyük sanat yapıtlarında karşılaştığımız büyük aşkların hepsinde bu karşılığa ilişkin sınır çizgisinin kesin bir biçimde belirlenmiş olduğunu görürüz. Bu bağlamda Tritan, Romeo, Mecnun gibi âşıkların nihai sona meydan okuyan bir tutku, biyolojik yaşamın dar kapıları aşır, tinsel bir boyut kazanmıştır. Bu örneklerde –eros-, kaçınılmaz son karşısındaki ayrılığı sonsuz birlikteliğe çevirmek üzere ölümü kendisine katık etmiştir; son, bitmeyen bir başlangıca dönüşmüştür böylelikle. Erosla gelen ölüm, Mavrice Blanchot’un son saatle ilgili paradoksunu hatırlatır bize, son nefesiyle yalnız dünyayı değil ölümü de terk eder. İnsanoğlu-öte dünya, nihai sonun iptal edildiği yerdir. Ölmek aşkın ölümsüzlüğün yerini güvence altına almanın yegâne çözümüdür; büyük âşıklar, tutkularına sonsuzluğu bahşetmek için bu dünyaya veda ederler. Ölümle gelecek son, tehdit olmaktan çıkıp “sonrasız şimdi”nin hizmetine girmiştir usulca; bu ise; olumlu bedene karşı, tutkunun sürekliliği adına kazanılmış zaferden başka bir şey değildir.”¹⁵

İnsanoğlunun cinselliğe içgüdüsel üreme eylemi olmaktan çok daha farklı anlamlar yükleme eğilimleri, sanatta cinselliğin kullanılması sonucunu beraberinde getirmiştir. Tam olarak bugünkü anlamıyla olmasa da erotik sanat ürünleri insanlık tarihi kadar eskidir. Bu durum insanlığın tarihin ilk yıllarından itibaren cinselliğe

¹⁴Roger Dadoun, Erotizm, (1. Basım) Çev. Işık Ergüden, Dost Kitapevi, Ankara, 2007, s. 13.

¹⁵ Mehmet Ergüven, Pusudaki Ten, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 32.

beğenilerini de eklemesinin bir sonucudur. Neslin devamını sağlayan ve erkeğe haz veren kadını ifade etme isteği erotik sanatın çıkış noktasını oluşturmuştur.

Zaman içerisinde toplumsal kültürler, coğrafi konumlar, din inanışları ve tabular, cinselliğin ve dolayısıyla erotizmin şeklinin tüm dünyada farklılaşmasına neden olmuştur. Michel Foucault **Cinselliğin Tarihi** adlı yapıtında, tarihsel olarak cinselliğin gerçeğini üretmek için iki yöntem bulunduğu bahsetmektedir. Foucault'a göre bu iki yöntem erotik sanat anlamına gelen *ars erotica* ve cinsel bilim anlamına gelen *scientia sexualis* dir. Foucault'a göre Batı toplumları *scientia sexualis*'yi temsil ederken, Doğu toplumları ise *ars erotica*'yi temsil etmektedir. Foucault bu doğrultuda şunları söylemektedir:

“Bir yandan, bir ars erotica (erotik sanat) yaratmış toplumlar –örneğin Çin, Japonya, Hindistan, Roma; Arap-Müslüman toplumları- vardır. Erotik sanatta, gerçek, bir gelenek olarak ele alınan ve deney olarak görülen hazın kendisinden çıkarılır; yani haz, izin verilen ve yasaklanana saptayan mutlak bir yasaya göre, bir gerçeklik ölçütüne göre değil, her şeyden önce kendine göre ele alınır; bir haz olarak, yani yoğunluğuna, özgül niteliğine, süresine, bedende ve ruhta yansımalarına göre bilinmesi istenir.”¹⁶

Doğu toplumu, erotizmi sanata dönüştürerek yaşarken, Batı toplumu cinselliği daha üstü kapalı yaşamakta ve bilimsel olarak algılamaktadır. Batı, cinselliği felsefi açıdan ele almamış; sadece günah çıkarma ayinleri gibi dinî itiraflar şeklinde toplumsal dillendirmede bulunmuştur. Doğu kültüründe erotizm, sanatın ayrılmaz bir parçası iken sanat eserleri cinsel eğitim amaçlı da kullanılmıştır. Japon erotik rulo resimleri yüzyıllar boyunca anneden kıza geçen ve erotik duyguları geliştirici araç olarak kullanılmıştır. John Berger, **Görme Biçimleri** adlı yapıtında Avrupa dışındaki sanat geleneklerinde kullanılan “çıplaklık” üzerine görüşlerini şöyle dile getirir:

“Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerin sanatında çıplaklık hiçbir zaman edilgen değildir. Bu geleneklerde, bir

¹⁶ Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi 1.Cilt, (2.Baskı), Çev. Hülya Tufan, Afa yay., İstanbul, 1993, s. 63.

yapıtın konusu cinsel çekicilikse, yapıt iki kişi arasındaki etkin cinsel sevişmeyi gösterir. Kadın da erkek gibi etkindir; her ikisi de öbürünü içine alacak biçimde hareket eder.”¹⁷

Erotizm, doğu ve batı toplumlarında etkin ve edilgen kullanımıyla birbirinden farklı özelliklerde karşımıza çıkmaktadır. Fakat tüm toplum yapılarında çıplak bedenin estetik güzelliği, önem verilen hususlardan birisidir. Güzel bir beden, çirkin olan bedene nazaran daha çekici gelmektedir. Güzellik kavramı ise zamana, mekana ve kültürel öğelere göre değişiklik göstermektedir. Örneğin Anadolu kökenli Ana Tanrıça kültü olan ve bereketi sembolize eden Kybele figürü Hitit uygarlığında aşırı kilolu tasvir edilirken, Frig uygarlığında daha ince hatlara sahip şekilde tasvir edilmiştir.

Sanat yapıtında erotizmin hedefi insanın cinsel dürtülerini hayal gücünden yararlanarak harekete geçirmektir. Bu noktada beden tamamen çıplak şekilde gözler önüne sunulmaz, seyircinin hayalinde tamamlayabilmesi için bedenin bir takım yerlerinin örtünmesi gerekebilir. Bu yüzden insan bedeninde kullanılan, kostüm, örtü ve aksesuar gibi unsurlarla bir estetik değer oluşturulmaya gayret gösterilir. Yine bu yüzden erotizmde cinsel ilişkinin tam anlamıyla gözler önünde olması, istenmeyen bir durum olarak karşımıza çıkar. Cinsel ilişkinin ön planda oluşu pornografi ile alakalıdır.

1.1.3. Pornografi

Pornografi kelime olarak, toplumsal baskılar, dini unsurlar, ahlak anlayışı gibi olgulardan ötürü söylenmesi bile hoş karşılanmayan, çekinilen sözcüklerin neredeyse başındadır. Yunanca kökenli olan pornografi sözcüğü; porne (fahişe) ve graphos (tasvir etme) sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Sözlük anlamı itibariyle pornografi; *“Amacı cinsel dürtülere yönelik olan, ahlaki değerlere aykırı düşen yayın, resim vb.”¹⁸* olarak tanımlanmaktadır.

¹⁷ John Berger, Görme Biçimleri, (16. Baskı), Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 2010, s. 53.

¹⁸ <http://www.tdk.gov.tr>

Halk arasındaki yaygın kullanımıyla pornografi; edebe aykırılık, açık saçıklık; insan bedeninin edebe aykırı olarak sergilendiği açık saçık yayınlar gibi anlamları da içermektedir. Sıtkı M. Erinç pornografi hakkında şunları söylemektedir:

“Çıplak beden, amaç olarak ele alındığında erotik sanatı ve nü sanatına, araç olarak ele alındığında da pornografiyi ortaya çıkartmıştır denilebilir. Pornografi “id”imiz için araç olarak kullanılan bir etkinlik alanı şeklinde tanımlanabilir. Sosyal süreçlerin engellenemeyeceği ya da körüklediği salt “bedensel” duyguları doyuma getiren ve müstehcen olarak adlandırabilen bir beden sergileme yoludur...”¹⁹

“Fuhuş yapan kişilerin anlatımı veya fuhuşun kendisi” olarak tanımlanan pornografinin tek bir amacı vardır; o da cinselliği harekete geçirmektir. Bedenin ya da cinsel eylemlerin sergilenmesi aracılığıyla, izleyeni sekse ya da mastürbasyona yöneltmektir. Bu noktada Erotizm’den ayrılmaktadır.

Pornografinin malzemesi bakıştan, duruştan çok cinsel organlar ve cinsel eylemlerdir. Bu da bedenin metalaşması sonucunu doğurmaktadır. Sürekli tüketime yönelen yeni dünya düzeninin, yeni malzemesi de bu metalaşan bedendir. Bu nedenle sürekli olarak beden kullanılmakta ve sergilenmektedir. Pornografi şiddete başvurarak insancıl duyguları arkasında bırakabilir.

Erkek egemen ideolojinin bir ürünü olarak kabul edilen pornografi, ve bunun sonucunda ortaya çıkan ürünlerin neredeyse tamamı kadın bedeninin seyirlik hale getirilmesini amaçlamaktadır. Bu durum tüketimin arttırılmasına yönelik olarak yapılan reklamlarda ön plana çıkarılmaya çalışılmaktadır. Özellikle kadın bedenini kendisine malzeme edinen pornografi, zaman zaman da erkek bedenini ön plana çıkarmaktadır. Bu doğrultuda Kahraman şöyle söylemektedir:

“Cinsellik neredeyse insan-ötesi bir anlam ifade ediyor. Hayatın her şeyde olduğu gibi, cinselliğe taşıdığı o “dişli” dokudan eser yok. Tam tersine, büyük bir “sterillilik” duruyor karşımızda. Hatta bunu biraz daha abartarak söyleyeyim. Her şey çok “erden” bu dünyada artık. Neredeyse

¹⁹ Sıtkı M. Erinç, Kültür Sanat Sanat Kültür, (1. Baskı) Çınar Yayınları, , İstanbul, 1995, s. 126.

tam bir dişileşme yayılıyor ortalığa. Bu, erkek görüntüleri için de geçerli. Bir soyutlamadan ve aşkınsallıktan, bir dokunulmazlıktan, bir erişilmezlikten söz etmek bile mümkün.”²⁰

Pornografiyi yalnızca bedenlerle sınırlandırmanın doğru olmadığını düşünen Hasan Bülent Kahraman bu konuya ilişkin düşüncelerini şu cümleler ile ifade etmektedir:

“Pornografi ne kadar uç noktalara varırsa varsın daima yapılabilecek olanı gösterir. Belki şaşıırız ama her şey orada, olabileceğın sınırları içindedir ve olmaktadır. O nedenle cep telefonunda konuştuklarını etrafa duyuran da, cipini insanların üstüne süren de, yaşadığı aşkı soyutlamadan anlatan da, kendisini şu ya da bu biçimde teşhir eden, gösteren de pornografinin içindedir.”²¹

Kahraman’a göre pornografi; yaşananların insanın kendi dünyasından çıkıp başkalarının dünyasına dâhil edilmesiyle birlikte başlamaktadır. Cengiz Engin ise makalesinde pornografiyi şu sözlerle tanımlamaktadır:

“Cinsel organların ilişkiye hazır ya da alenen ilişki sırasında fotoğraflanması, ilişkinin gerçekleşmekte olduğunu gösteren pozisyonlar, ilişkiden ya da ilişki harici sapkınlıklardan cinsel haz almakta olduğunu ima eden vücut dilleri; pornografinin ilgi alanı içinde yer alır.”²²

Pornografi, toplumu ilgilendiren bir konudur ve dolayısıyla toplumu ilgilendiren konular da sanatın konusu içinde yer alabilir. Bu noktada karşımıza çıkan diğerk bir konu pornografi ile erotizmin sınırlarının belirlenmesidir.

Sanatta pornografiyi erotizmden ayıran temel nokta, pornografinin teşhir amacını taşıyor olmasıdır. Burada anlatılmak istenen; insan bedeninin çıplak bir şekilde sergilenmesi, sergilenirken de cinsel organların ve cinsel eylemlerin ön plana çıkarılmasıdır. Erotizmde tam anlamıyla teşhir olmadığından gösterilenden çok

²⁰ Kahraman, a.g.e., 2010, s. 17.

²¹ Kahraman, a.g.e., s. 209.

²² Cengiz Engin, “Çıplaklık Bağlamında Nü, Erotik ve Pornografik Fotoğraf”, Fotografya, 2009 <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=403,0,0,1,0,0>

erotizmin kullanımıyla sanat eserini izleyen kişilerde oluşturulmaya çalışılan bir görüş, bir düşünce söz konusudur. Erotizm, hissettirir ve cinselliğin izleyende bazı hisler uyandırmasını bekler. Bu bazen bir bakışla, bazen erotik öğeler kullanılan bir giysi ile bazen de bir duruşla ortaya konmaya çalışılır. Buna karşın pornografide bir gizem söz konusu değildir. Her şey açık olarak sergilenir ve izleyiciye sunulur.

Yirminci yüzyılda cinsellik ve erotizm, sanatçıların isyan aracı olurken pornografik eğilimler de sanatın sınırlarını zorlanmıştır. Kimileri sanatta pornografiyi kirli, çirkin ve tehlikeli kabul etmektedir. Ancak pornografi kimi sanatçıların elinde öyle başarılı bir biçimde işlenmiştir ki kirli, çirkin ve tehlikeli kabul edilenin ötesine geçmiştir.

Baynes'in ise pornografiye bakışı şöyledir;

“Aslında pornografinin görüş açısı kişilikler değildir; onlara olanlara tepkileri de değildir; kesinlikle dünyayla ilişkileri değildir. En aşırı anlamıyla pornografinin baş kişisi, okuyucu ve onun yaratılan bu dış dünyasıyla tatminidir. Çoğu pornografik yazılarda ve resimlerde konunun sudanlığını ve kişiliklerdeki bireysellik yokluğunu açıklayan budur. Onların kişisel verileri olması düşünülmez. Böyle olsaydı, tüm kendini tatmin fantezisi yıkılırdı. Bu, pornografinin ille de estetik olarak kötü ya da kültürel olarak önemsiz olduğu anlamına gelmez.”²³

Yukarıda da ifade ettiği gibi Baynes, pornografiyi önemsiz olarak görmemekte aksine çağdaş pornografiyi yumuşatıcı bir kaçış sanatı olarak nitelendirmektedir.

Pornografide sergilenen çıplaklıktır. Pornografi kullandığı öğeler aracılığıyla insanın hayal kurmasını sağlayarak, hissettirilmeye çalışılan duyguları yaşama isteği uyandırmaktadır. Zaman zaman bu durum tehlikeli sonuçlar doğurabilmekte ve suç potansiyelini artırabilmektedir. *“Ancak pornografinin hayal gücü, fotoğrafik alanlarda gördüğümüz hayal gücünden daha fazladır. Yani "kırk yıl*

²³ Ken Baynes, Toplumda Sanat, Çev. Yusuf Atılgan, YKY, İstanbul, 2002, s. 124

düşünsem aklıma gelmezdi" durumu pornografide son derece yaygındır."²⁴ Hayal gücüne dayalı olarak cinsellikte yapılabilecek olanı gösterdiği ve kurguladığı için sanatın da ilgilendiği bir konu haline gelmiştir. David Herbert Lawrence'ın da dediği gibi "*Birine pornografik görünen, bir başkası için dehanın kahkahasıdır.*"²⁵ Bu nedenle pornografi göreceli bir kavramdır ve sanat olup olmadığı konusu da daha uzunca bir zaman tartışılacaktır.

1.2. Antikiteden Modernizme Sanat Yapıtında Çıplak Bedenin Sunumu

İnsanlık tarihi boyunca cinsellikle ilgili unsurlar ve objeler sanat yapıtları aracılığıyla temsil edilmiştir. Resim ve heykel gibi sanat dallarında çıplak beden kullanımını kültürel yapının, dinin ve iktidarın gölgesinde şekillenmiştir. Antikiteden günümüze kadar çıplak beden teması, değişik sanat dallarında kullanılmıştır. Sanatta, çıplak bedenin sunumuna "nü" adı verilmiştir.

Nü, kelimesi "*güzel sanatlarda ÇIPLAK'ın eşanlamlısı*"²⁶ olarak tanımlanmaktadır. Kenneth Clark, **Nü** adlı yapıtında çıplaklığı, giyinik olmamak olarak tanımlamakta ve çıplak ile nü kavramlarının aynı anlamı ifade ettiğini dile getirmektedir. John Berger ise karşıt bir yorumla çıplaklık ve nü arasında bir ayrım bulunduğunu dile getirir. John Berger, **Görme Biçimleri** adlı yapıtında çıplaklık ve nü arasında farklılıkları aşağıdaki düşünceleriyle vurgular:

*" Çıplak olmak, insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar.) Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konur."*²⁷

²⁴ Eda Alanson, "Pornografi Bir Sanat Mıdır?", Hürriyet Gazetesi, 14 Haziran 2000
<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/06/14/214971.asp>

²⁵ Hülya Alkan, "Sanatta Pornografi ve Görüntü İlişkisi", Milliyet Gazetesi, 18 Aralık 2007

²⁶ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İnterpress Yayıncılık, İstanbul, 1986, 17.Cilt, s. 8744

²⁷ Berger, a.g.e., 2010, s. 54.

Sanat yapıtında çıplak beden kullanımı kimi zaman Antik Yunan'da olduğu gibi kamusal alanın içerisinde yer alarak normal bir olgu olarak algılanırken, kimi zaman da Orta Çağ sanatında olduğu gibi ahlak çerçevesinde yargılanmakta ve kullanılmaktan kaçınılmaktadır. Antik Yunan ve Roma sanatında görülen çıplaklık teması, Ortaçağ sonrasında da semavi dinlerin (Yahudilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık) etkisiyle oldukça sınırlanmıştır. Derya Kılıç, Ortaçağ sonrasında Avrupa'da yaşanan Rönesans döneminde sanat yapıtında yer verilen çıplak imgesini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Rönesans'ta yeniden canlanan Yunan klasikçiliğinin etkisiyle çıplak, simgesel olarak tanrısal bir içerikte idealize edildi. 16. yüzyıldan başlayarak, özellikle 17.yy'da gittikçe daha duyumsal ve anlatımcı bir nitelik kazanarak daha az idealize edildi. Buna bağlı olarak saflık ve doğruluk gibi erdemlerin simgesi olma özelliği de azalmıştır. 19. yüzyılda Francisco de Goya'nın “Çıplak Maya”sı, Edouard Manet'in bir sokak kadınına betimlediği “Olympia”sı, Klasik sanattan beri süregelen idealleştirme eğilimini bir anlamda sona erdirmiştir.”²⁸

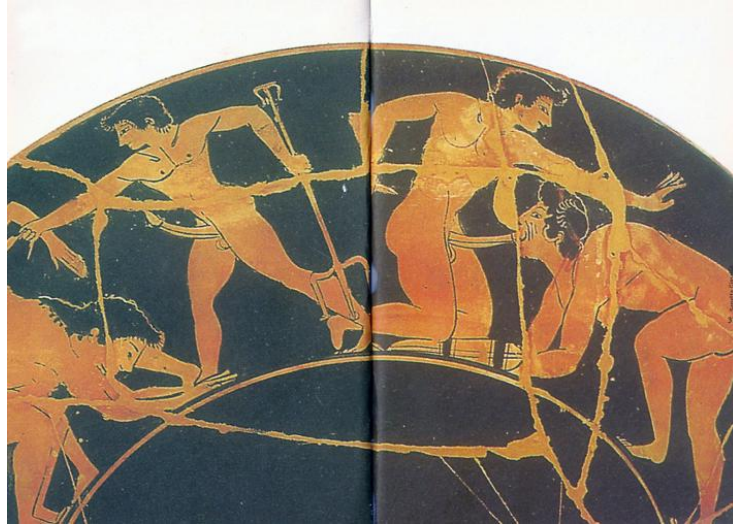
Yukarıda bahsedildiği gibi dönemsel olarak sanat yapıtında çıplak beden kullanımına bakıldığı takdirde dönemin toplumsal düzeyde ahlak yapısını, cinsel yaklaşımını ve iktidarın etkisini dolayısıyla toplumsal algıda beden ve kimliğin taşıdığı değerlerin ne olduğu detaylı bir şekilde ortaya çıkacaktır.

1.2.1. Antik Yunan

Batı Medeniyetinde ilk çıplak beden kullanımı Antik Yunan kültürüne dayanmaktadır. Antik Yunan mitolojisinde cinselliğin önemli bir yeri vardır ve tanrılar tarafından şekillenmektedir. Tanrılar dünyasının başında bulunan erkek tanrı Zeus çapkınlığı ile tanınmaktadır. Aşk ve güzelliğin tanrıçası Afrodit ise sevgiyi, sevişmeyi dolayısıyla üremeyi simgelemektedir.

²⁸Derya Kılıç, Fotografik Dil Bağlamında Gelenekselden Bugüne (Çıplak) Nü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 5.

Antik Yunan'da çıplak beden heykel ve resim ile sunumu dinsel ve mitolojik içeriğe sahiptir. Bu dönemde mitolojik kahramanlar ve tanrılar kadın ve erkek bedeni ile tamamen ya da yarı çıplak şekilde tasvir edilmiştir. Bunların yanı sıra her türlü cinsel birleşmenin cinsel organlar görülecek şekilde tasvir edildiği de dikkat çekmektedir. (Bkz. Fot.1) Bu dönemde cinselliğin doğal karşılanmasının en büyük sebebi üremenin yaşamı kaynağı olarak görülmesinden dolayıdır. Bu yüzden cinsellik tanrısal bir eylem olarak kabul edilmekte ve cinsellikle alakalı tasvirler vazo resimlerinde, duvar resimlerinde, heykellerde, tiyatro oyunlarında kamuya açık olan her yerde rastlamak mümkündür.



Fot. 1: Sodomy(oğlancılık), Fellatio ve Sado-mazoşizm, Toprak Bardak, Yunanistan i.ö. 510.

Poroy, Antik Yunan kültüründe çıplak beden imgesinin kamusal alan içerisindeki yaygın kullanımını hakkında şunları söylemektedir:

“Asillerin evlerine duvarlar cinsel birleşme resimleriyle süsleniyordu. Cinsellik toplum yaşamındaki yerine geniş bir şekilde görsel sanatların her kolunda yerleşiyordu. Diğer bir deyimle cinsellik, bugün bizde algılandığı gibi ayıp, utanılacak, saklanacak bir şey olarak algılanmıyor, doğallığı içinde toplum yaşamında ön plana çıkarılarak yaşanıyor. Cinsel sapma ve sapıklıklara, bugün bizim toplumumuzda bakıldığı gibi bakılmıyordu.”²⁹

²⁹ Akif Poroy, Avrupa'da Cinsellik Tarihi, Dharma Yay., İstanbul, 2010 (b) , s. 35.

Antik Yunan'a ait heykeller incelendiğinde *frontal* ve *kuros** pozisyonunda figürlerin tasvir edildiği görülmektedir. Ayrıca ayakta duran kadın ve oturan erkek figürleri de dikkat çekmektedir. Antik Yunan heykellerinde tanrıların tasviri insan bedeni ile temsil edildiğinden bu figürlerin oldukça atletik ve kusursuz biçimlere sahip olmalarına dikkat edilmiştir. Erkek figürleri, olgunluğu gösterecek şekilde sakallı; yüceliği gösterecek şekilde de kaslı bir şekilde çıplak olarak betimlenirken; Kadın figürler zarif ve genç olarak ve kimi zaman üzerlerinde bir örtü ile yarı çıplak tasvir edilmektedir. Antik Yunan'da gündelik yaşam içerisinde bireylerin beden detaylarını gösterecek şekilde ince kumaşlar kullanarak giyindikleri bilinmektedir. Şenyapılı, Antik Yunan sanatında çıplak beden kullanımına dair şu sözleri söylemektedir:

“Klasik Dönem Yunan sanatının güzellik anlayışı, dönemin egemen dünya görüşleri hümanizm ve idealizmden kaynaklanmıştır. Dönemin çıplak yontuları dengeleriyle, biçim-içerik ilişkisiyle; sanat tekniğini çok geliştirmiş, yetenekli sanatçıların düşüncelerini anlatmaya önem vererek gerçekleştirdikleri, özgün ve estetik açıdan doruk noktasına erişmiş yaratılardır.”³⁰

Kahraman ise bu dönemde çıplak beden kullanılan yapıtların, izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi şu sözlerle özetlemektedir:

“Antik Yunan vazolarına bakanlar, karşılıklarına çıkan çirılçıplak cinsel ilişki sahneleri karşısında şaşırırlar. Yalnız karşı cinsler arasındaki cinsellik değil, eş cinsten insanlar arasındaki ilişkiler de bütün ayrıntılarıyla gösterilmektedir, o vazoların üstüne yapılmış resimlerde.”³¹

Antik Yunan sanatında çıplaklığa olan talep kuşkusuz ki dönemin cinsellik anlayışı ile de alakalıdır. Antik Yunan'daki Hephēistos hikayesi dönemin cinselliğe olan bakış açısını çok iyi anlatmaktadır. Hikayeye göre Hephēistos, eşini başka

* Frontal: Ön cepheden, dimdik ayakta durur biçimde olan. Kuros: Arkeolojide kuros deyince, bir genci tasvir eden ve çoğunlukla çıplak olan heykel akla gelmektedir.

³⁰ Önder Şenyapılı, Tanrıların Seks Öyküleri, Boyut Kitaplığı, İstanbul, 2002 (a), s. 90.

³¹ Kahraman, a.g.e., s. 9.

birisiyle aldatırken üzerlerine ağ atarak yakalar ve bu çiftin cezalandırılması için tanrıları çağırır. Ancak tanrılar bu olay karşısında herhangi bir tepki göstermedikleri gibi dalga geçmeye başlarlar. Bu hikayede olduğu gibi Antik Yunan'da cinselliğin sapkınlık olarak nitelenecek yönlerine bile tepki ile yaklaşılmamakta aksine doğal olarak görülmektedir.

Antik Yunan toplumunda cinselliğin insanoğlunun devamlılığını sağlayan Tanrısal bir olgu olarak görülmesi, cinselliğin doğal bir yaklaşım olarak nitelenmesini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla çıplak bedenin sanatsal tasvirlerine önem verilmiş ve duvar resimlerinde, vazo resimlerinde, heykellerinde uzuvlarını sergileyen erkekler, bu erkeklerle cinsel ilişkiye giren kadınlar doğal bir biçimde resmedilmiş, biçimlendirilmiştir. Çıplak beden tasvirinin yoğun olarak Antik Yunan'da karşımıza çıkması da bu yüzdendir. Kısacası o dönem yapıtlarında da izleneceği üzere halka açık olan her yerde cinselliğe ilişkin hiçbir kısıtlama getirilmediği gibi cinselliğin her biçimi (erkek-kadın ilişkisi, oğlancılık, eşcinsel ilişki gibi) özgür olduğu için bunlara ilişkin görsellere rastlamak normal olarak değerlendirilmelidir.

1.2.2. Orta Çağ

Orta Çağ, 476 yılında Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Avrupa'da Rönesans'ın başlangıcına kadar uzanan oldukça uzun bir dönemi içine almaktadır. Bu döneme, Orta Çağ ismi, yaşanıldığı dönemde değil, daha sonraki dönemde özellikle de Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nda verilmiştir.

“Dördüncü yüzyıldan on dördüncü yüzyıla değin geçen bin yıl ‘Karanlık Çağ’ diye adlandırılmıştır. Bin boyunca ortalığı karartan ‘Kilise’dir. Din baskısı –ya da daha doğru bir anlatımla- dini kullanarak kilisenin bireyler ve toplum üstüne koyduğu baskı bin yıl boyunca ortalığın aydınlanmasını engellemiştir. Bu ortam içinde sanatçının özgür olması beklenemez elbette.”³²

³²Önder Şenyapılı, Seksin Yeniden Doğuşu Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002(b), s. 9

Roma İmparatorluğunun yıkılmasıyla beraber, istilalar yaşanmaya başlamış ve istilalarla birlikte kültürel değişim baş göstermiştir. Bu dönemde güç, Roma Katolik kilisesine geçmiştir. Katolik kilisesinin gücü ele almasıyla beraber Hıristiyanlığın hâkim olduğu ve her alanda etkin rol üstlendiği bir dönem yaşanmaya başlamıştır. Bu dönem karanlık çağlar olarak isimlendirilmiştir. Skolastik düşüncenin bu denli baskın olduğu bir dönemde sanat da bundan payına düşeni almıştır. Sanatın ve sanatçının en belirgin özelliği olan özgürlük, ikinci plana itilmiş, kilisenin istediği, Hıristiyanlığın yönlendirdiği, dine dayalı bir sanat Orta Çağ Sanatını oluşturmuştur. Hatta Orta Çağ'ın ilk zamanlarında resim yasaklanmış, müzik de kilisenin tekeline geçmiştir.

Erken Orta Çağ'da yasaklanmış olan resim, yapılan pek çok tartışmanın ardından ruhta herhangi bir ilişkinin olmamasından kaynaklı yapılmaya devam edilmiştir, böylece ilk resim örnekleri 3. yüzyılda Katakomb duvarlarında karşımıza çıkar. Ancak bu resimler incelendiğinde konunun tamamen dine dayalı olduğu, özellikle İsa'nın kutsanışının, çarmıha gerilişinin resmedildiği, İncil' den sahnelerin, savaş tasvirlerinin kullanıldığı gözden kaçmamaktadır. Bununla beraber bu resimler; basit, donuk, cansız ve şematik özellik göstermektedir. Şenyapılı, Orta Çağ sanatını ve sanatçısını şöyle değerlendirmektedir:

“Her şey ve herkes gibi sanat da kilisenin elinde bir silahtır; sanatçı Kilisenin buyruğu altındadır. Sanatçının müşterisi ve de patronu Kilise'dir. Resmi, yonutu, yapıyı ismarlayan Kilisedir. Yapı, kilisenin yüceliğini sergileyecek biçimde 'anutsal' olmalıdır. Resim ve yonut ise kutsal kitaplarda anlatılanları/buyrulanları inananlara (ve de inanmayanlara) görsel olarak iletmeli; resimler yüreklere korku salmalı, insanın/kulun çaresizliğini bir kez daha anımsatmalıdır.”³³

Orta Çağ'da resmin yasaklanması, ele alındığı dönemde de ancak kilise etkisinde dinsel temaları işliyor olması ve cinselliğe ait unsurların yasaklanmış olması gibi nedenlerle dönemin sanat eserlerinde çıplak bedene ait temalara rastlanmamaktadır. Yalnızca bu dönemin sonlarına doğru cinselliği ve çıplak bedeni

³³ Şenyapılı a.g.e., 2002 (b), s. 9.

konu edinen tek bir dinsel hikaye vardır. Bu da Âdem ve Havva'nın kilise duvarlarında ve camlarında resmedilen cennetten kovuluşlarının betimlemesidir. Adem ve Havva'nın çıplaklığı ilk günahı temsil eden ibret amaçlı görsellerdir.

Oysa Orta Çağ'da cinsellik yasaklanmış bir eylem değildir. Yasaklanan, bunların görsele yansıtılmasıdır. "*Orta Çağ'da Venedik'te kilisenin gücü, artan zenginlik ve refahla ters orantılı olarak azalıyordu. Artık en sevilen bayramlar dini bayramlar değil, 'karnaval'dı. Burada aynı eski Roma'daki ekin tanrısı Satürn adına yapılan şenliklerdeki gibi fuhuş yapılıyordu.*"³⁴ Cinsellik rastlanan bir durumken durum çıplaklık için de aynıdır. Orta Çağ'da Avrupa'da durum böyleyken Osmanlı'da İslamiyet'in etkisiyle beraber, cinsellik ve çıplaklık dönem dönem yasaklanmıştır. Ancak hiçbir yapıtta buna ilişkin örnekler görülmemektedir.

Kısacası Antik Yunan'da özgür bırakılmış olan ve yadırganmayan cinsellik ve bunun görsellere yansımaları, Orta Çağ'la beraber büyük bir kısıtlama altına girmiştir. Tek Tanrılı dinlerden Hıristiyanlığın egemen olmasıyla beraber çıplaklık Avrupa'da utancı, yasağı, günahı simgeler duruma gelmiştir. Bu nedenle dönemin çıplak tek görseli Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasıdır.

1.2.3. Rönesans

Rönesans, 13. yüzyıldan başlayarak tüm Avrupa'da etkisini gösteren, ekonomiden toplumsal yaşama, dinî hayattan kültürel hayata ve oradan da sanatın her dalını etkileyen bir dönemdir. Rönesans İtalya'dan başlayarak bilim, sanat, kültür, düşün hayatını kapsayan hümanist bir hareket olarak ortaya çıkmıştır.

Ortaçağın tüm karanlığına rağmen Rönesans'ta sanatın hemen her alanında biçimsel ve içerik olarak yeniden bir doğuş meydana gelmiştir. Özellikle perspektif çizimin bulunması resmin biçiminde bir devrim yaratmıştır.

Rönesans döneminde kilisenin baskısının azalması ile burjuva sınıfının gelişmesi söz konusu olmuştur. Böylece Ortaçağ'da sadece kilise adına çalışan

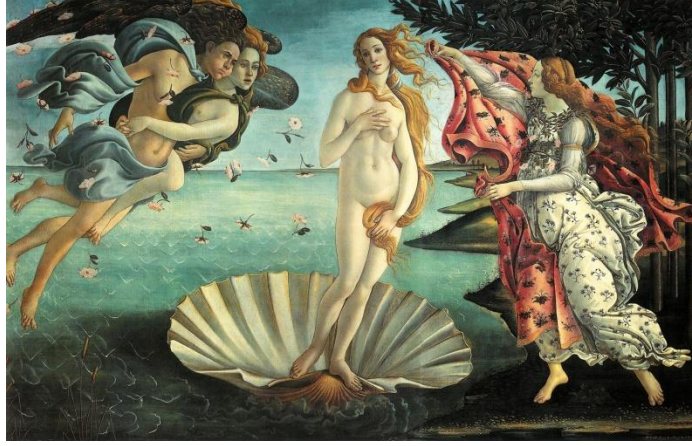
³⁴ Poroy, a.g.e., 2010 (b), 47.s

sanatçılar burjuva sınıfı için de eserler üretebilmişlerdir. Sanatçılar yaşadıkları dünyaya ve insanlara yaşadıkları deneyimler ve birikimleri sonucu farklı bir gözle bakarak maddesel dünyayı eserlerine taşımışlardır. İnsan vücudunu anatomik olarak ele almışlar ve dönemin bakış açısına göre kusursuz güzellikte eserler ortaya koymuşlardır. İnsan vücudunun anatomik olarak ele alınarak sanat eserlerinde kullanılması konusunda ilk akla gelen dönemin ressamlarından Leonardo da Vinci (1452-1519)'dir. Da Vinci, çalışmaları için kadavra bulunmuş, halka açık teşrihlere katılmış ayrıca kendisi de yeni ölmüş bedenler üzerinde teşrih gerçekleştirmiştir. Da Vinci anatomik incelemelerin yanı sıra erkek cinsel organını homo erotik bir biçimde ele almıştır.

Rönesans'la beraber Avrupa'da toplumsal hayatta meydana gelen değişimler de sanat yapıtlarını etkileyen en önemli unsurların içinde bulunmaktadır. Ortaçağın alışkanlıklarından hemen kurtulamamakla beraber dinsel konuların yanı sıra isteyen sanatçı istediği çalışmayı yapma özgürlüğüne kavuşmuştur. Örneğin 1486 tarihinde Sandro Botticelli (1445–1510) “*Venüs'ün Doğuşu*”nu (Bkz. Fot.2) resmetmiştir. Bu konuda Şenyapılı şöyle söylemektedir:

“Böylece, Hıristiyanlığın güçlenip yaygınlaşmasıyla gözden düşen Venüs kültü ve ikonografisi Boticelli'nin fırçasıyla yaşama dönmüştür. Adem ile Havva figürleri dışında ilk kez bir kadın figürü çıplak olarak resmedilmiştir bin yılı aşkın bir aradan sonra. Unutmamak gerek, Floransa'da 'yeniden doğan Venüs' 100 yıl kadar önce, 14.yüzyılın ilk yarısında, gene Floransa Kent Meclisi'nce lanetlenmiştir. Floransa Siena'yı savaşta yenince, Siena kent alanına toprak altından çıkarılıp da dikilmiş Venüs yonutunun kente uğursuzluk getirdiği gerekçesiyle parçalanıp yeniden toprağa (bu kez Floransa toprağına) gömülmesini kararlaştırmıştır Floransa Kent Meclisi.”³⁵

³⁵ Şenyapılı, a.g.e., 2002 (b), s. 31.



Fot. 2: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486.

Rönesans sanatçıları mitolojinin yanı sıra dinî kitaplardaki cinsel hikâyeleri de kendi eserlerinde konu olarak ele almışlardır. Antik Yunan kültürünün etkisi ile çıplaklığı tanrısal bir unsur olarak ele alırlarken, dinî kitaplardaki cinsel hikâyeleri konu alırken de yasaklı ve günahlı bir çıplaklığı ortaya sermişlerdir: Cennetten kovulan Âdem ve Havva'nın betimlemesi buna örnektir. Adem ve Havva betimlemesinin yasak olanı ve günahı temsil etmesi Rönesans Döneminde kilise baskısının tamamen silinmemesinin bir etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Robert Muchembled Rönesans Döneminin cinselliğe olan bakış açısını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Rönesans döneminde geleneksel normatif Hıristyan söylemi şehvete karşı toplumu uyarır; erkek ve özellikle de kadın için ideal olan, seksten bütünüyle vazgeçmek, ahiret mutluluğunu güvence altına alabilmek için bir manastıra kapanmak ve bedenin arzularını reddetmektedir. Ama gerçekler çok farklıdır. Katolik kilisesi evliliği, içlerindeki arzuları engelleyemeyen herkes için cehennemden kurtulmaları amacıyla gerekli görürken, yerel yönetimler çoğu zaman, aşırılıkların din adamlarının etkin denetimine dayalı gizli bir dengeye uyulmasını sağlamakla yetinirler.”³⁶

Rönesans döneminde Hıristyan inancını temsil eden diğer bir figür de insan vücudu anatomisinin kusursuz bir şekilde işlendiği Donatello'nun “Davud”

³⁶ Robert Muchembled, Orgazmın Tarihi, (1.Baskı), Çev. İsmail Yerguz, Sel Yay., İstanbul, 2011, s.36

heykelidir. Donatello'nun bu eseri, Rönesans döneminde yapılan ilk çıplak heykellerden biridir.

Özellikle resim ve heykel alanında çıplaklığın kullanılması 15. ve 16. yüzyıllarda doruk noktasına ulaşmıştır. Gerek insan vücudunun anatomik olarak merak edilmesi ve incelenerek bu anatomik yapının sanat eserlerine aktarılması gerekse dinî yasaklamaların ortadan kalkmasıyla çıplaklık ön plana çıkmıştır.

16. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren simetrik sanat eserleri yerini anlamsız formlarda üretilen sanat eserlerine bırakmıştır. Rönesans döneminin bu son evresi "Maniyerist Dönem" olarak adlandırılmıştır. Maniyerizm özellikle 1520 ile 1600 yılları arasında özellikle İtalya'da meydana gelen sanatsal değişimler için kullanılmıştır. Jacopo Pontorno (1494 -1557)'nin "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi*" adlı eseri maniyerizmin ilk örneklerindedir. Diğer önemli bir örnek ise Buonarroti Michelangelo (475-1564)'nin eseri olan "*Âdem'in Yaratılışı*"dır.

Rönesans'ta Maniyerist dönemin ardından sanat alanında, özellikle resim ve heykelde meydana gelen farklılaşmalar Barok bir dönemin yaşanmasına etken olmuşlardır. Barok dönemde burjuvazinin talepleri doğrultusunda mitolojik konular dünyevi dinsel hazza yönelik tasvir edilmiştir. Bu dönemde Tiziano Vecellio (1477-1576)'nin eseri "*Urbino Venüs*"ü en önemli örneklerden birini teşkil etmektedir.

18. yüzyılda barok üsluptaki gölge ve ışık tezdadının yarattığı çarpıcı ve dramatik etki, yerini daha yumuşak bir etkiye bırakmıştır. Eserler bundan sonra daha göz alıcı ancak daha az derinliğe sahip bir güzellik sergilemişlerdir. Bu dönemde, sanatçılar, mahrem simgelerin ve süslemelerin ön plana çıktığı ve dekorasyonun daha ağırlık kazandığı bir üsluba yönelmişlerdir. Rokoko olarak adlandırılan bu üslup kimi sanat tarihçileri için sanatın çöküş üslubu olarak da tanımlanmıştır. Çünkü rokoko üslubu ile beraber sanat bir süsleme aracı olarak kullanılmaya başlanmış ve sanatın anlatım olanakları kısıtlanmıştır.

Fransız İhtilali (1789) ile beraber Avrupa'da sanat yaşamında yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Klasik sanat anlayışının yeniden canlandığı, Aydınlanma Çağı'nın ruhuna uyan akılcı ve aydınlık eserlerin üretildiği bu akım "Neo-Klasizm" olarak

adlandırılmıştır. “*Yıkanan Valpinçonlu Kadın*” eserinde saflık ve güzelliği ön plana çıkarmayı başaran Jean Auguste Dominique Ingres (1780 -1867) Neo-Klasik akımın en güzel örneklerinden birini ortaya çıkarmıştır.

2.BÖLÜM

MODERNİZM SÜRECİ VE FOTOĞRAF SANATINDA ÇIPLAK BEDEN KULLANIMI

Postmodern dönemde fotoğraf sanatı içerisinde çıplak beden kullanımını daha iyi ortaya koyma adına modernizmi ve modern sanatın ne olduğunu tanımlamak yerinde olacaktır.

Modernizm kabaca, sanayileşme süreciyle Batı toplumlarında ideoloji, felsefe, kültürel, sanatsal ve gündelik hayat içerisinde ortaya çıkan ve geleneksel düşünceleri yadsıyan bir değişim olarak 19. yüzyılın başında ortaya çıkmıştır ve genellikle postmodernizmin ilk belirtilerinin, 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkmasına kadar süren dönem olarak tanımlanmaktadır. Modernizm temel olarak; Aydınlanma, Rasyonalizm ve Pozitivizm düşüncelerinden faydalanarak toplumları sistematik bir şekilde etkilemiştir.

Modernizm düşüncesinin sanat yapıtına olan etkisi, genel olarak 1880'lerde ortaya çıkan İzlenimcilik hareketiyle başladığı ve postmodernizmin kendisini sanatlar üzerinde hissettirdiği 1960'lara kadar sürdüğü bilinmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan fotoğraf tekniği teknolojik gelişmeler doğrultusunda gittikçe gelişen ve toplumun her kesiminin dikkatini çektiği bir etkinlik haline gelmiştir. Fotoğraf zaman geçtikçe kişisel bir anlatı biçimine dönüşerek, dönemin sanat hareketlerinin etkisinde kalmıştır. Batı toplumunda Antik Yunan Sanatı'ndan itibaren gördüğümüz çıplak beden kullanımı, fotoğraf sanatında da konu edilmiştir.

2.1. Modernizmin Tanımı

Modernizm kelimesi, şimdiki zamana, içinde bulunulan çağa veya nispeten bir döneme ait veya uygun olan olarak tanımlanan modern sözcüğüne dayanmaktadır ve çok çeşitli ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin meydana geldiği bir süreci temsil eder. *“Marx, Weber ve öbürleri tarafından teorileştirildiği haliyle modernlik, “Orta Çağlar”ı ya da feodalizmi izleyen çağa gönderme yapan*

*tarihsel bir dönemleştirme terimidir.*³⁷ Featherstone, modernizmi, 19. yüzyılın ikinci yarısında gelişen bir süreç olarak değerlendirmektedir ve “*yeni kent uzamlarındaki ve olgunlaşma yolunda ilerleyen tüketim kültürü ortamındaki hayat tecrübesine anlam verme doğrultusundaki*”³⁸ değişikliklere dikkat çekmektedir.

Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik** adlı kitabında “*modernite*” terimini, “*ilk kez feodalizm sonrası Avrupa’da ortaya çıkan, ancak 20. yüzyılda giderek dünya çapında tarihsel etkiye sahip olan kurumlar ve davranış biçimlerini ifade etmek*”³⁹ amacıyla kullanmaktadır. Giddens ayrıca modernitenin, sanayileşmiş dünyaya karşılık gelen bir dönem olduğunu savunmaktadır.

Modernizm teriminin geniş boyutlarda tanımını yapmak adına Orta Çağ ve Feodal yapılanmanın ne olduğunu tanımlamak faydalı olacaktır. Avrupa’da Batı Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasından, ulusal monarşilerin ortaya çıkmasına kadar geçen süreç, Orta Çağ olarak adlandırılmaktadır ve kilisenin hakimiyeti söz konusudur. Toplumu oluşturan ahlak, iktidar ve yönetim gibi konular kilisenin denetimi altına alınarak, teolojik kurallar çerçevesinde belirlenmektedir.

Bu coğrafyaya hakim olan yönetim biçimi olarak feodal yapılanma söz konusudur. Feodalizm, toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda kendini göstermiş bir sistemdir. Ekonomik temelleri tarıma dayalı olan feodalizmde toplumsal yapı örgütlenmesi soylular, ruhban sınıfı ve köylülerden oluşturmaktadır. Bu dönemde hakim olan devlet yapılanması olarak farklı ulusların bir arada bulunduğu imparatorluklardan bahsetmek mümkündür. Avrupa’da 10. yüzyıl sonrasında yavaş yavaş güçlenmekte olan ticaret, feodal düzeni kıracak dinamik olmuştur. Buna rağmen feodalizmin fiilen ortadan kalkması uzun zaman almış, Avrupa’da yaşanan denizaşırı keşiflerin başlaması, hümanist canlanma, Rönesans, 1517’de başlayan Protestan Reformasyonu, 1789 tarihinde yaşanan Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi ekonomik, sosyal ve kültürel dengelerin değişmesiyle yıkılmıştır.

³⁷ Steven Best ve Douglas Kellner, Postmodern Teori,(2.baskı), Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2011, s. 15.

³⁸ Mike Featherstone, Postmodernizm ve Tüketim Kültürü,(2.Baskı) Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s. 23.

³⁹ Giddens, a.g.e., s. 28-29.

Mike Featherstone, modernizmin, Rönesans ile ortaya çıktığını, “*eskiler ve Modernler arasındaki tartışmada olduğu gibi antikiteyle ilişkili olarak*”⁴⁰ gelişen sürecin geleneksel sisteme karşı gelerek toplumsal düzeyde ekonomi, kültür, ideoloji ve iktidarın ‘rasyonelleşme’si olarak tanımlamaktadır. Bell’e göre ise modernizmle birlikte toplum, kitle tüketim kültürü ile tanışır ve “hazcı” bir tutum içerisine girerek geleneksel burjuva değerleri ve Püriten etik altüst olur ve böylelikle çürütücü bir güç haline gelir.

Modernizm, kendi toplumsal yapılanmasını Aydınlanma, Rasyonalizm ve Pozitivizm düşüncelerini temel alarak inşa etmiştir. Bu dönüşüm süreci gelenekselliği ve feodaliteyi yıkmaya çalışmış, feodal yapılanma yerini kapitalist ilişkilere bırakmıştır. Modernizmin organik yapısının karakterinde; bilim, akıl, ortak insani değerler, katılmış doğrular ve evrensel değerler bulunmaktadır. Modernizm öncesi dönemde her şey teolojik değerlerle açıklanırken, modern dönemle birlikte birey odaklı düşünce sistemleri gündeme gelmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda geleneksel kurumlar etkisini yitirerek rasyonel düşünceler ortaya çıkmıştır.

Aydınlanma Çağı, batı toplumunda 17. ve 18. yüzyıllarda gelişen ve Rönesans ve Reform hareketleri sonucunda ortaya çıkan, toplumun önyargılarında ve ideolojik yapılanmalarda akılcı yaklaşımların önem kazandığı düşünsel dönemi ifade etmektedir. Diğer bir deyişle Aydınlanma, “*Yarara ve bireysel mutluluğa büyük önem veren, toplumsal ve dinsel kademeleşmeleri bireyin değeri temellenen bir hümanizma adına eleştiren bu görüş, feodalitenin gerilemesi ve burjuvazinin yükselmesiyle birlikte ortaya çıkan siyasal ideolojidir.*”⁴¹ Aydınlanma bir olguya körü körüne inanmaktan ziyade sorup araştırma yanlısıdır.

Rasyonalizm ya da Akılcılık ise “*Varolan hiçbir şeyin insan aklının kabul edebileceğine aykırı bir açıklaması bulunmadığını ileri süren öğretisi*”⁴² olarak tanımlanmaktadır. Antik Çağ felsefesinden kaynaklanan Rasyonalizm, doğru bilgiye

⁴⁰ Featherstone, a.g.e., s. 21.

⁴¹ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 3.Cilt, s. 1100

⁴² Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İnterpress 1.Cilt, s. 265

ulaşmak için duyum ve deneyden faydalanmayı ret eder, ancak akıl ve düşünce yolu ile bilgi elde edilebilir.

Pozitivizm ya da diğer bir deyişle Olguculuk, “*Tüm felsefi ve bilimsel etkinliklerin, yalnızca deneyle doğrulanan gerçek olayların incelenmesi çerçevesinde gerçekleştirilmeleri gerektiğini savunan düşünce*”⁴³ olarak tanımlanmaktadır. Terim olarak, 19. yüzyılda Auguste Comte'un felsefeye getirdiği bir kavramdır.

Modernizm, sanayileşme süreciyle yakından ilişkilidir ve toplumda maddi gücün ve makinelerin önemi artarak toplumsal ilişkiler bazında bir takım değişiklikler meydana getirmiştir. Tarım alanında makinelerinin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte daha az insan gücüne ihtiyaç duyularak çok daha fazla ürün elde edilmeye başlanmış ve bunun sonucu olarak köyden büyük şehirlere göç gerçekleşmiştir. Sanayi alanında yapılan yeni gelişmeler, gittikçe büyüyen ve sanayi odaklı ekonomik yapılanmaları meydana getirmiştir. Şehirlere göç eden topluluklarla birlikte de ‘işçi sınıfı’ gibi yeni toplumsal sınıf meydana gelmiştir. Ayrıca sanayileşme ile birlikte gelen ham madde ihtiyacı ve yükselen üretimle birlikte yeni pazarlara açılma isteği ardında sömürgeciliği beraberinde getirmiştir.

Giddens, modernizmi sanayileşmenin beraberinde getirmiş olduğu kurumsal bir boyut olarak tanımlamaktadır. Giddens için modernizmin ortaya çıkmasında diğer bir etken de rekabetçi ürün piyasalarını ve de işgücünün metalaşmasını içeren bir meta üretimi sistemi olarak anlaşılan kapitalizmle ilişkilendirmektedir. Ayrıca modernizm, “ulus-devlet” yapılanması içerisinde belirli toplumsal formların üretilmesi için var olmuş ve “toplum” üzerine yoğunlaşmıştır. Giddens, sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Bu iki boyut modern toplumsal hayatın ortaya çıkışıyla bağlantılı örgütsel güçte muazzam artışın temelini oluşturan gözetim kurumlarından analitik olarak ayrılabilir. Gözetim tabii nüfusu denetleyici kontrolü anlatır; bu kontrol bazen Foucault'nun kullandığı anlamda “görünür” gözetim biçimini, bazen toplumsal etkinlikleri koordine etmek için bilgilerin

⁴³ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 17.Cilt, s. 8823

kullanılması biçimini alabilir. Bu boyu ayrıca “savaşın sanayileşmesi” bağlamında şiddet araçlarının kontrolünden ayrılabilir. Modernite öncelikle nükleer silahlanmanın göstergesi olduğu silahların potansiyel yıkıcı gücünün daha sınırsız hale geldiği bir “topyekün savaş” çağının habercisidir.”⁴⁴

Giddens’a göre modern toplum karakterize edilirken, kurumsal alanda yeni stratejilerin geliştirilmesi ve ‘yerinden-çıkarıcı’ mekanizmaların geniş boyutlara erişmesi etken olduğu gibi teknolojik gelişmeler sonucunda zamanın ve mekanın yeniden organizasyonu etkili olmuştur. Ayrıca bu özellikler gündelik toplumsal hayatın içeriğini ve doğasını kökten değiştirir. Modernleşmeyi gittikçe sanayileşen, sömürgeci dünyanın kurduğu dinamiklerle tanımlayan Best ve Kellner’a göre modernizmde bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşmeden bahsetmek mümkündür. Best ve Kellner, modernizm üzerine şunları dile getirmektedir:

“Ne ki, modernliğin inşası, kapitalist endüstrileşmenin baskı altına aldığı köylüler, proleterler ve zanaatkarlardan başlayıp kadınların kamusal alanda dışlanmasına ve emperyalist sömürgeleştirimin katliamlarına kadar uzanan ve kurbanları açısından pek fazla dile getirilmeyen bir ıstırap ve felaket de üretti. Modernlik aynı zamanda kendi tahakküm ve denetim tarzlarını meşrulaştıran bir dizi disiplinler kurum, pratik ve söylem de üretti. Nitekim “Aydınlanmanın diyalektiği” aklın kendi karşıtına dönüştüğü ve modernliğin özgürleşme vaatlerinin baskı altında tutmanın ve tahakkümün maskeleri haline geldiği bir süreci betimlemiştir. Buna rağmen, modernliğin savunucuları, modernliği “gerçekleştirilmemiş bir potansiyel”i olduğunu ve kendi kısıtlanımları ve yıkıcı etkileriyle başa çıkabilmesi için gerekli kaynakları barındırdığını iddia ederler.”⁴⁵

Modernizm, bir “Aydınlanma Projesi” olarak 19. yüzyılın ortasında sanayi devrimi ile ortaya çıkan, insanlığı bilgisizlikten, batıl inanç ve irrasyonelizmden kurtarmayı amaçlayan; devlet yapılanmasından kültürel alana, toplumun yeniden

⁴⁴ Giddens, a.g.e., s. 28- 29.

⁴⁵ Best ve Kellner, a.g.e., s. 15-16.

inşasından, estetik bağlama birçok alanda kendisi göstermiş olan bir süreçtir. Modernizm yeni bir sistem kurma çabası olarak, insan aklının, düşüncesinin ve olguların ışığında toplumun yeniden yapılandırılması inancıyla ortaya çıkarak feodal dünyayı devirmeyi hedefler. Toplumsal ilerlemeyi hedef güden, adil ve eşitlikçi bir toplum kurma çabasıdır. Modernizmin karakteristik yapısını oluşturan yenilikçi ve yıkıcı yapısı, geleneksel toplulukları karşısına almış ve bir çeşit “normalleştirme” çabasına içerisine girmiştir. Özellikle sömürgecilikle birlikte “öteki” olarak tanımlanan farklı insan topluluklarının yönetilme çabası katı bürokratik yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısı, modern zamanları yaşayan insanlar için; Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, bireyin özgürlüğünün devlet tarafından ortadan kaldırılması ve bireysel yaşamın ikinci dereceye bırakılmasını hedefleyen totaliter rejimlerin yükselişi, soykırımlar ve dünya çapında yaşanan ekonomik krizler gibi bir dizi felaketler silsilesini ifade etmektedir.

Nazi Almanya'sının kurmuş olduğu Auschwitz, Dachau ve Ebensee gibi onlarca toplama kampı, rejimin “ari” olmayan, “öteki” olarak atfettiği başta Yahudiler, Romanlar, eşcinseller, engelliler, akıl hastaları, vatan hainlerini “imha” etmeyi amaçlayarak, homojen bir toplum yapısı oluşturmayı hedeflemiştir. Diğer yandan Stalin Rusya'sında kurulan Gulag (Çalışma Kampları Yönetimi Baş İdaresi) kampları da boş durmamış, sistem karşıtlarını kendi potasında eritmeyi hedeflemiştir. Amerika ise “kamp” kurmaktan ziyade ırkçı Ku Klux Klan örgütüyle “öteki” ni hedef almış, kamusal alanda siyahilerin konumu sınırlamıştır. Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları da Giddens'in yapıtında bahsettiği “savaşın sanayileşmesi”nde son noktayı koymuştur. Yaşanan bütün bu olaylar, modernizm idealinin oluşturduğu katı ve bürokratik sistem yapılanmaların bir sonucu niteliğinde olup, bireyi ve dolayısıyla bedeni yok etmiştir. Bütün bu felaketlerin sonunda modernizmin savunduğu tüm fikirlere duyulan inanç yok olmuştur. İşte bu nedenle modernizmin yarattığı deneyim, bilgi birikimi, sanayileşme, kentleşme, ileri teknoloji, modern ulus devleti gibi oluşumlar eleştiriye açılarak, yeni bir çağın habercisi olmuştur.

2.2. Modernizm ve Sanat İlişkisi

Modernizm kendisini sadece ekonomik, siyasal ve toplumsal yapılanma bazında değil sanatlar bağlamında da göstermektedir. Modern sanat anlayışının hangi sanat akımıyla ortaya çıktığı tartışmalı bir konu olup genellikle 19. Yüzyılda ortaya çıkan İzlenimcilik, Gerçekçilik ya da Kübizm akımlarıyla başladığı ve 1960'lı yıllarda postmodernizmin sanatlar üzerindeki etkisinin artırmasıyla sona erdiği bilinmektedir.

Sözen ve Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**'nde Modern sanatın başlangıcı hakkında "*Çoğunlukla, 19. Yüzyıl ortalarında beliren Gerçekçilik ilk modern akım sayılmaktaysa da, Modern Sanat'ın başlangıcını çok daha ileriye, 1905'e Kübizm'in ortaya çıkışına dek almak olanaklıdır. Modern Sanat, Avrupa sanatında Rönesans'tan bu yana egemen olan doğaya sadakat kaygısının yadsınışı olarak düşünülüyorsa, Kübizm'in ilk Modern akım olarak nitelenişi çok daha doğru olacaktır*"⁴⁶ demektedir.

Clement Greenberg, "*Modernist Resim*" adlı makalesinde "*Modernizmdeki yoğunlaşmış ve şiddetli özeleştiril eğiliminin başlamasını filozof Kantla ilişkilendiriyorum. Kant'ı eleştirinin kendisini ilk eleştiren olduğundan dolayı ilk gerçek modernist olarak kavramalıyız*"⁴⁷ demektedir. Greenberg'e göre Kant, modernizmin eleştiri araçlarını sorgulayan ilk kişidir ve bundan dolayı da "ilk modernist" olarak nitelenir. Greenberg ayrıca modernizmin resim sanatındaki ilk temsilcisinin Fransa'da ortaya çıkan İzlenimcilik akımının öncülerinden Manet'in olduğunu belirtmektedir.

Nejat Bozkurt'a göre 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının geliştirilmesi, eğlence alanındaki dönüşümler ve bilim alanında yapılan radikal buluşların modernizmin gelişmesinde önemli yeri

⁴⁶ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Sözlüğü*, (6.Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul, 2001, s. 164.

⁴⁷ Clement Greenberg, *Modernist Painting (Modernist Ressim)*, Çev: Onur Tatar, Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960

olduğunu ve modernizmin sanat bağlamındaki evrim sürecini de etkilediğini dile getirmektedir. Bozkurt bu gelişmeler doğrultusunda modernizmde ortaya çıkan üslupları üç evreye ayırmaktadır. Bunlar: “1- Gerçekliğin yansıtılmasının krizi (Cezanne, Kubizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük); 2- Sunulamayanın sunulması olarak soyutlama (Süpermatizm, De Stijl, Konstrüktivizm, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm); 3-Sunuşun yadsınması ya da estetik sürecin terki (Kavramsalcılık)”⁴⁸. Modern sanat anlayışının yeni teknolojik gelişmelerle olan organik bağınu vurgulayan Bozkurt, bu değişim sürecinde ortaya çıkan gelişmeleri Modernizmden postmodernizme geçişin aşamaları olarak da değerlendirmektedir.

Modernliğin, gündelik hayat tarafından benimsenmesinde tüketim toplumuna yönelik üretilmiş ürünler ve teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan yeni ulaşım ve iletişim yöntemlerinin yanı sıra; Modern sanatın önemli rol oynadığına dikkat çeken Best ve Kellner’a göre Estetik bağlamda Modernlik, gittikçe sanayileşen ve rasyonelleşen bilincin ‘yabancılaştırıcı’ etkilerine karşı olarak doğdu ve “*kültürü dönüştürmeye ve yaratıcı özgerçekleştirimi (self-realization) sanatta bulmaya çalışan yeni avangard modernist hareketlerde ve bohem alt-kültürlerde (sub-culture)*”⁴⁹ ortaya çıktı.

Modernleşen dünyada, sanayileşmenin bir sonucu olarak yeni ham maddeler araştırılmaya başlanmış ve bunun doğrultusunda kimyasal sanayi alanında boya, elyaf, plastik, güçlendirilmiş beton, alüminyum ve krom gibi malzemeler üretilmiştir. Bu malzemelerin kullanımı mimariye de yansımıştır. İlk olarak sanatlar bağlamında modernist yaklaşım etkin bir şekilde mimari de görülmektedir. Bunun kuşkusuz ki en büyük etkeni yukarıda bahsedilen yeniliklerdir. Mimari, yenilikçi modernist düşünce için yeni toplumun inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Modern mimari gösterişli ve abartılı anlayışı reddederek, işlevci ve akılcı mimari stillerini benimsemiştir.

“En kısıtlı anlamıyla modernizm, 20.yy başlarında ortaya çıkan ve son zamanlara dek çeşitli sanatlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintilerdiğimiz üsluplara işaret

⁴⁸ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, (3.Basım), Asa Kitapevi, Bursa, 2000, s. 73.

⁴⁹ Best ve Kellner, a.g.e., s. 15.

eder. Bunlar arasında sıklıkla zikredilen simalar şunlardır: Edebiyatta Joyce, Yeats, Gide, Proust, Rilke, Kafka, Mann, Musil, Lawrence ve Faulkner; şiirde Rilke, Pound, Eliot, Lorca, Valery; tiyatrodada Strindberg ve Pirandello; resimde Matisse, Picasso, Braque, Cezanne ve Fütürist, Dışavurumcu, Dadacı ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Stravinski, Schoenberg ve Berg. Modernizm on dokuzuncu yüzyıl içerisinde nereye dek geri götürülmesi gerektiğine ilişkin epey bir tartışma yapılmıştır (kimileri 1830'ların bohem avangardına dek gidilmesi gerektiğini savunur).”⁵⁰

Modernin estetik boyutu, olağan, normal olanın, ikonografinin elenmesi düzleminde de varlığını gösterir. Modernizm nesnel doğanın kopyalanması, yansıtılması kuralını benimsemez, sanat artık modernizm aşamasında gerçekliği tanımlamaz, onu anlatmak yerine göstergenin en başta kendi kendisini kastettiği, kendine ait bir dünya yaratmaktadır. Veysel Atayman **Şiddetin Mitolojisi** adlı yapıtında Franz Derendinger'in “estetik modern” ile ilgili tanımını şöyle aktarmaktadır:

“Estetik modern, geleneğin biçim ve içerikleri karşısına öylece, kendileri de gene pozitif belirlenebilecek biçim ve içerikler koymaz; estetik modern, asıl pozitiflikten uzak durur; edebiyattaki dil tutulması; susma; resmin boş tuvali; bunlar avangardist abartmalar olmayıp sanatın modern anlayışının kaçınılmaz sonuçlarıdır.”⁵¹

Genel olarak modern çağın sanat hareketlerinden bahsederken 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve formal yenilik ve anlatımların peşinde koşan Kübizm, Fütürizm, Dışavurumculuk, Dadaizm, Gerçeküstüçülük ve diğer Avangard hareketleri saymak gerekmektedir. Modern sanat pratiğini, daha önceki devirlerde olduğu gibi, burjuva sınıfına ait elitist bir olgu olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Fakat yine bu dönemde gerçekleşen sanayi ve teknoloji alanlarındaki gelişmelerle birlikte ortaya çıkan fotoğraf ve sinema gibi alanlar doğrudan sınıfsal ayrım yapmaksızın toplumun her kısmına nüfus etmişlerdir. Ayrıca metanın seri ve ucuz bir şekilde üretilebilir hale gelmesiyle birlikte sanat yapıtının orijinalliği ve özgünlüğü de modern sanat anlayışının ana gündemini oluşturmaktadır. Modern dönemde

⁵⁰ Featherstone, .a.g.e., s. 21-28.

⁵¹ Veysel Atayman, Şiddetin Mitolojisi, (1. Baskı), Donkişot Güncel Yay., İstanbul, 2006, s. 194.

sanatçı, hayal gücünü ve duyarlılığını kullanan bir deha olarak görülmektedir. Modern sanat anlayışı tıpkı, modernist felsefe ve siyasette olduğu gibi köklerini geçmişe yani Antikiteye dayar, estetik bağlamda oradan faydalanır. Modern sanatın ‘güzellik’ kavramı yine antikiteden kaynaklanır. Modern düşüncenin toplumsal yapılanma üzerindeki homojenleştirme dürtüsü sanat yapıtında da görülmektedir, sanat alanları ve sanat akımları birbirlerine karışmayacak şekilde ayrılmış durumdadır. Dolayısıyla modern dönemde sanat yapıtı katı ve kuralcı dinamikler tarafından sınırlanmaktadır.

2.3. Modernizm Döneminde Fotoğrafta Çıplak Beden Kullanımı

Kuşkusuz icatlar çağı olarak bilinen 19. yüzyıla damgasını vurmuş olan en önemli icatlardan birisi de ışığa duyarlı gümüş tuzlarının optik gereçler kullanarak etkilenmesi ve kimyasal işlemler sonrasında kalıcı bir görüntü elde edilmesi işlemi olarak fotoğraf tekniğidir. Fotoğraf, Louis Daguerre’in (1787-1851) geliştirmiş olduğu Daguerretype tekniğinin 19 Ağustos 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi tarafından duyurulmasıyla birlikte Endüstri Devrimi sonucunda Avrupa’da güçlenmekte olan orta sınıfının ilgisini yoğun şekilde çeken bir etkinlik haline gelmiştir. Modernizm döneminin önemli bir icadı olan fotoğraf, yeni bir endüstri alanı haline gelerek geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Gerçek görüntünün optik gereçler kullanılarak ışığa duyarlı düzlem üzerine aktarılıyor olması sonucunda doğa görüntülerinden, portrelere kadar birçok konuya objektifler çevrilmiştir. İlk dönem fotoğraflarına bakıldığında, durağan nesnelerin çekilmiş olduğunu görmekteyiz. Bunun en büyük nedeni kuşkusuz duyarkatların ilk başta ortalama 30 dakikaya varan pozlama süreleridir. Dolayısıyla insan bedeninin fotoğraflanması zor bir husustur.

Teknik gelişmeler doğrultusunda duyarkatın daha az sürelerde pozlanır hale gelmesiyle insan bedeninin fotoğraflanması daha kolay hale gelmiştir. İlk dönemlerde resim ve heykel gibi alanlarda çalışan sanatçıların dikkatini çeken fotoğraf tekniği 19. Yüzyılın sonlarına doğru kişisel ifade biçimini olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanat çevreleri tarafından bir araç olarak kullanılmaya başlanan fotoğraf tekniği

beraberinde tartışmalara yol açarak sanat olup olmadığı tartışılır hale gelmiştir. Alman düşünür Siegfried Kracauer, şu sözleri söylemektedir:

“Modern ressamlar, uzamsal ilişkilerde tezahür eden şeyleşmiş görünümlerin bir arada oluşlarını vurgulamak için, resimlerini fotoğraflık fragmanlardan meydana getirmiştir. Bu sanatsal amaç, sanatsal fotoğrafın amacıyla çatışır. Sanatsal fotoğraf, fotoğrafteknolojisine uygun konuları bulup çıkarmaz; teknolojik özünü üslubuyla gizlemeye çalışır. Sanatsal fotoğrafçı, içeriğin olmayışını kaydetmek yerine, içeriğini boşalttığı bir sanat tarzına öykünen amatör bir sanatçıdır.”⁵²

Kracauer’in bahsetmiş olduğu gibi bu süreçte her sanat disiplininde olduğu gibi fotoğrafta modern sanat düşüncelerinin etkisinde kalmıştır. Modern toplum inşasının birey üzerinde bıraktığı izler yine bu süreçte fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımı örneklerine de yansımıştır.

2.3.1. 1840 ve 1810’lar: Fotoğrafta İlk Çıplak Beden Kullanımları

Fotoğraf tarihine baktığımızda bilinen ilk çıplak beden kullanımı Fransız fotoğrafının öncülerinden Hippolyte Bayard’ın (1801-1887) Ekim 1840 tarihli “Boğulan Bir Adamın Oto-portresi” (Bkz. Fot. 3) başlıklı çalışmasıdır.



Fot. 3: Hippolyte Bayard- Boğulan Bir Adamın Oto-portresi, 1840.

⁵² Siegfried Kracauer, Kitle Süsü, (1. Baskı), Çev. Orhan Kılıç, Metis Yay., İstanbul, 2011, s. 30

Bayard 1839 yılında geliştirmiş olduğu sistem ile yaklaşık olarak 20 dakika pozlama süresiyle fotoğraf kartına doğrudan pozitif baskı yaparak görüntü elde edilebilmeyi başarmıştır. Bayard'ın "*Boğulan Bir Adamın Oto-portresi*" adlı çalışmasında kendi geliştirmiş olduğu tekniği kullanmıştır. Bayard bu fotoğrafı, fotoğraf tekniği üzerine yapmış olduğu çalışmaların Fransız Bilimler Akademisi tarafından kabul görmemesi üzerine, protesto amacıyla çekmiştir. Fotoğrafta Bayard'ın bedeni, belden altı örtüyle kapatılmış yarı çıplak halde tıpkı bir ölü gibi duvara yaslanmış şekilde gözükmektedir.

Fotoğraf kullanımının yaygınlaşması ile birlikte, çıplak beden fotoğrafları, eskiz amacıyla resim ve heykel sanatı ile uğraşan sanatçılar tarafından kullanılmaya da başlanmıştır. Fransız fotoğrafçı Eugene Durieu (1800-1874) 1854 yılında, birlikte çalışmaya başladığı Fransız ressam Eugene Delacroix'nın çalışmaları için eskiz niteliğinde çıplak kadın ve erkek bedenlerinden oluşan fotoğraflar çekmeye başlamıştır. "*Delacroix'in birlikte çalıştığı çıplak modeller Durieu'ye fotoğrafları çekilmesi için poz veriyorlardı ve daha sonra Delacroix bu fotoğrafları hevesli bir şekilde çalışmalarına kaynak malzemesi olarak kullanıyordu.*"⁵³ Durieu'nin 1853-1854 yılları arasında çekmiş olduğu "*Nü Çalışması*" (Bkz. Fot. 4) adlı fotoğrafı bu çalışmalara örnek niteliğindedir.



Fot. 4: Eugene Durieu, Nü Çalışması, 1853-1854.

⁵³ Encyclopedia of Nineteenth Century Photography, Editör: John Hannavy-Routledge Taylor & Francis Group, Çev. Onur Tatar, United States of America, 2008, 456 s.

Romantik resim hareketinin önemli temsilcilerinden olan Delacroix, artistik hayal gücüne dayalı olarak tarihsel konuları erotik özneler kullandığı resim çalışmalarında Durieu'nin çekmiş olduğu çıplak modellere ait fotoğraflardan yararlanmasının en büyük nedeni insan bedeninin durağan bir şekilde tüm ayrıntılarıyla birlikte temsil ediliyor olmasıdır. Ayrıca bu dönemde birçok fotoğrafçı “Akademi çalışması” adı altında eskiz nitelikli nü fotoğraflara imza atmıştır.

Her zaman erotik görseller insanlar için önemli bir tüketim malzemesi olarak görülmüştür. Dagerotip tekniğinin optik ve kimyasal alanlardaki gelişmelerle birlikte daha az pozlama süresi, daha kaliteli fotoğraflar elde edilmesine olanak sağlamıştır. Bu sayede toplumsal alanda popülerlik kazanan erotik ve pornografik görseller, fotoğrafla birlikte temsil edilmeye başlar. 1850’li yıllarda anonim olarak karşımıza çıkan erotik içerikli Dagerotip baskılar satılmaya başlanmıştır. (Bkz. Fot. 5) Ayrıca erotik içerikli fotoğraflar, 1850’li yılların sonuna doğru popüler hale gelen 9x6 cm ebatlarında olan *Card de Visite* şeklinde satışa sunulur. Yine bu dönemde bir nesnenin iki farklı açıdan çekilmiş ve yan yana basılmış fotoğrafına, optik bir gereçle bakıldığında 3 boyutlu algılanmasını sağlayan Sterioskop adı verilen teknikle elde edilmiş nü fotoğraflara rastlamak mümkündür.



Fot. 5: Anonim 1855.

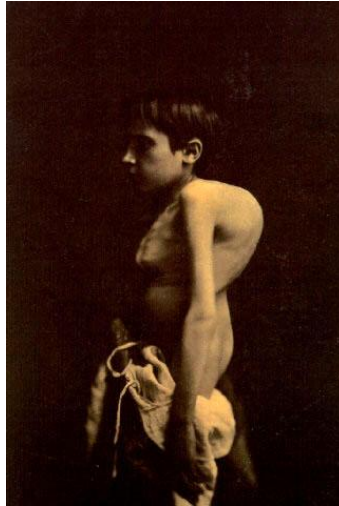
Rönesans döneminden itibaren insan bedeni üzerinde yapılan bilimsel ve tıbbi deneyler resim, ilüstrasyon ya da litograf baskı teknikleriyle belgelenmektedir. Fotoğraf tekniğinin yaygınlaşmasıyla birçok doktor bu tekniği kullanarak insan

bedeni üzerinde yapılan deneyleri ve patolojik hastaları belgelenmeye başlamıştır. Fransız nörolog doktor Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) klinik fotoğrafın öncülerinden olup kompozisyon seçimi, ışık ve perspektif kullanımı dolayısıyla ayrı bir konumdadır. (Bkz. Fot. 6)



Fot. 6: Guillaume Duchenne de Boulogne, 1850'li yıllar.

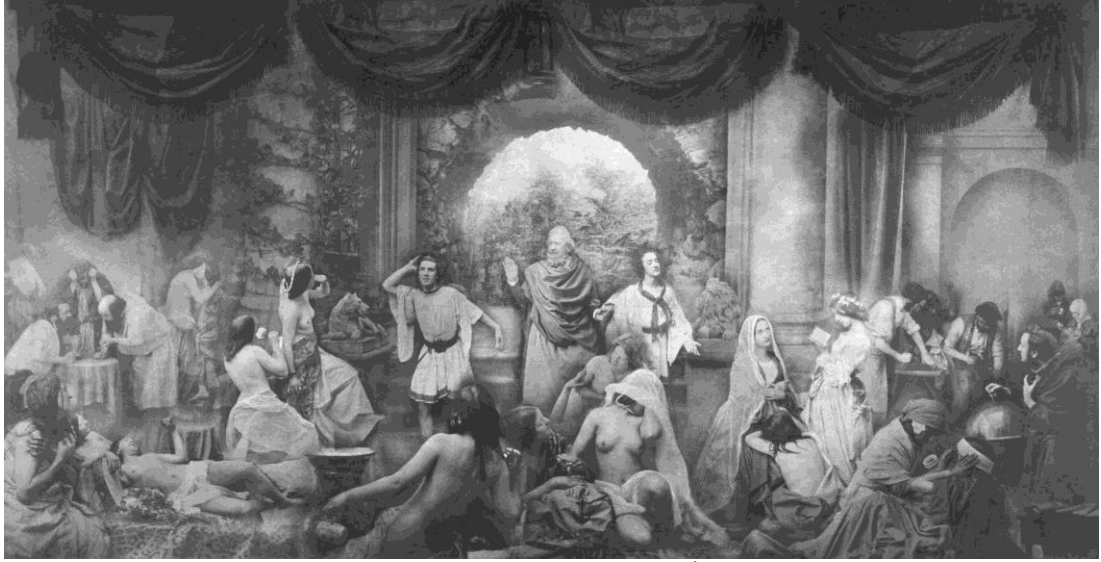
Guillaume Duchenne de Boulogne, nöroloji alanında birçok yeni tekniği geliştirmekle beraber, hastaları üzerinde yapmış olduğu deneyleri belge niteliğinde fotoğraflayarak bilimsel makalelerinde kullanmıştır. Boulogne ayrıca, beden bozukluğu olan hastaları da fotoğraflamıştır. (Bkz. Fot. 7)



Fot. 7: Guillaume Duchenne de Boulogne, Kamburu Olan Çocuğun Portresi, 1855-1857

Oscar Gustav Rejlander'in (1813-1875) 1857 yılında fotoğraf birleştirme tekniği ile oluşturduğu "*Hayatın İki Yolu*" adlı çalışması kamusal alanda sergilenen

ilk çıplak beden bulunan fotoğraftır. Rejlender'in "*Hayatın İki Yolu*" (Bkz. Resim 8) adlı çalışması Edinburg'da açılan sergi sırasında, fotoğraf çıplak figürler içerdiğinden dolayı bir perde arkasında sergilenmiştir.



Fot. 8: Oscar Gustav Rejlender, Hayatın İki Yolu, 1857

Rejlender bu çalışmasını, kendi stüdyosunda kadın ve erkek modelleri fotoğraflayarak, yaklaşık otuz adet negatifi birleştirerek, altı haftalık uğraşı sonrası oluşturmuştur. Rejlender'in "*Hayatın İki Yolu*" adlı alegorik fotoğrafı ilk fotoğraf birleştirme tekniğine örnek niteliğindedir. Sanat tarihini incelediğimizde, Rejlender'in bu çalışması Raffaello Sanzio da Urbino'nun (1483-1520) "*Atina Okulu*" (1510-1511) adlı yapıtı ile benzerlik göstermektedir. Fotoğrafın merkezinde bulunan bilge kişi sağ ve sol tarafında bulunan iki genç erkeğe hayatı tanıtmaktadır. Fotoğrafın sağ kısmında bulunan figürler dini, endüstriyi ve aile yapısını ile fazileti temsil ederler. Fotoğrafın sol tarafında bulunan kumarbazlar, şarap içenler ve çıplak tasvir edilmiş fahişeler ahlaksızlığın temsili olarak tasvir edilmiştir. Yine fotoğrafın sağ kısmında bulunan sırt kısmı çıplak olan kadın figürü dini temsil eden figürün dizine çökmüş pozisyonda, merhamet dilerken gösterilmektedir. Fotoğrafta fazilet ile ahlaksızlığın sınırları çizilirken, Viktoryen dönemin ahlak çerçevesinde çıplak bedene nasıl yaklaştığı erotik figürlerle aşikar bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyılda sanayi alanındaki gelişmeler neticesinde buhar makinelerinin kara ve deniz ulaşımında kullanılmaya başlanması, beraberinde yeni uluslarla kıtalararası ekonomik ve ticari ilişkilerin geliştirilmesini ve yeni kolonilerin artan

ham madde kaynakları açısından değerlendirilmesi düşüncesini getirmiştir. Bunun sonucu olarak da farklı kültürel, dinsel, dilsel ve ırksal özelliklere sahip insanlarla iletişime geçilmiştir. Bunun bir uzantısı olarak, insan topluluklarının ampirik olarak gözlemlenmesine dayalı olarak antropoloji bilimi yükselişe geçmiş ve yeni toplumların detaylı bir incelemesi yapılmaya başlanmıştır. Profesyonel ve amatör düzeyde Antropoloji ile uğraşan gezginler fotoğraf tekniğinden yararlanmaya başlayarak, çıktıkları seyahatlerde karşılaştıkları yerel halkları ve yaşayışlarını etnografik açıdan fotoğraflarlar. Öteki olarak atfedilen bedenler görsel açıdan sergilenmeye başlanır.

Paul-Émile Miot (1827-1900) 1847 yılında teknik ressam ve hidrograf olarak Fransız donanmasına katılır. Miot, 1857 yılında fotoğraf tekniğini öğrenerek Newfoundland, Senegal, Peru, Şili, Tahiti ve Markiz Adalarına yapmış olduğu gezilerde yerel halkı, yaşayışlarını ve yaşadıkları coğrafyayı fotoğraflamıştır. Miot, Marquesas Adasında yaşayan yerel halkın gündelik hayat içerisinde yarı çıplak şekilde yaşayışını etnografik içerikli fotoğraflarına konu edinmiştir. (Bkz. Fot. 9)



Fot. 9: Paul-Émile Miot, Vahitao'nun Kraliyet Ailesi, Marquesas Adası, 1869-1870.

Japon fotoğrafının öncü isimlerinden Kusakabe Kimbei (1841-1934), Felice Beato (1832-1909) ve Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz (1839-1911) yanında asistanlık ve fotoğraf renklendirme işi yaptıktan sonra 1881 yılında Japonya'da kendi stüdyosunu açmıştır. Bu dönemde manzara fotoğrafından, stüdyo ortamında portre çekimlerine kadar birçok alanda faaliyet göstermiştir. Kimbei, çekmiş olduğu

konular arasında Gejša kültürüne de yer vermiştir. 1880’li yılların başında çekilmiş olan “*Evin Banyosu*” (Bkz. Fot. 10) adlı fotoğrafta yarı çıplak şekilde yıkanmakta olan Gejša ve yardımcıları gözükmektedir.

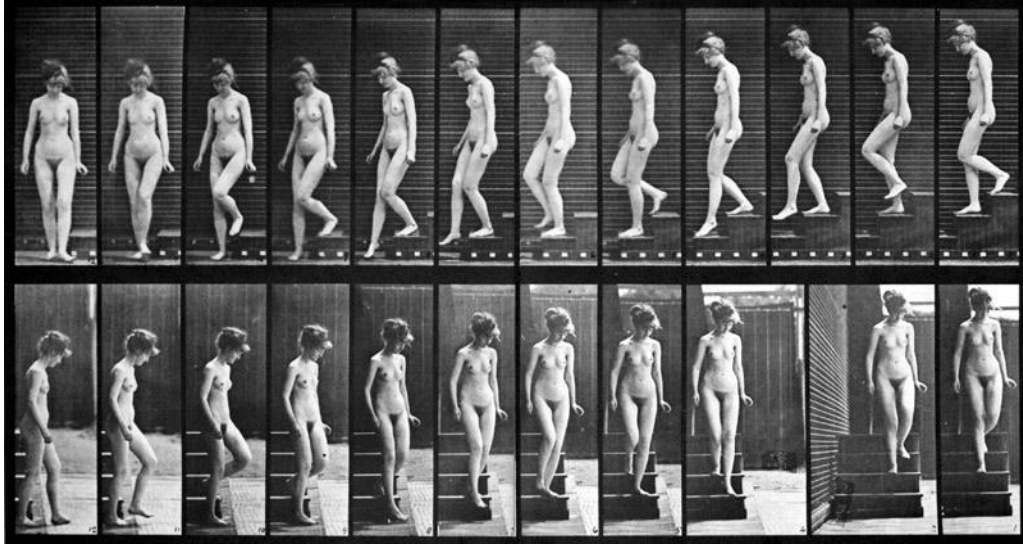


Fot. 10: Kusakabe Kimbei, Evin Banyosu, 1880’lerin başı.

1880’li yıllara gelindiğinde, fotoğraf tekniğinde yaşanan hızlı gelişmeler doğrultusunda fotoğraf pozlama süreleri daha kısalarak hareket halindeki nesnelerin fotoğrafları da çekilmeye başlanmıştır. İngiliz asıllı Amerikalı fotoğrafçı Eadweard Muybride (1830-1904) teknik olanakları zorlayarak insan gözünün yakalayamayacağı kadar kısa sürelerde gerçekleşen olayları fotoğraflamıştır.

“Muybridge, o dönemde çok merak edilen ve üzerine bahisler oynanan ‘Bir at dörtlüye koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?’ sorusunu ispatlamak isteyen dönemin California valisi ve yarış atları sahibi Leland Stanford tarafından görevlendirilir. Bunun üzerine atın hareket halindeki görüntüsünü yakalamaya çalışan Muybridge, fotoğraf makinelerinden oluşan bir düzenek kurarak, 1/1000 enstantane hızıyla bu görüntüyü elde eder. 1878’de gerçekleştirdiği bu deneyde, yaş kolodyum tekniğiyle dört nala giden bir atın an be an bütün hareketlerini kayıt altına almayı başarır.”⁵⁴

⁵⁴ Elif Vargı, Eadweard Muybridge, Fotoritim Dergisi, Şubat, 2009, <http://www.fotoritim.com/yazi/elif-vargi--eadweard-muybridge>



Fot. 11: Eadweard Muybride, Azalan Basamaklar ve Etrafında Dönmek, 1884-85.

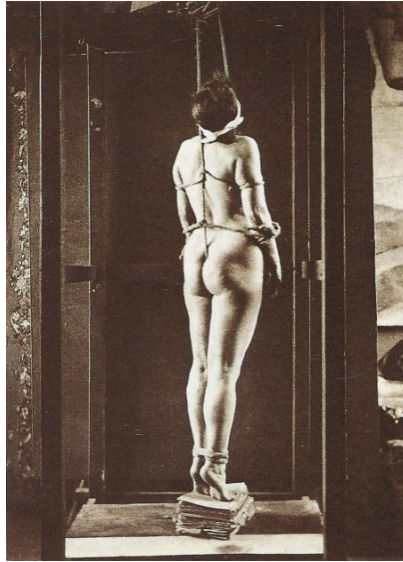
Muybridge dönemin sanat ve bilim camiasını derinden etkileyen hayvan hareketlerini içeren fotoğrafları haricinde, çıplak erkek ve kadın bedeninin anatomik olarak kas hareketlerini incelemek amacıyla çalışmalar da gerçekleştirmiştir. (Bkz. Fot. 11)

Alman asıllı fotoğrafçı Wilhelm von Gloeden (1856-1931) Rostock Üniversitesinde sanat tarihi eğitimini tamamladıktan sonra yaşamış olduğu akciğer problemi yüzünden 1878 yılında İtalya'nın Sicilya bölgesine yerleşir. Gloeden, 1880'li yılların başlarından genç yaşta Sicilyalı çocukların çıplak fotoğraflarını pastoral bir şekilde çekmeye başlar. (Bkz. Fot. 12) Gloeden'in homoerotik olarak tanımlanan fotoğraflarında Yunan Antikitesine atıfta bulunacak şekilde kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Gloeden'in çıplak beden içerikli homoerotik fotoğrafları İngiltere'de sergilenmiş ve fotoğraf dergilerinde yer almıştır.



Fot. 12. Gloeden Von Wilhelm, Üç Güzeller.

Charles-François Jeandel (1859-1942) sanat kariyerine bir ressam olarak başlamıştır. Jeandel 1890'lı yıllarda fotoğraf ile tanışarak Paris'te bulunan resim atölyesinde çıplak beden üzerine çalışmalar yapmaya başlar. Jeandel, "*İple Bağlanmış Kadın Model*" adlı eserinde (Bkz. Fot. 13) modeline ıstırap veren sadist takıntılarını sergilemektedir.



Fot. 13. Jeandel, İple Bağlanmış Kadın Model, 1890-1900

Kısaca, fotoğrafın icadından sonraki dönemde, teknik gelişmeler doğrultusunda ki yeniliklerle birlikte çıplak bedenin fotoğraf içerisinde sunulduğunu görmekteyiz. Yine bu dönemde fotoğraf içerisinde çıplak beden kullanımına

baktığımızda: sanatçılar için eskiz nitelikteki çalışmalar; Dagerotip, Card de Visite ve Sterioskop gibi tekniklerle ticari nitelikteki çalışmalar; bilimsel, anatomik ve etnografik açıdan çıplak bedeni inceleyen çalışmalar ayrıca yeni yeni ortaya çıkan bireysel dışavurum sürecindeki çıplak beden kullanımından bahsetmek mümkündür.

2.4.1.1. Resimsellik

Fotoğraf sanatında Resimsellik hareketi genellikle 1890 ve 1910 yılları arasında ABD ve Avrupa'da ortaya çıkarak uluslararası bir boyut almıştır. Bu dönemde birçok ressam fotoğraftan yararlandığı gibi eserlerinde resim sanatından etkilenen fotoğrafçılar vardır. Resimsellik, 19. Yüzyılın sonlarında fotoğraf sanatının, zamanın resim ve gravür sanatına öykünme fikri ile ortaya çıkmıştır. Fotoğraf sanatı içerisinde Resimsellik hareketinin doğrudan olarak Empresyonizm hareketi ile bağlantısı vardır.

“Resimsellik akımı, fotoğraf sanatında 1891 yılından 1910’lu yıllara kadar kendisi gösteren öncü akımlardan birisidir. Bu akım özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da uluslararası sanat hareketi çerçevesinde ünlerini kanıtlamış olan fotoğrafçılar tarafından benimsenmiştir.”⁵⁵

Özer Kanburoğlu Resimsellik akımı hakkında şunları söylemektedir:

“Estetik etki için görüntüdeki bazı ayrıntılar kaldırılırken, renkler ile de oynanabilirdi. Aynı zamanda katı geleneksel kuralları kullanmayıp kendikişilikleri ve özel yetenekleri ile de fotoğraflarına katkıda bulundular. Pictorialistler, fotoğrafın dakendi kurallarının ve aynı zamanda güzel sanatların da bir dalı olduğunu kanıtlamaya çalıştılar.”⁵⁶

⁵⁵Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, Editör: John Hannavy-Routledge Taylor & Francis Group, Çev. Onur Tatar, United States of America, 2008, s. 1126.

⁵⁶ Özer Kanburoğlu, A'dan Z'ye Fotoğraf, (3.Baskı), Say Yay., İstanbul, 2010, s. 417

Resimsellik akımının önemli isimlerinden, New York doğumlu Frank Eugene (1865-1936) 1880'li yılların sonunda Münih'te resim üzerine sanat eğitimi alırken fotoğrafla tanışır. Kendisini “ressam fotoğrafçı” olarak tanımlayan sanatçı yaşadığı dönemin resim sanatının üslupsal özelliklerini çektiği fotoğraflarda kullanır. Sanatçı Photo-Secession'ın kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Eugene, kadın ve erkek bedenini çıplak bir şekilde bir araya getirerek 1900 tarihinde çektiği “*Adem ve Havva*” adlı fotoğrafında (Bkz. Fot. 14) negatif kazıma ve boyama tekniğini kullanarak, resimsel fotoğraf elde etmiştir.



Fot. 14. Frank Eugene, *Adem ve Havva*, 1900

Resimsel Fotoğraf akımının önemli temsilcilerinden birisi de Edward Steichen (1879-1973)'dir. Lüksemburg doğumlu sanatçı 1881 yılında ABD'ye göç eder. Steichen, 1895 yılında Milwaukee Art Students League'te resim üzerine eğitim görürken fotoğraf çekmeyi öğrenmiştir. Sanatçı, fotoğraf çalışmalarında resim sanatına olan tutkusunu yansıtmıştır. Portre ve çıplak beden çalışmalarıyla bilinen sanatçı, Photo-Secession üyesidir ve çekmiş olduğu fotoğraflar *Camera Work* dergisinde yayımlanmıştır. Steichen, çalışmalarında “*Kedili Çıplak*” fotoğrafında (Bkz. Fot. 15) olduğu gibi erotik bir şekilde çıplak kadın bedenlerine yer vermektedir.



Fot. 15: Edward Steichen, Kedili Çıplak, 1903.

Resimsel fotoğraf hareketi içerisinde, Robert Demanchy (1859-1936) 1904 tarihinde *Camera Work* dergisinde 1904 tarihinde yayımlanan “*Struggle*”, Clarence Hudson White’ın (1871-1925) 1905 tarihli “*Pipes of Pan*” ve Fred Holland Day’in (1864-1933) 1908 tarihli “*Torso*” adlı fotoğraflarda da çıplak beden kullanımı söz konusudur.

Genel olarak dönemin resimsel fotoğraflarına baktığımızda teknik açıdan siyah-beyaz veya sepya tonlara sahip ve fotoğrafa egzotik bir hava vermek için soft focus çekimlerin yapıldığı ayrıca negatif kazıma ve boyama tekniklerinin uygulandığını görmekteyiz. Ayrıca bu sanatçılar, ideal güzellik anlayışı ön planda olacak şekilde erotizmden de yararlanarak çıplak bedeni eserlerinde kullanmışlardır.

2.4.2. Fotoğraf Sanatında Etkin Olan Modern Sanat Akımları Bağlamında Çıplak Beden Kullanımı

Fotoğraf tekniğinin gelişerek yaygınlaşmasıyla sadece portre çekimi gibi ticari amaçlarla değil bireysel dışavurum arayışları yönüyle de ağır basmaya başlamıştır. Fotoğrafın bu özelliğinin gündeme gelmesinde fotoğrafın icadından itibaren resim sanatıyla kurduğu ilişki yatmaktadır.

Fotoğraf, kağıt üzerinde basılı gerçekleşen iki boyutlu bir sunum olduğu için resim sanatına ait görsel algı kriterlerini tekrarlaması nedeniyle dönem sanatçılarının ilgisini çekmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru sanatçıların fotoğrafa olan yakın

ilgisi fotoğrafın bir sanat ürünü olarak temsilini gündeme getirmiştir. Fotoğraf, resim sanatı ile olan yakın ilişkisi doğrultusunda, yine bu dönemde ortaya çıkan sanat hareketleri içerisinde temsil edilmektedir.

Bu süreçte eserlerinde çıplak beden konusuna sıkça yer veren sanatçılar Modernizm içerisinde bulunan Dada, Sürrealizm ve Dışavurumculuk sanat hareketleri ile yakından ilişkilidirler. Bu akımların görsel sunum kriterleri fotoğraf teknikleri denenerek tekrarlanmış böylece fotoğrafın teknik ve estetik ifade biçimleri zenginleştirilmiştir.

2.4.2.2. Dada

Dada hareketi görsel sanatlar ve edebi alanda dönemin siyasi ve sanat anlayışına karşı bir tavır olarak 1. Dünya Savaşı sırasında İsviçre’de ortaya çıkmıştır. 1916 yılında Zürih’te Alman şair Hugo Ball (1886-1927) ve Emmy Hennings (1885-1948)’nin açtığı Cabaret Voltaire’de temelleri atılan Dada hareketi, Richard Huelsenbeck (1892-1974), Tristan Tzara (1896-1963), Hans Arp (1886-1966), Marcel Janco (1895-1984), ve Hans Richter (1888-1976) gibi isimlerin bir araya gelmesiyle geniş kitleleri etkisine alarak Berlin, Paris ve New York gibi şehirlerde etkisini göstermiştir. C. Vedat Demirkol eserinde Dada Hareketinin ortaya çıkışını şu sözlerle açıklamaktadır:

“1.Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde tüm Avrupa’daki ulusların, toplulukların aşırı bir bunalımda bulunduğu sırada soyut sanatçıların içine kapanmasına karşın bir bölüm sanatçı kendilerinden önce gelen sanat akımları olan, kübist, fovist, Bruecke’ci, orfist, dışavurumcu (ekspresyonist), fütürist ve altın oran’cı(Section d’Or) anlayışların emperyalizm sömürüsüne karşı çıkamayıp sonuçta etkisiz kaldıklarını söylediler. Hatta onları savaş çarkının bir parçası olarak suçladılar.”⁵⁷

Demirkol’un sözlerinden anlaşılacağı gibi Dada, 1. Dünya Savaşı döneminde toplumun üzerinde bulunan buhranın bir yansıması olarak ortaya

⁵⁷ Vedat Demirkol, Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm, (1. Baskı), Evrensel Yay., İstanbul, 2008, s. 69

çıkıştır. Dada Hareketi 1916 yılında Tristan Tzara'nın yazmış olduğu manifestoyla birlikte ivme kazanmaktadır. Ahu Antmen eserinde Dada ve Tristan Tzara hakkında şunları söylemektedir:

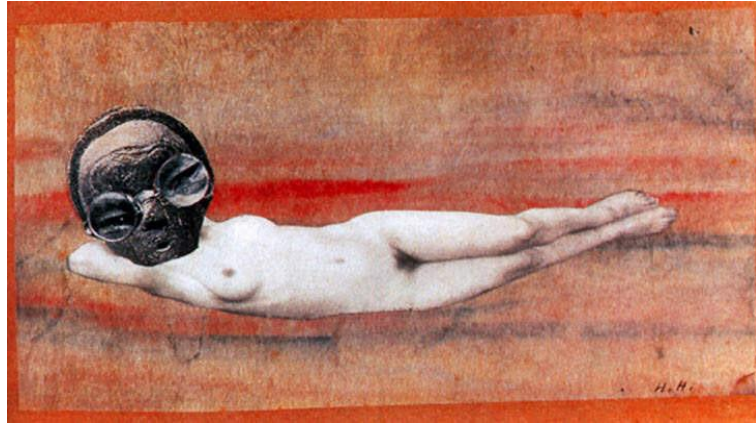
“Dada'nın tam olarak ne anlama geldiği konusundaki veriler çelişkilidir. Birçok dilde birçok anlama gelebilen “Dada”, kimlerinin iddia ettiği gibi, Rumence “evet”, Fransızca “oyuncak at” anlamına geldiği için mi, yoksa “bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da... da... da” olmasından dolayı m iseçilmiştir, kesin olarak bilinmemektedir. Önemli olan,, Dada'nın yeni bir “sıfır noktası”nın, “sanattaki yeni”nin ifadesi olmasıdır. 1918 tarihli “Dada Manifestosu”nu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...”⁵⁸

Tzara'nın düşüncelerinden anlaşılabilceği gibi Dada hareketi, modern düşünceenin oluşturduğu sosyal ve kültürel yapılanmaya karşı radikal bir tavır alır. Dadacılar, dünyayı peşinden koşturan ve felaketslere sürükleyen insan aklının aslında ne kadar akılsız hareket ettiğini kanıtlamak adına denetimsiz bir akıl ve akıl-dışa yönelimler içerisinde yıkıcı, yadsıyıcı, rastlantısal ve doğaçlamaya yönelik teknikler kullanırlar. Dadacıların diğer bir hedefi de modernizm ile birlikte burjuva sınıfının egemenliği altına giren sanat etkinliğini sınırlarından kurtararak, yaşamın tüm alanları ile birleştirmektir. Bu düşünceler çerçevesinde Dada hareketinin, gerek geniş kitleleri etkileme özelliği gerekse teknik yeterlilik dolayısıyla fotoğraf sanatı ile yakın bir ilişkisi vardır. Dadaist sanat anlayışının kökleri, kolaj tekniğini kullanmasıyla Kübizm'e, doğaçlama performanslardan faydalanması yönüyle Fütürizm'e ve düşünceenin doğrudan ifade edilme yöntemiyle de Dışavurumcu sanat hareketlerine dayanmaktadır.

Dada hareketi çerçevesinde fotoğraf sanatı ile eserler sunan sanatçıların fotomontaj ve kolaj tekniklerinden faydalandıkları bilinmektedir. Dadaist sanat içerisinde kullanılan bu tekniklerde birden fazla negatiften faydalanıldığı gibi, çeşitli dergi, gazete ve reklam afişlerindeki görüntülerden de faydalanılmaktadır.

⁵⁸ Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (3. Baskı), Sel Yay, İstanbul, 2010, s. 122.

Radikal Berlin Dada hareketi içerisinde yer alan isimlerden birisi de Hannah Höch (1889-1978)'dür. Foto-montajlarında geleneksel kültür imgelerini kullanarak avant-garde sanat formları elde eder. Höch'ün 1929 yılında foto-montaj tekniği ile yapmış olduğu “*Yabancı Güzellik*” adlı yapıtında (Bkz. Fot. 16), Oryantalizmdeki “odalık”* kavramına atıfta bulunacak pozisyonda uzanmakta olan çıplak kadın figürü görülmektedir. Figürün kafasında primitif nitelenebilecek mask bulunmaktadır ve figür gözlük takmaktadır.



Fot. 16: Hannah Höch, *Yabancı Güzellik*, 1929.

Sanatçı bu yapıtında, absürd bir estetik anlayışıyla tarihin irrasyonelliğine karşı çıktığı gibi dönemin ırkçılık ve cinsiyet politikalarına da göndermede bulunur. Höch, çalışmalarında foto-montaj ve kart boyama tekniği ile oluşturduğu ikonografik sayılabilecek bedenlerle çoğulcu toplum ideasını ortaya koyarak, dönemin Alman toplumu içerisindeki kadın kimliğini eleştirir.

Dada hareketi içerisinde yer alan, Georges Hugnet (1906-1974), Man Ray (1890-1976), Johannes Theodor Baargeld (1892-1927), Raoul Hausmann (1886-1971) gibi sanatçılar yapmış oldukları kolajlarda, çıplak beden figürlerine yer

* Odalık: Osmanlı saraylarında bulunan, savaş tutsağı olarak ülkeye getirilmiş ya da padişaha armağan edilmiş kadın kölelere verilen addır. 19. yüzyıl boyunca harem yaşamı ve odalıklar sanatsal hareketlerde ortak tema hâline gelmiştir. Oryantalizm adı ile anılmaya başlanan bu sanat akımı içinde haremi hiç görmemiş olan Batılı sanatçılar hayallerindeki Osmanlı haremni anlatan erotik eserler vermişlerdir.

vermişlerdir. Genel olarak Dada hareketine baktığımızda, sanatın propaganda yanını baskın kılacak şekilde grafik tabanlı eserlerin meydana getirildiğini ve bedenın provokatıf bir nesne olarak ele alındığını görmekteyiz. Daha sonraları Dada hareketi Soyut Sanat ve Sürrealizm hareketinin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

2.4.2.3. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 19. yüzyılın sonralarına doğru Almanya’da Pozivitizm, Natüralizm, Akademik sanat ve Empresyonizm’e tepki olarak görsel sanatlarda ortaya çıkan sanat hareketidir. Fransızca ifade anlamına gelen “expression” sözcüğünden türetilmiş bir terimdir. Ekspresyonizm, Cermen halk sanatı ve primitif kabilelere ait sanat biçimlerinden etkilenmiştir. Ekspresyonizm hareketi sanat yapıtında, doğanın olduğu gibi temsil edilmesi yerine duyguların ve sanatçının iç dünyasını ön plana çıkması gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Sanatçı bu duyguları ortaya çıkarma adına klasik kuralların dışına çıkarak çizgileri ve renkleri abartarak gerçeğin biçimini bozma eğilimine girmektedir.

Ekspresyonist fotoğraf sanatçılarından birisi de Alman fotoğraf sanatçısı Hans Bellmer (1902-1975)’dir. *“Bellmer, daha çok deforme edilmiş bebek fotoğraflarıyla tanınmıştır. Fotoğraf çalışmalarında hem sürrealist hem de ekspresyonist boyutu birlikte görülür. Bellmer, “La Poupee” (Bebek, 1936) adlı 10 adet fotoğrafının yer aldığı bir fotoğraf albümü çıkarmıştır.”*⁵⁹

Bellmer’in bebekler kullanarak yaratmış oldu provokatıf fotoğraf serisi, kendi içerisinde yaşadığı erotik takıntılarının şiirsel bir dışavurumu niteliğinde seyircinin karşısına çıkmaktadır. Sanatçının eserlerinde kullandığı bebekler, fetişist bir yöntemle müdahale edilen çıplak kadın formu olarak aktarılmaktadır. (Bkz. Fot. 17)

⁵⁹ A. Beyhan Özdemir, “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf”, <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=31>



Fot. 17: Hans Bellmer, Bebek, 1935.

Bellmer, manüple etmiş olduğu formlarla Nazi rejiminin mükemmeliyetçi ideal beden düşüncesine karşı tavır geliştirir. Ayrıca, Ekspersyonist sanat hareketi içerisinde Alfred Otto-Wolfgang Schulze (1913-1951) “Ohne Titel” adlı 10 adet fotoğraftan oluşan fotoğraf serisinde oyuncak bebeklerin deforme edilmiş formlarıyla karşılaşmaktayız.

2.4.2.4. Sürrealizm

Sürrealizm (Gerçeküstüculük), 19 yüzyılın başlarında Fransa’da, ilk defa edebi alanda ortaya çıkarak daha sonra görsel sanatlar da etkisini gösteren sanat harekettir. Sürrealist sanatçılar, sanatın akıldışı bir etkinlik olduğunu savunarak, bilinç dışı ve düşlere dayalı bir gerçek sunarlar. Sürrealizm’in temeli Dadaist hareketlerden kaynaklanmaktadır. Sürrealistlere göre akıl ve irade bilim için geçerlidir; sanat ise bilinçaltının “otomatize” bir şekilde yarattığı hayallerden ve fantazilerden kaynaklanır. Gerçeküstüculük, tüm sanat dallarında en önemli devrimci hareket, *kendisine çizmiş olduğu amaçlara varmamış olsa da kökten bir değişimin adı*⁶⁰ olarak kabul edilir. Rene Magritte (1898-1967) ve Salvador Dali (1904-1989) Sürrealizm’in önemli temsilcileridir.

⁶⁰ Ahmet Oktay, Kahramanın Ölümü (Yazılar 1995-2005), (1. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 42.

“Sürrealizm, kapitalist toplumun buhranının karakteristik bir ifadesidir. Felsefi kökleri, sanatı, erotizmin ürünü ve fonksiyonu olarak gören Freud’un “sübjektif idealist teorisinde” yatar. Sürrealizme göre sanatın içeriği, cinsel güdülerle ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu öne sürer; mantıksal, ahlaksal ve sosyal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkar.”⁶¹

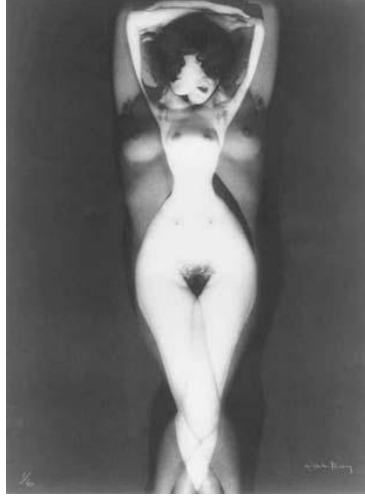
Sürrealist hareket, 1924 yılında Andre Breton tarafından yazılan manifestosuyla (Manifeste du Surréalisme) birlikte kurumsal bir hal alır ve edebi alandan diğer görsel sanatlarda da kendisini göstermeye başlar. Sürrealizm’in fotoğrafa özel bir yakınlığı vardır; fotoğraf tekniği deneysel yöntemlere olan yatkınlığı ile Sürrealist alanda fotoğrafçıların eser vermesine olanak sağlar.

“Sürrealist fotoğrafçılar, slaytları üst üste baskı yapmak, süper pozeler, ön arka projeksiyonlar gibi bir çok yeni tekniği kullanarak, birden çok görüntüyü çok doğal bir biçimde birleştirdiler. Ayrıca pistole veya diğer boyama teknikleri ile görüntüleri renklendirdiler. Boyama dışında Sürrealizm’e hizmet eden bir başka yaklaşım ise, yalın fotoğraf tekniklerinden yararlanıp soyutlamaktır. Figürleri veya cansız nesnelere çevre içinde yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak Sürrealizm’e konu olabilir.”⁶²

Man Ray (1890-1976), modern dönemin 1920’li yıllarında yapmış olduğu deneysel içerikli yapıtlarıyla Sürrealist hareketin en önemli sanatçılarından biri sayılmaktadır. ABD doğumlu sanatçı eserlerinde, avant-garde içerikli Fantastik sanat ve Dada hareketleriyle de yakın ilişki kurmaktadır. Man Ray’ın 1924 yılında optik yanılma, üst üste baskı ve fotoğraf çekimi tekniği kullanarak elde ettiği “*Dün, Bugün, Yarın*” adlı yapıtı (Bkz. Fot. 18) Sürrealist hareket içerisinde, fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımına en iyi örneklerden birisidir.

⁶¹A. Beyhan Özdemir, “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf”, <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=31>

⁶²A. Beyhan Özdemir, “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf”, <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=31>



Fot. 18: Man Ray, Dün, Bugün, Yarın- 1924

Sürrealist hareket içerisinde fotoğrafik eserler veren önemli isimlerden birisi de Fransız sanatçı Maurice Tabard (1897-1984)'dır. Sanatçı, ailesiyle birlikte 1914 yılında ABD'ye yerleşerek Institute of Photography'de fotoğraf eğitimi alır. 1928 yılında Moda fotoğrafçısı olmak için döndüğü Paris'te Man Ray ve Rene Magritte ile tanışarak bu sanatçılardan etkilenir. Tabard, eserlerinde, fotoğraf sanatında “modernist teknikler” olarak adlandırılan üst üste pozlama, solarizasyon, negatif baskı ve foto-montaj gibi teknikleri kullanmaktadır. Tabard, 1930 tarihli “*Kompozisyon*” adlı (Bkz. Fot. 19) yapıtında olduğu gibi, çıplak bedeni, belli belirsiz figürler ve gölgelerden faydalanarak diğer eserlerinde de yansıtmıştır.



Fot. 19: Maurice Tabard, Kompozisyon, 1930.

Macaristan doğumlu sanatçı André Kertész (1894-1985) fotoğrafik vizyonu gözönüne alındığında savaş sonrası Paris'in avant-garde hareketlerinden etkilendiği görülmektedir. Kertész sanat yaşamı boyunca kendisini hiç bir sanat akımına ait

hissetmemiş, farklı sanat akımları dahilinde eserler üretmiştir. Kertész 1930’lu yıllarda dairesel aynalar kullanarak çıplak kadın bedenlerini grotesk formlara dönüştürdüğü “*Bükülme*” adlı fotoğraf serisinde (Bkz. Fot. 20) foto-montaj ya da diğer karanlık oda tekniklerinden yararlanmaz. Sanatçının ürettiği bu kompozisyonlar Sürrealizm hareketi ile yakından alakalıdır.



Fot. 20: André Kertész, *Bükülme*, 1933.

Belçikalı ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçı Raoul Ubac (1910-1985) 1929 yılında Fransa’ya yaptığı bir seyahatte Andre Breton’un *Manifeste du Surréalisme* (1924) adlı yazısını okuyarak düşüncelerinden etkilenir. Daha sonra Fransa’ya yerleşen sanatçı, eserlerinde sergilediği son derece yenilikçi ve deneysel tavrı ile 1930’lu yıllardaki Sürrealist hareketin fotoğraf sanatında önemli temsilcilerinden birisi haline gelir. Sanatçı fotoğraflarını dönüştürürken süperpoze, solarizasyon, foto-montaj gibi tekniklerden faydalanır. Sanatçı, 1939 tarihli “*Nebula*” adlı yapıtında (Bkz. Fot. 21) süperpoze tekniğini kullanarak kadın bedeni formunu üzerine bindirdiği dalga görüntüsüyle oluşturur.



Fot. 21: Raoul Ubac, Nebula, 1939.

Nazif Topçuoğlu dönemin içerisinde Kertész'in de bulunduğu sürrealist fotoğrafçılarından bahsederken kullandıkları fotoğraf teknikleriyle erotizmi ikinci plana attıklarını savunmakta ve sözlerine şu şekilde devam ettirmektedir:

“Erotizmi ikinci planda bırakan işlerden söz ederken, deneyselliğin ve biçimsel araştırıcılığın altın çağı olan iki savaş arasında kalan, yahut da o zamanların süregelen etkilerinin izlerini taşıyan Avrupalı örneklerle de bakmamız gerekir: André Kertész ve Bill Brandt'in özgün ve aykırı işleri alışlagelmiş çıplak biçimlerini bozmayı amaç ediniyor. Man Ray ise, kadının vücudunu başkalaştırmayı, onu, etkileri hâlâ görülen ünlü fotoğraflarında, bir viyolonsel veya kayısıya (şeftaliye?) benzeterek başarıyor.”⁶³

Sürrealizm hareketi dünyayı etkilemiş, iki büyük dünya savaşı arasında kalmış, kapitalist toplumların yaşadığı buhrana tepki olarak entelektüel alanda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde fotoğraf sanatı içerisinde yer alan eserlerde çıplak bedenin kullanımı incelendiğinde, bedenin “gerçeküstü” bir forma dönüştüğünü görmekteyiz. Bu dönüşümün kuşkusuz en büyük nedeni yaşanan dönemin çetin şartlarının sert bir gerçekliği dayattığı toplumların bu gerçeklikten kaçma isteği duymasıdır.

⁶³ Nazif Topçuoğlu, “Fotoğrafçılık Sohbetleri 5”, Geniş Açık Dergisi, 24. Sayı, 2002, s. 93

2.4.3. 1935-1970 Yılları Arasında Fotoğraf Sanatında Çıplak Beden Kullanımı

20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra fotoğraf tekniğinin giderek gelişmesi ve bireysel bir anlatım biçime gelmesi fotoğrafı özel bir konuma yerleştirmiştir. 1935-1970 yılları arasında fotoğrafik çalışmalarında çıplak beden kullanımına sıklıkla yer veren Edward Weston, Erwin Blumenfeld, Yoshiyuki İwase, Ruth Bernhard ve İmogen Cunningham gibi sanatçılar eserlerinde bedeni estetik bir obje olarak algılamaya ve yansıtmaya başlamışlardır. Modernist sanat anlayışını temsil eden bu sanatçılar, mükemmeliyetçi yaklaşımlarıyla çıplak bedenın erotik şekilde sunumu ön plana çıkardıkları gibi estetik düzeyde fotoğraf sanatını da en iyi şekilde temsil etmektedirler.

2.4.3.1. Edward Weston (1886-1958)

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Edward Weston 1902 yılında babasının hediye etmiş olduğu fotoğraf makinesiyle fotoğraf çekmeye başlar. Weston, 1903 yılında henüz 17 yaşındayken ilk sergisini Chicago Sanat Enstitüsü'nde açar. Illinois College of Photography'de portre fotoğrafı üzerine eğitim alarak bir portre fotoğrafçısının yanında asistan olarak çalışmaya başlar ve çok geçmeden sanatçı 1911 yılında kendi fotoğraf stüdyosunu kurarak orta ve büyük format fotoğraf makineleri kullanmaya başlar. Bu dönemde Resimsel Sanat hareketi çerçevesinde soft fokus objektif ile çektiği fotoğraflar ile birçok ödül alır.

Sanatçı 1922 yılında New York'a yerleşerek, Alfred Stieglitz(1864-1946) ve Paul Strand (1890-1976) ile tanışır. Weston 1920'li yılların sonlarına doğru Resimsel fotoğraf çalışmalarını redderek yalın fotoğraf üzerine çalışmalar gerçekleştirir. Yine bu dönemde soft fokus çekimleri bırakan sanatçı, deniz kabukları, bitkiler ve çıplak beden çalışmalarına yoğunlaşır. Weston özellikle çıplak beden çalışmaları çok ses getirir.



Fot. 22: Edward Weston - Nü, 1936.

Weston nü fotoğraf çalışmalarında, kullandığı beden formunu deforme etmeksizin, yalın haliyle ve doğru ışık kullanmayı tercih eder. Weston ayrıca, 1936 tarihli “Nü” ve “Yüzen Nü” (Bkz. Fot. 22) (Bkz. Fot. 23) olduğu gibi, bedeninin estetik formunu destekleyecek arka plan kullanımına da önem vermektedir. Weston’un fotoğraf tekniğinde kullandığı mükemmeliyetçi tavır, nü fotoğraflarındaki beden kullanımına da yansır ve her biri mükemmel biçime sahip, şiiinsel çıplak bedenler seyirciyi etkiler.



Fot. 23: Edward Weston, Yüzen Nü, 1939.

Weston 1932 yılında Ansel Adams (1902-1984), Imogen Cunningham (1883-1976), Willard Van Dyke (1906 -1986) gibi isimlerin bir araya toplayarak Grup f/64 adlı fotoğraf topluluğunu kurar. Grup f/64 Resimsel sanat hareketinin teknik şartlarına karşı çıkarak fotoğraflarında maksimum detaya sahip, doğru pozlanmış ve net kompozisyonlara yer vermektedirler ayrıca, doğal formlar ve objeler ön planda kullanılmaktadırlar.

2.4.3.2. Erwin Blumenfeld (1897-1969)

Berlin doğumlu sanatçı Erwin Blumenfeld, 10 yaşındayken ilk fotoğraf makinesini hediye olarak alır ve fotoğraf çekmeye başlar. Blumenfeld genç yaşlarda çocukluk arkadaşı olan Paul Citroen (1896-1983) ile birlikte Berlin Dada grubuna üye olurlar. 1921 yılında Paul Citroen'in kuzeni Lena Citroen ile evlenen sanatçı, iş yerinde karanlık oda kurarak solarizasyon tekniği üzerine denemeler yapar. 1932 yılında ilk sergisini açan sanatçı, 1936 yılında Paris'e taşınır ve burada portre ve moda fotoğrafı üzerine çalışmaya başlar. Blumenfeld, 1937 yılında "*Islak İpek Altındaki Çıplak*" (Bkz. Fot. 24) adlı fotoğrafının da yer aldığı *Verve* adlı katalogunu yayınlar.



Fot. 24: Erwin Blumenfeld, Islak İpek Altındaki Çıplak, 1937.

Sanatçının fotoğrafları ilk olarak 1938 yılının ekim ayı sayısında Fransız Vogue dergisinde yayınlanarak moda fotoğrafı alanındaki başarısını kanıtlar. 1940'lı yıllarda Avrupa'da yaşanan 2.Dünya Savaşı yüzünden Amerika'ya taşınan sanatçı

Harper's Bazaar adlı moda dergisinde çalışmaya başlar. Aynı dönemde renkli fotoğraf tekniği ile tanışan sanatçı, çalışmalarına bu yeni teknik ile devam eder. (Bkz. Fot.24)



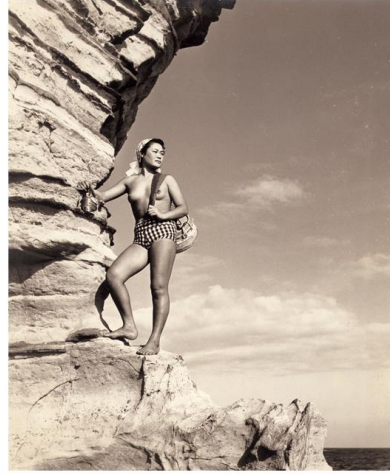
Fot. 25: Erwin Blumenfeld, New York, 1942.

Blumenfeld'in nü çalışmalarına baktığımızda moda fotoğrafı ile Dada ve Sürreal hareketlerle ilişkili olan solarizasyon, üst üste baskı gibi tekniklerden faydalanarak bu anlayışları bir araya getirdiğini görmekteyiz.

2.4.3.3 Yoshiyuki Iwase (1904-2001)

Japon fotoğraf sanatçısı Yoshiyuki Iwase 1904 yılında küçük bir balıkçı kasabası olan Onjuku'da doğmuştur. Iwase, 1924 yılında Meiji Üniversitesi'nde Hukuk eğitimini tamamladıktan sonra yaşadığı kasabaya geri dönmüştür. 1920'li yılların sonlarına doğru fotoğraf çekmeye başlayan Iwase, yaşamış olduğu kasabanın sahil kültürünü belgelemiştir.

Iwase, 1930'lu yıllardan itibaren deniz sahilinde yosun ve midye gibi ürünleri toplayan ayrıca dalgıçlık da yapan "Ama" kadınlarının gündelik yaşantısını fotoğraflamaya başlamıştır. Iwase için sahilde yarı çıplak şekilde çalışan "Ama" kadınları yalın ve saf güzelliğin temsilidir. Sanatçı, "*Kayalıktan Bakış*" (Bkz. Fot. 26) adlı yapıtında doğal bir oluşumun estetik yanlarından faydalanarak yarı çıplak "Ama" kadınına doğal bir şekilde fotoğraflamıştır.



Fot. 26: Yoshiyuki Iwase, Kayalıktan Bakış, 1953-55.



Fot. 27: Yoshiyuki Iwase, Modernist Çıplak no:19, 1955.

Iwase 1950'li yıllarda doğa manzarası ve kurmaca mekanlar içerisinde çıplak modelden faydalanarak oluşturduğu “*Modernist Çıplak*” adlı fotoğraf serisine de imza atmıştır. Iwase'nin bu çalışmasında (Bkz. Fot. 27) kullandığı kadın çıplak figürü, Japon kültürüne özgü şemsiyeler arasında erotik şekilde öne çıkarmaktadır.. Iwase bu çalışmalarıyla 2.Dünya Savaşı sonrası modern Japon fotoğrafının öncü ismi haline gelmiştir.

2.4.3.4. Ruth Bernhard (1905-2006)

Berlin doğumlu kadın fotoğraf sanatçısı Ruth Bernhard 1927 yılında, babasının yaşadığı New York şehrine göç etmiştir. Bernhard aynı yıllarda fotoğrafla tanışarak popüler Amerikan kadın dergisi olan *The Delineator*'da çalışmaya başlar. *The Delineator* dergisinden ayrıldıktan sonra freelance olarak moda ve reklam

alanında çalışmaya başlar. Bernhard, 1935 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılacak olan *Machine Art* adlı sergide görevliyken, kendisini ziyarete gelen bir arkadaşını sergide bulunan büyük metal bir kase içerisine çıplak şekilde yerleştirerek, ilk nü fotoğrafını çeker. (Bkz. Fot. 28)



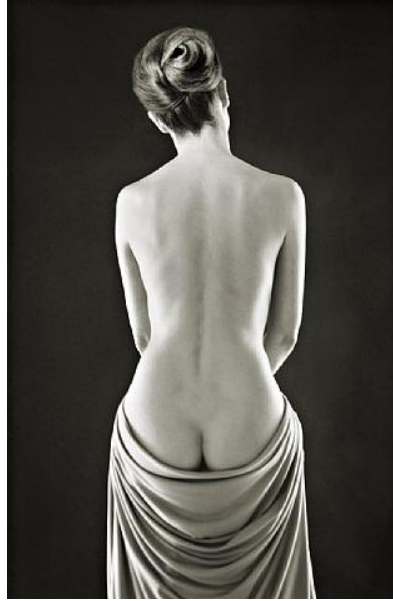
Fot. 28: Ruth Bernhard, Çıplak, 1935.

Sanatçının 1935 yılında Edward Weston ile tanışması hayatında dönüm noktası olur ve Weston'un fotoğraflarından etkilenerek fotoğrafa sanat olarak bakmaya başlar. Sanatçı 1936 yılında Los Angeles şehrine taşınarak kendi stüdyosunu kurar ve ilk fotoğraf sergisini bu şehirde açar. 1939 yılında New York şehrine dönerek nü çalışmalarına ağılık verir. Bernhard'ın çıplak beden içeren fotoğrafları, Weston'ın çalışmaları ile kıyaslandığında, Bernhard'ın Weston'dan etkilendiği açık şekilde görülecektir. (Bkz. Fot. 29)



Fot 29: Ruth Bernhard, Üçgenler, 1946.

Bernhard, tıpkı Weston'un yalın fotoğraf anlayışında olduğu gibi eserlerinde salt fotoğraflık gerçekliği kullanır ve manipasyondan uzak bir anlayışı vardır. Bernhard'ın nü eserlerinde kullandığı çıplak bedenler, antik yunan heykellerini anımsatacak şekilde mükemmel formlara sahiptir. (Bkz. Fot. 30)



Fot. 30: Ruth Bernhard, Drapeli Torso-1962

Sanatçı 1966 yılında fotoğraflarından daha önemli olarak gördüğü fotoğraf eğitmenliğine başlar ve 1970 yılında da ilk fotoğraf kitabı olan ve 50 adet nü fotoğraftan oluşan "*The Eternal Body*" adlı çalışması yayınlanır.

2.4.3.5. Imogen Cunningham (1883-1976)

Amerikalı kadın sanatçı Imogen Cunningham, çocukluk yaşlarında sanata olan ilgisi ailesi tarafından keşfedilerek, dersler almaya başlar. 1903 yılında Washington Üniversitesinde Kimya üzerine okurken fotoğraf sanatı ile tanışarak, bu teknik üzerine kimyasal deneyler yapmaya başlar. 1906 yılına gelindiğinde sanatçı, ilk portrelerini çeker, bu portrelerden birisi de okuduğu üniversitenin bahçesinde kendi bedenini çıplak olarak fotoğrafladığı eseridir. 1907 yılında “*Fotoğrafın Bilimsel Gelişimi*” adlı bitirme tezi ile okuduğu okuldan mezun olarak, Kuzey Amerikalı yerlilerinin portre fotoğraflarını çeken Edward S. Curtis (1868-1952)’in asistanı olarak çalışmaya başlar. Cunningham, Curtis’in yanında çalıştığı 2 yıl boyunca Platinyum baskı ve negatif üzerine rötuş tekniğini öğrenir. Kadın sanatçı 1910 yılında New York’a taşınarak daha sonra kendi fotoğraflarını da sergileyeceği portre stüdyosu açar.

“Bir kadın fotoğrafçı olarak Cunningham, fotoğraf kariyerinin ilk dönemlerinde bazı riskler almıştı. Bu risklerden birisi de Amerika’nın Viktoryen dönemin muhafazakâr yapısının etkisinde bulunduğu dönemde kendisinin arzulu bir şekilde çektiği çıplak fotoğraflarıydı.”⁶⁴

Cunningham’ın sanat görüşünün gelişme evresinde, Alfred Stieglitz’in yayınlamakta olduğu *Camera Work* dergisinin etkisi önemli bir yer tutar. Sanatçı dergide yayınlanan fotoğrafları ve sanatçıları yakından takip eder. 1914 yılında Brooklyn Sanatlar ve Bilimler Enstitüsü’nde ilk sergisini açan sanatçı, Roi George Partridge (1888-1984) ile evlenir. Cunningham, kocasını model olarak nü fotoğraflarda da kullanır. Bu süreçte ticari portre işine devam eden sanatçı 1932 yılında Grup f/64’ün üyesi olur ve bu dönem sonrasında yaptığı işlerde grubun fotoğrafik anlayışının etkisi görülmektedir. (Bkz. Fot. 31)

⁶⁴Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, Editör: Lynne Warren Routledge Taylor & Francis Group, Çev. Onur Tatar, United States of America, 2006, s. 349.



Fot. 31: Imogen Cunningham, ıplak, 1939.

Cunningham, Grup f/64'de yer almaya başlamasıyla landscape görüntüler çekmeye başlamış ve yine bu dönemde ve sonrasında nü fotoğraflarında da landscape arka planlardan yararlanmışır. (Bkz. Fot. 32) Nü fotoğraflarında kocasını, çocuklarını ve kendisi de model olarak kullanan sanatçı hayatının sonuna kadar fotoğraf sanatıyla uğraşarak fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.



Fot. 32: Imogen Cunningham, Oregon Sahilinde, 1967

Fotoğraf sanatında 1935'li yılların sonundan 1970'li yıllara kadar geçen süreçte, çıplak beden kullanımını ele aldığımızda, bu dönem sanatçıların bedeni estetik noktalarını ön plana çıkaracak şekilde, erotik tarzda ve klasik kompozisyon

kuralları çerçevesinde ele aldıkları görülmektedir. Avangard deneyimler sonucunda elde edilen yeni teknik ve estetik görsel ifade biçimleri, içerikle uyumlu tekrarlanmaktadır. Fotoğraflarda kullanılan çıplak beden formları incelendiğinde her birinin tıpkı antik yunan heykellerinde olduğu gibi mükemmel bir güzelliği temsil ettiği görülmektedir. Ayrıca, bu eserlerin içeriğine ve konularına bakıldığında cinsiyete olan bakışın genellikle heteroseksüel yapıda ve genel ahlak kurallarına bağlı olduğu görülmektedir.

3. BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE BU SÜRECİN FOTOĞRAF SANATINDA ÇIPLAK BEDEN KULLANIMINA YANSIMALARI

Postmodernizm tartışmalı bir durum olarak 2. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik ve teknolojik pratiklerin değişmesiyle ortaya çıkan ve kültürel, ideolojik alanda toplumları etkisi altına almış bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizm düşüncesi, Avrupa kökenli bir durum olarak egemen kültürel yapıyı sergilerken; postmodernizm, ABD egemenliğinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kültürel değişimin en büyük sebebi kuşkusuz ki 2. Dünya Savaşı ile hem ekonomik hem de ahlaki açıdan yıkılan Avrupa'nın dünya üzerinde boş bıraktığı baskın yapılanmanın ABD tarafından doldurulmasıdır.

Postmodernizm bazı düşünürler tarafından modernizmin devamı olarak görülürken, bazıları da modernizmden farklı bir yapılanma olarak görülmektedir. Bu farklı düşüncelere rağmen postmodernizm, modernizmin kurumlarını, oluşturduğu kültürel yapılanmayı ve her türlü mekanizmasını yadsıyan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum tıpkı modernizmde olduğu gibi toplumsal yapıyı her alanda etkilemiştir. Bu alanlardan en önemlisi de sanattır.

Sanatlar bağlamında postmodernizm, 1970'li yıllarda tam anlamıyla kendisini göstermeye başlamıştır. Temel olarak bir yapıtı postmodern olarak niteleyebilmek bu dönem içerisinde modern sanata tepki olarak geliştirilmiş kodlama sistemiyle mümkün olacaktır. Sanat yapıtını postmodern olarak niteleyebilmek, düşünürler tarafından belirlenmiş olan; Pastiş, Anakronizm, Performans, Kitsch, Eklektizm, Parodi ve İroni gibi kavramlarla mümkündür. Bu kavramlar sanatın her kısmını etkilediği gibi fotoğraf sanatını ve bu sanat içerisinde üretilen çıplak beden kullanımı içeren eserleri de etkilemiştir.

3.1. Modernizmin Yapıbozumu; Postmodernizm

Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü** adlı kitabında postmodern teriminin ilk olarak “Kohler (1977) ve Hassan’a (1985) göre, ‘postmodernizm’ terimi ilk olarak Federico de Onis tarafından 1930’lu yıllarda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kullanılmıştır”.⁶⁵ Ayrıca, Featherstone, postmodern teriminin anlamına dair küçük bir giriş yapabilmek adına, “postmodern” kelimesinin “modern”den türemiş bir terim ailesinin parçası olduğunu belirtir. Featherstone’a göre modern kelimesinin öneki “post” kelimesi gelmesi ile türeyen postmodern terimi, moderne karşıt, modernin reddedilişi, belirgin bir şekilde terk edilmesini, “modernin tayin edici görünümünden bağıntısız uzaklaşma anlamı vurgulanan bir kırılmayı ya da sapmayı daha güçlü bir şekilde anlatır.”⁶⁶ Featherstone, postmodernlikten bahsederken bu süreci modernlikten kopuşu simgeleyen, döneme özgü bir takım örgütleyici ilklere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıktığı bir çağ olarak tanımlamaktadır. Featherstone’a göre Baudrillard, Lyotard ve bir ölçüde Jameson’ın yazmış olduğu postmodern teorilerden sezilen de işte bu düzen değişikliğidir.

Postmodernizm, birçok teorisyen tarafından kendine göre ifade edilmektedir dolayısıyla kavram hakkında net bir fikir birliğine varmak yanıltıcı olacaktır. Bu teorisyenlerin hepsi de postmodernizm hakkında kendi yeni düşünce sistemlerini oluştururken modernitenin analizi ve/veya eleştirisini yapmaktadırlar. Postmodernizm’i kültürel ve sanatsal alanda olumlu bir gelişme olarak algılayan Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi düşünürler olduğu gibi; postmodernizmin toplumları tehdit ettiği düşüncesine, Marksist düzeyde Fredric Jameson ve teolojik düzeyde yaklaşan Daniel Bell gibi düşünürlerin söylemleri bu terimin ne kadar geniş alanlarda tartışıldığını gözler önüne sermektedir. Postmodernizm kavramı kimi düşünürce göre modernizmden bir kopuşu ifade ederken, kimi düşünürce göre de modernizmin kristalize olmuş devamı ve ileri bir aşaması olarak tanımlanmaktadır. Postmodernizm, ister modernizmin bir devamı

⁶⁵ Featherstone, a.g.e., s. 28.

⁶⁶ Featherstone, a.g.e., s. 21.

olsun ister bir kopuş süreci olsun ortak noktalar göz önüne alındığı takdirde yaşanan bu süreç çerçevesinde kültür, estetik, siyasal, düşünce, ekonomi, ahlak gibi toplumu oluşturan bir çok etkenin değiştiği ve yeniden yapılandığı bir süreç olduğu aşikardır.

“Modernlik, geleneksel toplumlar ve kültürü, modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu, gelenek - modernlik çizgisi üzerindeki yeriyle açıklayarak, kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, postmodernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır.”⁶⁷

Marksist edebiyat kuramcısı, edebiyat eleştirmeni, teorisyen ve postmodernizmin önde gelen kuramcılarında Fredric Jameson (1934-, ABD) **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı** adlı kitabında, postmodernizm kavramı üzerinde bir kullanım şeklini sistematize etmeye ya da tutarlı bir özet anlam geliştirmeye çalışmadığını ifade etmektedir. Jameson’a göre: Postmodernizm terimi yalnızca tartışmalara açık bir anlam ifade etmekte kalmadığı gibi, aynı zamanda *“içsel yönden çatışık ve çelişkilerle doludur”⁶⁸* Ayrıca Jameson, postmodernizmin bir kez ve tüm kapsamı içinde belirlenip, sonra rahat bir vicdan ile kullanılabilir bir kavram olmadığını da belirtmektedir.

Jameson, postmodernizm kuramını oluştururken 20. yüzyılın en önemli iktisatçılarından Ernest Mandel’in (1923-1995 Belçika) yaptığı kültürel sınıflandırma ile paralellik kurar. Jameson’a göre insanlığın son gelişmeler ışığında yaşanan üç teknolojik devrime göre kültürel sınıflandırması şu şekildedir:

“19. yüzyılın ortasında bulunan ‘Buhar Makinesi’ ile ‘Realizm’; 19. Yüzyılın sonuna doğru ‘Elektrik Enerjisi’ ile ‘Modernizm’ ve 1940’lardan bu yana ‘Elektronik ve Nükleer Enerji’ ile ‘Postmodernizm’.”⁶⁹

⁶⁷ Alain Touraine, Modernliğin Eleştirisi, (1. Baskı) Çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 208.

⁶⁸ Fredric Jameson, Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, (1.Baskı), Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Nirengi Kitap Yay., Ankara, 2011, s. 25.

⁶⁹ Rıfat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, (1. Baskı), Yeni İnsan Yay., İstanbul, 2008, s. 44.

1930'lı yıllarda elektrik enerjisinin kullanımı, üretim araçlarındaki değişimi de gündeme getirerek elektronik aygıtları yapan fabrikaların artmasını ve bu aygıtların teknik araçlarda uygulanmasını sağlamıştır. Üretim araçlarındaki devrim niteliğinde sayılabilecek bu gelişme atom bombasının yapımına da olanak sağlamış, televizyonun icadı gibi yeniliklere yol açmış ve sanayinin egemen gücü ile emperyalizmde yeni bir dönem başlamasına sebep olmuştur. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım tüm dünya ülkelerini etkilediği gibi tüm dünyanın ahlaki ve etik değerlerini de altüst etmiştir. Savaş sonuna doğru Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin Avrupa'nın ortasına kadar hem fiziksel hem de düşünsel ilerleyişi toplumsal düşünce bazında yeni bir yapılanmanın habercisi olmuştur.

“Özellikle ütopyik toplum mühendisliğine dayanan ve her şeyi sistem mantığı içinde ele alan, örgütlenmeyi esas kabul eden, merkezileştirmenin olabildiğince ağırlık kazandığı Doğu Blok ülkelerindeki reel sosyalizm uygulamalarının ekonomik açıdan, aynı amaçları benimsemiş Batı kapitalist uygulamalarının da çevre, bireysel hak ve özgürlük açılarından iflasından sonra modernizm kuramsal düzeyde olduğu kadar, edimsel düzeyde de tartışılır olmuştur.”⁷⁰

Bu süreci doğuran düşünsel temeller, dönemin düşünürleri tarafından masaya yatırılmış ve tartışılır hale gelmiştir. Modernizmde, toplumsal oluşumların temelinde doğru bilginin ancak; akıl ve düşünce ile elde edilebileceği tezini savunan rasyonalizm ve temel düşünce teması siyasal ilkelerin kökten değiştirilmesi olan siyaset ve dolaylı olarak ekonomiye de yansımış bir doktrin olarak radikalizmin yattığı görülmektedir. Bu iki kavram üzerine yükselen toplum-devlet etkileşimine dayanan sistem, ikili karşıtlıkları yüz yüze getirmiştir. Kapitalizmin egemenliğinde yeşeren estetik, ahlak, etik ve siyasal oluşumlar aşılmaya başlanmıştır. Bu döneme “Geç Kapitalizm” adını veren Mandel, yine aynı adla 1972 yılında yayınladığı kitabında dönem dahilinde toplumun ekonomik yapısını oluşturan ve insan bilincinden bağımsız olarak biçimlenen üretim ilişkilerinin tümü olan ‘altyapı’da gerçekleşen değişimlerin niteliklerini tanımlamaktadır. Bu dönemde dil, ahlak, ideoloji, siyaset, sanat ve kültür gibi unsurlar bütünü olan ‘üstyapı’da gerçekleşen

⁷⁰ Hasan Bülent Kahraman, “Total Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm”, Varlık Dergisi, Ekim Sayısı, 1992, s. 3.

değişiklikleri ise Jameson “Geç Kapitalizmin Kültür Mantiğı” adı altında nitelerken, postmodernizmin kendisini tanımlamak adına “Klasik Modernizm” olarak adlandırdığı sürecin değerlendirilip “belirli bir konum benimsenişi ile zorunlu bir ilişki içinde”⁷¹ olduğunu savunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarından kaynaklanan ve kapitalizmin üçüncü büyük aşamasına geçişi olarak gören Jameson’a göre postmodernizm, 1950’lerin sonu ya da 1960’ların başlarında ortaya çıkmaktadır. Jameson Postmodern toplumu, ‘Elektronik ve Nükleer Enerji’ ile ortaya çıkan, sanayi sonrası toplumunu kitle üretimi, iletişim, simülasyon ve bilginin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan, ayrıca sınıf mücadelelerinin ve sanayi üretiminin modernizmde olduğu gibi kesin bir öncelik taşımadığı, kapitalizmin egemenliğindeki toplumsal oluşumların ve yasaların aşıldığı bir toplum olarak açıklar. Bu noktada Jameson’un kitle üretimi, iletişim, simülasyon ve bilginin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan Postmodern toplum düşüncesi Baudrillard’ın düşünceleriyle paralellik göstermektedir.

“Modernlik eğer kodlar ve modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği üretim çağıysa, bunun tersine postmodern simülasyonlar çağı modeller, kodlar ve siberetik tarafından yönetilen bir formasyon ve göstergeler çağıdır.”⁷²

Baudrillard’ın ortaya koyduğu teoriye göre postmodernizm, üretim mekanizmalarının endüstriyel kapitalizm mantığına dayalı olduğu ve “politik ekonomisinin egemenliği altındaki modernlik çağının sonu”⁷³nu hazırlayan, “simülasyonlar” ve yeni teknoloji, kültür ve toplum biçimleri tarafından oluşturulan bir çağın ta kendisidir. Baudrillard’a göre teknolojik gelişmelerin doğurduğu bilgisayarın yaygınlaşması, televizyon gibi yeni medyaların doğması, bilgi işlem sistemleri ve siberetik denetim sistemleri, toplumun simülasyon kodlar ve modeller uyarınca örgütlenmesini sağlayacaktır. Bu örgütlenme, toplum üzerinde yeni teknolojik ve enformasyon biçimlerinin merkezi bir rol oynamasını sağlayarak,

⁷¹ Jameson, a.g.e., s. 101.

⁷² Best ve Kellner, a.g.e., s. 148.

⁷³ Best ve Kellner, a.g.e., s. 148.

gerçek ve görünüm arasındaki ayrımın silinmesine yol açan, hiper gerçekliğin yaratıldığı bir çağdır, postmodernizm.

Postmodern teoriye olumsuz anlamda yaklaşan Irwin Howe ve Harry Levin gibi düşünürler postmodernizmi “*Aydınlanma rasyonalizminin çöküşü, anti-entelektüalizm ve kültürün toplumsal değişime destek olabileceği umudunun kaybı*”⁷⁴ olarak değerlendirmektedirler.

Postmodern çağa Hristiyan teolojisi bağlamında olumsuz yaklaşan Daniel Bell için bu çağ toplumların hayvansal içgüdülerinin ve dürtülerinin serbest kaldığı bir süreçtir. Ve Bell’e göre bu sürecin doğmasında ki en büyük etken “*modernist hareketlerin ve onların bohem altkültürlerinin (subculture) mirasları olarak gördüğü isyankar, burjuva karşıtı, çatışmacı ve hedonistik dürtülerin*”⁷⁵ ortaya çıkmasıdır. Bell’e göre kültürel anlamda modernizm hazcılığı savunmaktadır ve bunun sonucu olarak toplumlar içersinde itaatsizliğin ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Modernizm’in “itaatsiz” toplum yapısının bir yansıması olarak kabul ettiği postmodern çağ, hazcı hayat tarzının son raddesini işaret eder. Bell’e göre toplumlar içerisindeki itaatsizliği tetikleyen neden, kapitalist ekonomi ve demokratik devletin bürokratik örgütlenmesinin içindeki derin çelişkinin yarattığı bir sonuçtur ve bu eylem geleneksel burjuva değerlerine ve Püriten etiğe karşı girişilmiş radikal bir saldırı olarak karşımıza çıkar. Postmodernizmin geleneksel değerleri ve toplumun ahlakını çürüten gücüne karşı dinsel değerlerin canlandırılması isteğinde bulunur.

*“Jameson, postmodernizmi modernizmin gelişmiş biçimlerine karşı tepki niteliği taşıyan karmaşık bir süreç olarak niteler. Jameson, özellikle seri üretim kültürü (mass culture) ile yüksek kültür arasındaki eski ölçülerin erozyona uğradığı ve sınırların yok olduğu bir dönem olarak niteler postmodernizm’i. Jameson, postmodernizmin niteliklerinin tam olarak belirginleşmediğini, bu yüzden de bir üslup olarak değil, ama hali hazırda ‘Baskın Kültürel Yapı’ olarak algılanmasını ister.”*⁷⁶

⁷⁴Best ve Kellner, a.g.e., s. 24.

⁷⁵ Best ve Kellner, a.g.e., s. 28.

⁷⁶ Şahiner, a.g.e., s. 44.

Postmodernizm, teknolojik ve fonksiyonel düşüncenin yol açtığı değişim ve bunun ürettiği bilinci açıklamaya çalışan yeni toplum kuramı olarak, modernizmin benimsemiş olduğu ideoloji, estetik ve düşüncelerin reddi niteliğindedir. Bu bağlamda postmodern olarak tanımlanabilecek çeşitli kültürel yapıtların dökümü yapıldığında, böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üsluplar ya da ürünler arasındaki türdeş benzerliklerden ziyade hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak bir ileri modernist dürtü ya da estetik olarak algılanmalıdır. Modernizme tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm kültür, politika, siyaset, ekonomi, ideoloji, estetik ve sanatsal anlamda karşımıza çıkmaktadır.

3.2. Postmodernizm ve Sanat İlişkisi

Bir başkaldırı ve karşı çıkış olarak postmodernizm, *“kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, 20. yüzyılın son çeyreğinde, mimarlık, resim, heykel, yazın gibi güzel sanatlar alanında ve özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin duruma gelen bir yaklaşımı”*⁷⁷ temsil etmektedir.

Sanatlar bağlamında postmodern terimi 1940 ve 1950’li yıllara kadar dayanmakta olup ilk olarak Amerika’da mimari alanda, modernist mimarinin sert ve süslemesiz biçimine karşı; eklektik ve süslemeci yeni biçimlerin tanımlaması olarak adlandırılmaktadır. Amerikalı mimar ve mimari kuramcı Robert Venturi, postmodern mimari anlayışının başında yer almaktadır. Venturi 1966 yılında yazmış olduğu **Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki** adlı yapıtında modern mimarinin eleştirisini yaparak, en güçsüz yanını “yalınlık” ilkesi olarak belirler ve buna karşı olarak “karmaşa ve çelişki” olgularını koymaktadır. Venturi 1966 yılında yayımlanmış olduğu kitabından daha önceki dönemlerdeki mimari yapılarında kitabında belirlemiş olduğu “karmaşıklık ve çelişki” ilkelerinin yanında “tarihsel” öğeleri de kullanmıştır. Venturi’nin gerek mimari yapıları gerekse kuramsal düzeydeki düşünceleri modern mimarlığın kalıplaşmış biçimlerine karşıt bir tutum içerisindedir. Daha sonraki dönemlerde postmodern mimari kuramsal düzeyde, Amerikalı kuramcı Charles Jencks’in 1977 yılında yayımlanan ve modern mimarinin öldüğünü ve yeni mimari

⁷⁷ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, (3.Basım), Asa Kitapevi, Bursa, 2000, s. 69.

biçimlerin nasıl olması gerektiğini yazdığı **Postmodern Mimarlığın Dili** adlı kitabında kuramsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimari alanda bir akım olarak gelişen postmodernizm, resim, heykel ve diğer sanat dallarında bir akım olmaktan ziyade çok katmanlı bir yapıya sahip, biçimsel bütünlüğe ve elitist düşüncelere karşı çıkan genel bir yaklaşım türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodernizm geniş boyutlarda sanat yapıtında 1960'lı ve 1970'li yıllarda belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır ve aynı dönemde birçok kültür ve toplum teorisyeni tarafından *“modernizm kültüründen radikal kopuşları ve yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışı”*⁷⁸ olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Terim, modernizmden sonra gelen ya da modernizme karşı çıkan sanat eserlerini betimlemek adına kullanılmaktadır.

Best ve Kellner'e göre, Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi düşünürler için postmodern terimi modernizmin baskıcı boyutlarına karşı üretilmiş olumlu bir gelişmedir. Fiedler ise yeni ortaya çıkan postmoderni tanımlarken, modern düşünceyi oluşturan Protestanizm, Viktoryanizm, Rasyonalizm ve Hümanizm gibi düşüncelerin geleneksel değerlerini reddeden bir “post” kültür olarak betimlemektedir ve postmodern süreçle birlikte yüksek sanat-aşağı sanat ayrımının çöktüğünü ve kitle kültürü biçimlerinin ortaya çıktığını savunmaktadır.

*“Postmodernizm terimi Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Fiedler, Hassan ve Sontag'ın gibi genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerce müze ve akademik kurumsallaşmasından ötürü reddedilen “tükenmiş” yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı 1960'lı yıllarda New York'ta popülerlik kazandı.”*⁷⁹

Postmodernizm teriminin görsel sanatlar ve sahne sanatları gibi farklı disiplinlerde gözükmesiyle, sanatsal anlamda postmodernizme ilişkin düşünceler Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve

⁷⁸ Best ve Kellner, a.g.e., s. 24.

⁷⁹ Featherstone, a.g.e., s. 28.

Jameson gibi teorisyenlerin ilgisini çekerek daha geniş boyutlarda incelenmeye başlanmıştır.

“1960’lı yıllar pop sanat, film kültürü, happeningler, multi-medya eğlencelik gösteriler ve rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu bir dönemdi. Sontag, Fiedler ve öbürlerine göre bu gelişmeler, şiir ya da roman gibi daha önceki biçimlerin kıstaslarını aşıyordu. Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbirleriyle harmanlayarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerine katmaya başlamışlardı. Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçıydı.”⁸⁰

Jameson, postmodern süreçle birlikte başlayan değişikliklerin estetik ve sanatsal bağlamda en fark edilir olarak görüldüğü alanı mimari olarak tanımlarken, postmodern sözcüğü kopuşun, çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin gözden kaybolduğu ya da silindiğine yönelik nosyonlar ile ilişkilendirmektedir.

“Bu nedenle, resimde soyut dışavurumculuk; felsefede varoluşçuluk; romanda en son temsil biçimleri büyük auteur filmleri ve (Wallance Stevens’in eserleri ile kurumsallaştırılan ve yüceltilen) modernist şiir ekolü bugün, onlar tarafından harcanan ve tüketilen ileri modernist bir itkinin en son olağanüstü ürünleri olarak görülüyor. Bunları izleyenlerin sıralanışı ise bir anda ampirik, karmaşık ve bütünlükten yoksun bir görünümü yansıtıyor; Andy Warhol ve Pop Art, ama aynı zamanda foto-gerçekçilik ve onun da ötesinde “yeni dışavurumculuk”; müzikte John Cage’in dönemi, ancak aynı ölçüde Philip Glass ve Terry Riley gibi bestecilerde olduğu gibi klasik ve popüler biçimlerin sentezi ve ayrıca punk ve new-wave rock (Beatles ve Stones bugün daha yeni ve süratle gelişen geleneğin ileri modernist noktası konumundalar); sinemada Godard, post-Godard, deneyselci sinema ve video, ama aynı zamanda tümüyle yeni bir tür ticari sinema; bir yanda Burroughs, Pynchon, Ishmael Reed; öte yandan Fransız nouveau roman ve ardılları ile birlikte eriture ya da metinseliliğin yeni estetiğinden kaynaklanan şaşkırtıcı sayıda yeni yazın eleştirisi...”⁸¹

Modern düşüncenin savunduğu ve estetiğe de yansımış olan mutlak, evrensel ve metafiziksel düşüncelerin İkinci Dünya Savaşı sonrası çöküşüyle birlikte,

⁸⁰ Best ve Kellner, a.g.e., s. 25.

⁸¹ Jameson, a.g.e., s. 29-30.

dönemin sanatçıları kendilerini bireyselciliğe teslim etmişlerdir. Postmodern süreçte sanatçı bireysel sanat anlayışı çerçevesinde çeşitli sanat disiplinlerinden ayırım yapmaksızın faydalanarak modern sanat anlayışındaki katı bütünlüğe sahip üslupsal özgünlüğü yıkarak kişiye ait ‘özgün’ çalışmaları gündeme getirmiştir. Postmodern sanat anlayışı, her türlü elitist düşünceye karşı çıkararak ‘Sanat, sanat içindir’ düşüncesini yok eder, sınıfsal ayırım yapmaksızın toplumun tüm katmanlarında demokratik bir düzlemde karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle postmodern sanat anlayışı kitle kültürünün yanındadır. Postmodern sanat duyarlılığı bu organik ilişkiyi şekillendirirken pop sanatın, kitsch, graffiti gibi kitle kültürü düzeyinde karşılaştığımız tüm anlatım biçimlerinden faydalanmakta, bezemesel nitelikleri rahatça kullanmaktadır. Diğer yandan 1950’ler sonrasında yaşanan uzay ve bilgisayar teknolojisi gibi yenilikler dönemin sanatını etkilemiş, yeni kavram, teknik ve biçimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

“Modernizm 20 yy. başının koşullarından, teknolojik ve endüstriyel yeniliklerinden kaynaklanan Avrupa kökenli bir akım olup, ortaya koyduğu estetik biçimi Avrupa’nın geleneksel ve çürüyen değerlerine karşı bir kurtarıcı olarak yorumlamıştı. Buna karşın Post-Modernizm Amerikan toplumunun içindeki kültürel uçlanmalardan kaynaklanmış ve Amerikan sanatının içeriğe verdiği önceliği benimsemiştir. 1940’lardan bu yana ABD’deki sanat serüveni eylemci bir tavır içermiş ve bu eylemcilik 1970 ve 1980’lerdeki bireyciliğe zemin hazırlamıştır. Hareketli soyut, Pop, Foto gerçekçilik, daha sonra Oluşumlar ve Yeryüzü sanatı hareketleri, vurguyu biçim yerine içeriğe yüklemiş ve “Sanat, sanat içindir” idealizminin biçimci elitizmine karşı tavır almıştır.”⁸²

Postmodernist sanatçıların üretmiş oldukları sanat yapıtları incelendiğinde ortak üslupların bulunmadığı, bunun aksine modern düşüncenin savunmuş olduğu ahlakçı estetik anlayışına karşı, uçlanmalar ve çok yönlü değerlere sahip oldukları görülmektedir. Modern estetiğe karşı bir tavır olarak ortaya çıkan postmodern sanat anlayışı, modernizmin savunduğu değerleri de değiştirmiş ve yeni bir kodlama sistemi meydana getirmiştir.

⁸² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, 3.Cilt, s. 1507–1508.

3.3. Postmodern Estetiği Belirleyen Kodlar

Sanat yapıtını ‘postmodern’ olarak tanımlayabilmek, eleştirmenlerin tanımlamış olduğu belirtiler çerçevesinde mümkündür. Postmodernizmin kodları olarak tanımlayacağımız bu belirtilerden biri, birkaçı ya da hepsinin bir arada olması o sanat yapıtının postmodern olarak tanımlanmasına sebebiyet verir.

Postmodernizmin modernizme karşı hangi noktalarda tepki olarak nitelenebileceği konusunda düşüncelerini ortaya koyan diğer bir düşünür de İhab Hassan’dır. Yazarın modernizm ve postmodernizm arasındaki farklara ilişkin hazırladığı tablo, postmodernizmin modernizme karşı geliştirmiş olduğu kavramları iyi bir şekilde gözler önüne sunmaktadır.

Tablo 3.1. Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırması

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Romantizm/simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet / logos	Tükenme/ sessizlik
Sanat nesnesi / bitmiş yapıt	Süreç / performans / happening
Mesafe	Katılım
Yaratma / bütünselleştirme / sentez	Yaratmayı imha / yapıbozum / antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlendirme	Dağılma
Tür / sınır	Metin/ metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi

Mecaz	Mecazı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök / derinlik	Rizom / yüzey
Yorum / okuma	Yoruma karşı/yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okuyucuvary)	Yazılabilir (yazarvary)
Anlatı / büyük tarih	Anlatı karşıtı / küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Tenasül uzuvları / fallik	Çok biçimli / androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken / neden	Fark-fark / iz
Tanrı baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkılık	İçkinlik

Kaynak: Hassan, I. "The Culture of Postmodernism", Theory, Culture and Society, 1985, 123-4., David Harvey, Postmodernliğin Durumu, (5. Baskı), Çev. Sungur Savran, (Metis Yay., İstanbul, 2010) s. 59'daki alıntı.

Hassan'ın postmodern ve modern arasındaki farkları belirlerken antropoloji, dilbilim, felsefe, teoloji ve siyasal bilim gibi disiplinlerden faydalanmaktadır. Fakat; bu farklar postmodern sanatın da göstergelerini oluşturmaktadır. Postmodern sanatın modern sanattan kopuşunu tanımlayan düşünürlerden birisi de Mike Featherstone'dır. Yazara göre postmodern dönemde sanat ve gündelik hayat arasındaki sınıırın silinişiyile ilintili olarak yüksek kültür ile popüler ya da kitle kültürü arasındaki ayırım da ortadan kalkmaktadır. Ayrıca Featherstone bu dönemde *"sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak"*

yinelenmeden ibaret”⁸³ olduğunu savunmaktadır. Featherstone, postmodern dönemin sanat yapısını daha genel bir çerçevede tanımlamaktadır. Yazara göre bu kodlar eklektizm, parodi, pastiş, ironi, sahneye koymak (performans) ve kitsch kavramlarıdır.

Jameson ise geç kapitalist kültürü tanımlayan kodlar arasında şizofreni ile açıkladığı imaj, simulakr, bölük pörçüklük (parçalanmışlık) ve pastiş kavramlarından bahsetmektedir. Hassan, Featherstone ve Jameson’un saymış olduğu Postmodern belirtilerin yanında anakronizm, metinlerarasılık, nostalji, belirsizlik, kural bozumu, melezleşme, karnavallaşma, çok katlılık ve çoğulculuk kavramlardan bahsetmek gerekmektedir.

Konumuz dâhilinde postmodern süreçte fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımını daha iyi analiz etmek için postmodern düşüncenin sanat yapısı üzerinde üretmiş olduğu kodları detaylı incelemek faydalı olacaktır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi postmodern süreçte sanat yapısında birçok özellik ile karşılaşmaktayız. Fakat postmodern sanatın temel yapı taşlarını “zamanın ve mekanın çöküşü” içerisinde “şizofreni”, “pastiş”, “tarihsellik” kavramları; “performans”; modernizm düşüncesinin doğurduğu Üst-Anlatılara tepki niteliğindeki estetik kırılmalar olarak “kitsch”, “eklektizm”, “parodi” ve “ironi” ; ayrıca Postmodern politika dahilinde karşımıza çıkan “farklılıklar politikası” ve bunun bir sonucu olarak “homoerotizm” ve “feminizm” kavramları oluşturmaktadır.

3.3.1. Zamanın ve Mekanın Çöküşü: Şizofreni, Pastiş ve Tarihsellik

Zaman ve mekan deneyimi insan bedeninin varoluşsal temellerini oluşturmaktadır. Bu deneyim hangi toplumda olursa olsun çok karmaşık inceliklere dayanmaktadır ve değişkendir. Zaman ve mekan pratikleri toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi ve dönüşümünü etkilemektedir. “*Üstelik toplumu değiştirmek isteyen herhangi bir proje, mekansal ve zamansal anlayış ve pratiklerin dönüşümünün*

⁸³ Featherstone, a.g.e., s. 29.

karmaşık ağını kavramak zorundadır.”⁸⁴ Postmodern süreçte zaman ve mekan pratiklerinin yitimini betimleyebilmek adına kısaca modernizmde yaşanan zaman ve mekan sıkışmasına değinmekte fayda vardır.

Modernizmle birlikte yaşanan teknolojik, kültürel ve ekonomik gelişmeler zamanın ve mekanın yeniden organizasyonunu beraberinde getirmiştir. Bu dönemde teknik gelişmeler doğrultusunda otomobil, gemi ve tren gibi ulaşım araçları hızlanmış; uçak ve benzeri hava araçların icadı ile birlikte mesafeler kısalmıştır. Bu doğrultuda dünyanın detaylı bir haritası çıkartılmıştır ve böylelikle mekanın mülk edinilebilecek bir olgu olarak algılanmasını doğurmuştur. Ayrıca, telgraf, telefon, radyo ve televizyon gibi iletişim araçları da mesafelerin silinişini beraberinde getirmiştir. Sanayileşme sürecinde yoğun şekilde büyüyen şehirler, farklı toplumsal sınıfa, kültüre ve inanca sahip insanların bir arada yaşamasına olanak sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler doğrultusunda gün saatlere, saatler dakikalara, saniyeler saliselere bölünerek evrensel bir sistematige dönüşmüştür.

Bu gelişmeler zaman ve mekan kavramının yeniden organizasyonunu gündeme getirmiştir. Modernizmle birlikte zaman ve mekan yeniden yapılanarak sıkışma yaşamıştır. Postmodern süreçte ise yeniden yapılandırma süreci bir dizi değışimler doğrultusunda devam etmektedir.

Teknolojik gelişmeler 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra daha da hızlı bir ilerlemekte ve toplumları etkilemektedir. Postmodernizmi işaret eden bu dönemde yeni teknik gelişmeler doğrultusunda ulaşım araçları daha da hızlı bir hale gelmiştir. Ayrıca, uzay üzerine yapılan araştırmaların sonucunda uydu teknolojisi keşfedilmiştir. Bu gelişme doğrultusunda dünyanın yörüngesine yerleştirilen uydular iletişim ağlarından, bilimsel araştırmalara kadar uzanan bir dizi yeniliği beraberinde getirmiştir. Yine bu dönemde iletişim araçları da evrilerek evrensel boyutta iletişim ağları kurulmuştur. Elektronik teknolojisinin geliştirilmesi ile birlikte dijital veri işleme sistemleri olan bilgisayarlar geliştirilmiştir. Bilgisayarlar arası ağ sistemleri

⁸⁴David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (5. Baskı), Çev. Sungur Savran, Metis Yay., İstanbul, 2010, s. 246.

kurularak internet ortaya çıkmıştır ve dijital teknoloji her alanda kullanılır hale gelmiştir.

Jameson'a göre bu gelişmeler doğrultusunda modernizmin yeniden yapılandığı zaman ve mekan deneyimi, postmodernizm döneminde çöküşe uğrar. Dolayısıyla bu çöküş beraberinde toplumsal düzeyde bir dizi değişikliği meydana getirmiştir ve bu değişiklik doğrudan dönemin sanat yapıtına da yansımaktadır. Jameson, zaman ve mekan deneyimini çöküşünü *şizofreni* ve *pastiş* kavramlarıyla açıklamaktadır.

3.3.1.1. Şizofreni

Şizofreni kelimesi, Yunanca bölünme - ayrılma anlamına gelen *skhizein* ve akıl anlamına gelen *phrenos* sözcüklerinin birleşiminden gelmektedir. “*Şizofreni, gerçeklerle olan ilişkilerin büyük ölçüde azalması, düşünce, duygu ve davranış alanlarında önemli bozulmaların ortaya çıkması vb. belirtiler gösteren bir ruh hastalığı olarak*”⁸⁵ tanımlanmaktadır. Şizofreni görülen kişi, çift kişilikli olmasından ziyade iki farklı gerçekliğe yani sağlıklı bir insanın algıladığı gerçek gerçekliği ve sağlıklı bir insanın algılayamayacağı ikinci bir gerçekliğe inanması ile dikkat çekmektedir.

Jameson, postmodern süreçte şizofreni kavramını açıklarken Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın düşüncelerinden faydalanmaktadır. “*Lacan, şizofreniyi gösteren zincir, yani, bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagramatik gösteren dizilerinde bir kırılma şeklinde tanımlar.*”⁸⁶ Ayrıca bu dönemde kadranlı analog saatler yerine dijital saatler kullanılmaya başlanmıştır. Jameson'a göre analog saatler geçmiş, gelecek ve şimdiyi görebileceğimiz teknik bir yapıya sahiptir. Bunun aksine dijital saatler sadece baktığımız anda ki zamanı yani şimdiki zamanı göstermektedir ve “sentagramatik kırılma”yı tetikleyen etkenlerden birisi de budur. Bunun bir yansıması olarak yaşanmakta olan “şimdi” ile “geçmiş” ve “gelecek” zaman arasındaki ilişki de kırılmış olur. Bu bağlamda birey sürekli olarak

⁸⁵<http://www.tdk.gov.tr>

⁸⁶ Jameson, a.g.e., s. 66.

“şimdi”yle ilgilenir. Postmodernizmin getirmiş olduğu şizofrenik süreçle gündelik kültür düzeyinde de parçalanmalar sürmektedir. Şizofrenik süreçle gerçekliğin imajlara (imge) dönüşmesi de gündeme gelmiştir. Rifat Şahiner, Jameson’ın düşünceleri doğrultusunda şöyle demektedir:

“Bundan dolayı postmodern gündelik kültür, bir üslup çeşitliliği ve üslup heterojenliği kültürüdür, göndergenin ya da gerçeklik duygusunun yitirilmesine yol açan imaj ve simülasyon aşırılığı kültürüdür. Bunun ardından gösterge ve imajları bir anlatsal (narrative) ardışıklık oluşturacak şekilde birbirine zincirleme kapasitesinin eksikliği nedeniyle, zamanın bir dizi şimdi olarak parçalanması; dünyanın mevcudiyetinin berrak, dolaysız, yalıtık, duygu yüklü yaşantılara –yoğunluklara- şizofrenik bir ağırlık verilmesine yol açar. Bundan dolayı sanat ve estetik tecrübeler, bilginin, yaşantının ve hayatın anlamı duygusunun ana paradigmaları haline gelir.”⁸⁷

Jameson ise şizofrenik nitelikteki sanat yapıtının birey üzerinde bıraktığı etkiyi şu şekilde açıklamıştır:

“Bu dünyanın ya da maddesel gösterenin şimdiki zamanı, artan bir yoğunlukla öznenin karşısına çıkıyor ve burada tedirginlik ve gerçekliğin yitimi olarak olumsuz terimlerle betimlenen, ancak, kişinin aynı zamanda yükselme, esrime ya da sanrısız yoğunluk gibi olumlu terimlerle de betimlenilebileceği gizemli bir duygulanım içeriyor.”⁸⁸

Jameson, zamanın şizofrenikleştirilmesinin parçalanmışlık, sınırlanmışlık, başkalaşmışlık ve bireysel öznenin kaybolmasıyla sonuçlandığını savunmaktadır. Bu doğrultuda postmodern estetiğin özelliklerinden birisi de farklı kaynakların oluşturduğu “bir dizi şeyin parçalılığı”dır ve bu “şey”ler artık hiçbir yere gönderme yapmadıklarından, anlamsız bir yüzeysellikle karşımıza çıkmaktadır.

⁸⁷ Şahiner, a.g.e., s. 46-47.

⁸⁸ Jameson, a.g.e., s. 68.

3.3.1.2. Pastiş

Pastiş, “*ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümleri kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeyen bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik (seçmeci) yapıt*”⁸⁹ olarak tanımlanmaktadır. Jameson’a göre postmodern dönemde zaman ve mekanın çöküşü ile şizofreni kavramı ortaya çıkmaktadır. Şizofreni ise “bireysel öznenin kaybolması” olgusu doğurmaktadır ve bu doğrultuda kişisel üslup giderek etkisini kaybederek “pastiş” kavramı ortaya çıkmaktadır. Postmodern sanat yapıtında sıklıkla karşılaştığımız pastiş kavramı, yeni üslupların keşfedilmesinin mümkün olmadığı düşüncesiyle, ölü üslupların taklidi niteliğinde karşımıza çıkmaktadır.

Jameson pastiş kavramını açıklarken, parodi kavramıyla karıştırılmamasını istemektedir. Jameson’a göre parodi, modern sanat anlayışının temelini oluşturan taklit edilemeyen üslupçuluğun içerisinde verimli bir alanda bulunmaktadır. Jameson, parodi ve pastiş arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlamaktadır:

*“Bu durumda parodi kendini, işlevini yitirmiş buluyor: Artık, yaşam süresini doldurmuştur ve o tuhaf, yeni oluşum, “pastiş” yavaş yavaş parodinin yerini almaktadır. Pastiş de parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, lengüistik bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak pastişte, parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdüleri kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir: Bir tür boş ironi uygulaması olarak nitelendirebileceğimiz o ilginç ve tarihsel yönden modern özellik, Wayne Booth’un on sekizinci yüzyılın “dengeli ironiler” adını verdiği özellik için ne ise, parodi için pastiş de aynı şeydir.”*⁹⁰

Postmodern dönemde sanatçı, yapıtını oluştururken eklektik biçimde daha önceki dönemlerdeki sanatsal üsluplardan yararlanmaktadır. Pastiş ile açılan bu kavram zaman ve mekanın çöküşünün bir sonucu olarak şimdiki zamana indirgenmiş

⁸⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, s. 1435.

⁹⁰ Jameson, a.g.e., s. 56.

geçmiş ve geleceği içerisinde barındırmaktadır. Dolayısıyla pastiş, postmodernizm ile gündeme gelen diğer bir kavramla yani tarihsellik ile yakın ilişki içerisinde.

Postmodern sanat, modern düşüncenin bir yansıması olan, iktidar ve kurumlarının katı geleneklerle cisimleşmesi sonucunda sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından “bütünlük” talebine yani tek-değerliliğe ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkararak metinlerarasılığı savunmaktadır. Metinlerarasılığın imge üzerinde yapmış olduğu bu dönüşüm gerçekleşirken de sanat yapıtında karşılaşılan belirleyici unsurlardan eklektizm, pastiş, parodi ve ironi gibi yöntemlerden de faydalanılmaktadır.

3.3.1.3. Tarihsellik: Nostaljinin Dönüşümü

Postmodern süreçte toplumsal düzeyde zamansal ve mekansal pratiklerin çöküşü ve yeniden organize edilmesi geçmişin de ele alınmasına yol açmıştır.

“İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masnetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir.”⁹¹

Bu noktada postmodern süreçle gündeme gelen *nostalji* ve *anakronizm* kavramları devreye girmektedir.

Nostalji, “geçmişe duyulan tanımlanamaz ve iç sızlatan özlem”⁹² olarak tanımlanmaktadır. Jameson bu kavramın postmodern estetiğe olan yansımasını daha iyi belirlemek adına dönemin nostalji filmlerinden yararlanmaktadır. Jameson, nostalji hakkında şunları söylemektedir:

“Nostalji filmi hiç bir zaman, tarihsel içeriğin bir tür eski moda temsiliyle ilgili değildi, bunun yerine geçmişe, görüntünün cilalı imgeleriyle ve “1930’lu ya da 1950’li” gibi

⁹¹ Harvey, a.g.e., s. 71.

⁹² Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 17.Cilt, s. 8719

modaya atıflarıyla “geçmişe ait olma”yı yansıtan stilistik çağrışımlarla yaklaştı.”⁹³

Diğer bir deyişle postmodernizm ile gündeme gelen nostalji, estetik unsurların içerisine yerleştirilmiş ve “geçmişe ait olmak”tan ziyade yapay tarihsel derinliğin sunumudur. Nostalji “yapay tarihsellik” olgusunu elde etmek adına pastiş ve tarihi olay ya da olguların içerisinde geçtiği zaman ile olay ya da olguda yer alan nesne ya da özelliklerin birbiriyle uyumsuzluğu olarak tanımlanan Anakronizm kavramlarından faydalanmaktadır. Bu noktada modern sanat anlayışı içerisindeki nostalji kavramından ayrılarak farklı bir konuma yerleşmektedir.

Tarihsellik başlığı altında nostalji kavramının postmodern süreçle dönüşerek gündeme gelmesi tarihsel sürekliliğin ve bellek duygunun çöküşünün bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır ve “üst-anlatılara” tepki niteliğindedir. Postmodern sanatçı ölü üslupların taklidi olarak pastiş ve tarihin ironik yorumu olan Anakronizm olgularından faydalanarak “üst-anlatılar”ın tarihsel metinlerine saldırıda bulunur ve “kişisel” ve “yeniden yapım” bir tarihselliği izleyiciye sunarlar.

3.3.1.3. Performans

Performans kelimesi, İngilizce kökenli olup *Türkçe’de “herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara”⁹⁴* anlamlarında kullanılmaktadır. Sanatlar bağlamında ise ilk olarak Dada hareketiyle gündeme gelen Performans Sanatı, sanatçının belirlemiş olduğu kavram doğrultusunda düzenlenen bir gösteri ya da bir olaya dayalıdır. Kitle kültürüne yönelik bu tavır seyirci önünde sergilenmesi ile tiyatro sanatı ile yakından alakalıdır. Antmen, Performans Sanatı hakkında şunları söylemektedir:

“20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme

⁹³ Jameson, a.g.e., s. 59.

⁹⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, s. 1443.

gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır.”⁹⁵

Postmodernizm ile gündeme gelen kavramlar arasında adına sıkça değinilen Performans Sanatı, zaman ve mekanın çöküşü ile şimdiki zamana odaklanan birey için yakından alakalıdır.

“Zaman ufkunun çöküşü ve anlık olana yönelen ilgi, kısmen, kültürel üretimde olayların, gösterilerin, “happening”lerin, medya imgelerinin çağdaş dünyada ön plana çıkmış olmasının ürünüdür.”⁹⁶

Performans Sanatı “anlık olanı” konu edinirken, o zamana kadar iki boyutlu olarak temsil edilen beden, performans içerisinde farklı bir konuma yerleşmektedir. Ayrıca Performans Sanatında, sanatçı kendi bedenini kullanmaktan kaçınmaz, kullandığı mekanlara olan göndermeleriyle karşı – muhalif bir tutum içerisindedir.

“Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır”.⁹⁷

Bu doğrultuda Performans Sanatında bedenin sınırları zorlanmaktadır. Performans Sanatı başlı başına geleneksel sanat kategorilerine aykırı bir konumda bulunmaktadır.

⁹⁵ Antmen, a.g.e., s. 219.

⁹⁶ Harvey, a.g.e., s. 76.

⁹⁷ Antmen, a.g.e., s. 222.

3.3.2. Üst-Anlatıların Yapıbozumu: Estetik Kırılmalar

Üst-anlatılar, iktidar tarafından oluşturulan ve iktidarın dolayısıyla düzenin devamlılığını sağlayan ve tüm toplumsal ilişkileri, tarihi hatta sanat estetiğini belirli, sistematik ve evrensel normlar içerisinde ilkelendiren söylemleri ve kuralları temsil etmektedir. Üst-anlatılar modernizm ideolojisinin totaliter nitelikteki söylemlerini oluşturmaktadır ve postmodern süreçte yapıbozumuna uğramıştır. Nükhet Kınlı postmodernizmin üst anlatılara olan yaklaşımını şu sözlerle aktarmaktadır:

“Postmodern, temel olarak modernizmin üst anlatılara dayalı olarak geliştirdiği toplumsal gelişim anlayışını reddeder. Bu anlamda postmodernizm, genel geçerlik iddiası taşıyan tüm anlayış ve önermelerin inkarıdır.”⁹⁸

Postmodern sanat anlayışında, modern sanat anlayışının geliştirdiği “Sanat, sanat içindir.” düşüncesi ile ortaya çıkan “elitist” düşünce, sanat yapıtının özgünlüğü ve orijinalliği, katı üslupsal sınırlar, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınır ve yüksek kültür ve kitle kültürü arasında hiyerarşik çöküş üst-anlatıların yapıbozumu ile gerçekleşmiştir. Postmodern sanatçı bu yapıbozumunu gerçekleştirirken postmodern kültür içerisinde sık sık adı geçen kitsch, eklektizim, parodi ve ironi kavramlarından faydalanmaktadır.

3.3.2.1. Kitsch

Kitsch terimi, “20. yüzyıl içinde üretilmiş çeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı bir sözcüktür.”⁹⁹ 20. yüzyılda sanatta beğeni sorununun gündeme gelmesi ve sanatın büyük kitlelere açılmasıyla ortaya çıkan terim, sanatın her alanına uzanan geniş bir yelpazede estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılmaktadır. Kitsch kültürü ve sanatı ilk olarak popüler beğenin yaygın olduğu ve tüketim endüstrisinin en fazla etkilemeye çalıştığı orta sınıf ve az eğitimli

⁹⁸ Nükhet Kınlı, Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011, s. 23

⁹⁹ Sözen ve Tanyeli, a.g.e., s. 131.

kitleye ulaşmak ve etkisi altına alması amacıyla reklam afişleri, illüstrasyonlar ve film sanatlarında görülmüştür. Kitsch'i bir sanat akımı olmaktan çok estetik beğeni kategorisi olarak görmek çok daha doğru olacaktır.

Ali Artun, “*Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması*” adlı makalesinde kitsch tanımının anlamına gelebilecek bir tür jargona Baudelaire'in salon sergileri üzerine yazmış olduğu eleştirilerinde rastladığını anlatmaktadır. Baudelaire'in tanımı ile Fransızca'da “şık” anlamına gelen “chic” ve “klişe” anlamına gelen “poncif” sözcükleri “*her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işi*”¹⁰⁰ ifade etmektedir. Baudelaire'in kullanmış olduğu “chich” ve “poncif” kelimelerinin karşılığını 19. yüzyılda Münih sanat piyasasındaki ucuz ve kolayca satılan resimleri nitелеmek için kullanılan kitsch kelimesi ifade edilmektedir. Kitsch kavramının tanımı ve ortaya çıkışı aşağıda aktarıldığı gibidir;

*“Avantgarde sanatta, özellikle de kalıplaşmış sanat ve beğeni geleneklerine, ahlak ve yerleşim estetik anlayışına karşı çıkmak için kullanılmıştır. Bu bağlamda Dadacılık'la gerçeküstücülük, özellikle Picabia ve Dali'nin ürünlerinde, bir uyarı, eleştiri ya da şok unsuru olarak bu kapsamda sayılabilecek nitelikler vardır. Örneğin aşırı bezeme, duygusallık, gösterişli teknikler ya da beylik imgeler gibi. Daha sonraları, 1950–60 arasında ABD'de yaygınlaşan Pop Sanat, tüketim endüstrisinin beylik imgelerini yaygın olarak kullanmış, sanatın elitist ve seçici yaklaşımına karşı, popüler kültürün bünyesinden farklı bir estetik yaklaşım üretmeye çalışmıştır. Ancak Pop, içerik olarak yaygın beğeni öğelerini kullanmakla birlikte genelde biçimlemeye verdiği önemden ötürü kitsch görüntüden uzak kalabilmiştir.”*¹⁰¹

20. yüzyılın en önemli sanat eleştirmenlerinden ve modern sanatın en ateşli savunmacılarından Clement Greenberg, 1939 yılında kaleme aldığı ‘*Avangart ve Kiç*’ adlı makalesi ile kitsch terimini sanatsal düzeyde tartışmaya açmıştır. Greenberg ‘kitsch’in, “*endüstriyel devrimle birlikte şehirleşmiş Batı Avrupa ve Amerika*

¹⁰⁰ Ali Artun, “Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi – Estetik Modernizmin Tasfiyesi” (İstanbul: İletişim, SanatHayat Dizisi), 2010

¹⁰¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. cilt, s. 1006.

kitlelerinde ortaya çıkmış ve bunun bir ürünü olarak”¹⁰² evrensel literatürde yer aldığını belirterek modern sanat anlayışının elitist yapılanmasıyla çığ gibi büyüyen tüketim kültürüne karşı bir direnme yolu olduğunu savunmaktadır. Greenberg aynı makalesinde kitsch’in “mekanik” bir yapıya sahip olduğunu belirterek formüller tarafından yönetildiğini saptamaktadır. Greenberg, kitsch’i, yaşadığı zamanın en büyük ‘taklit’ yapılanması olarak tanımlar ve hayali bir tecrübe yaratarak sahte duyguları temsil eder. Kitsch üsluba göre değişir fakat, insan üzerinde bıraktığı kalıntılar her zaman aynıdır.

Norveç asıllı figüratif resimleriyle tanınan Odd Nerdrum 1998 tarihinde, Astrup Fearnley Müzesinde, “Odd Nerdrum – Resimler 1978 – 1998” adlı sergisinin açılışında önce bir basın konferansında yapmış olduğu “*Kitsch Üzerine*” adlı konuşmada kitsch’in modernizm tarafından “diğeri” olarak dışlandığını ve aslında modern sanatın anti-tezini ifade eden bir estetik düzey olduğunu açıklamıştır. Nerdrum, modernizm için kitsch terimi “*entellektüel ve yeni olmayan, kahverengi, içli, aşırı duygusal ve acıklı olan her şey için kullanılan bir kavram*”¹⁰³’dır. Nerdrum’a göre modern dönemin sona ermesiyle kitsch, postmodern ayaklanmada fırsat ele geçirerek, modern sanatın “tek ve biricik”liğine karşı önemli bir duruş sergilemektedir. Nerdrum’a göre sanat kamuya hitap eden ve kendisi için var olan bir yapılanmaya sahiptir; kitsch ise insana ve yaşama yönelik bir yapılanma içindedir.

“Kitsch ebedi insan meseleleriyle, biçimi ne olursa olsun acıklı olan, “insan” olarak adlandırdığımız şeyle ilgilidir. En üst düzeyinde Kitsch’in görevi yaşamda gülmeyi durduracak kadar yüce bir ciddiyet yaratmaktır. Sanatın ironisi ve tutkusuzluğunun tersine, Kitsch yaşama hizmet eder ve bu yüzden bireyi arar. Bazıları Kitsch’i siyasi propagandaya bağlamaya çalışmışlardır. Ancak Kitsch’in Hitler veya Stalin’le hiçbir ilişkisi yoktur. Onlar kitleler için bütün sanatların siyasetlerine hizmet edeceği bir propaganda aygıtı inşa ettiler. Sonuç olarak, propaganda reklamlar gibi insanlara kabaca anlaşılır bir dilde ulaşmak zorundaydı. Diğer taraftan

¹⁰² Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch (Avangard ve Kiç)", Çev. Onur Tatar, Partisan Review. 6:5 s.34-49, 1939

¹⁰³ Odd Nerdrum, *Kitsch Üzerine*, (1. Baskı), Çev. A.Feyzi Korur, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2010, s. 11.

Puccini'nin Madam Butterfly gibi bir opera eseri bireyin usuna değil sadece hassasiyetine hitap eder."¹⁰⁴

Kitsch tanımı, modern düşüncenin üst-anlatısı olan elitist bakış açısında yoğrularak ortaya çıkan ve sanat yapıtının estetik bağlamda yüzeysel oluşunu simgeleyen bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern sanatçı için bu 'estetik yüzeysellik', elitist düşüncelere karşı eleştirel bir vizyon sağlayarak kitle kültürüne hitap eden karşı duruş konumuna gelmiştir.

3.3.2.2. Eklektizm

Eklektizm, Yunanca seçmek anlamına gelen *eklektikos* sözcüğünden gelmektedir ve farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması eylemi olarak açıklanmaktadır. "*Sanatta farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder.*"¹⁰⁵

Postmodernizmi belirleyen önemli öğelerden biri olan *eklektizm* teriminin sanatsal anlamda kullanılmaya başlanması bu dönemden çok öncesine dayanmaktadır. Terim sanatsal anlamda ilk olarak 18. yüzyılda yaşamış olan Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann tarafından, Rönesans ve Klasik döneme ait gelenekleri ve Michelangelo, Titian, Correggio gibi resamlara ait üslupsal özellikleri eserlerinde bir araya getirmeye çalışan İtalyan ressam Carracci'nin üslubunu tanımlamak için kullanmıştır.

Postmodernizm anlayışında sanatçının eklektik biçimleri tercih etmesindeki en büyük etken yine bu süreçte karşılaştığımız heterojenlik kavramının, eklektizm ile kurduğu yakın ilişkidir. Modernizmde karşılaştığımız saf üslubun getirmiş olduğu merkeziyetçi üst-anlatı, eklektik yapı ile çöker ve çevre odaklı, dağınık, merkezsizleştirilmiş, heterojen ve çok katmanlı yapılanmalarla karşılaşırız.

¹⁰⁴ Nerdrum, a.g.e., 12 s.

¹⁰⁵ Sözen ve Tanyeli, a.g.e., s. 74.

3.3.2.3. Parodi ve İroni

İroni, “Nesneleri birbirine karşıt adlarla adlandırmaya dayanan ve Aristoteles’in karşıtlama ile eş tuttuğu retorik sanatı”¹⁰⁶ olarak tanımlanmaktadır. İroni kavramı özellikle Dadacı ve Sürrealist sanat hareketleri içinde yer alan ve daha sonra postmodern sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. İroni karşı tarafta bulunan kişiyi ya da düşüncenin güçsüz yanlarını hedef alır ve karşıtlık esasını kullanarak dalga geçer. İroni eleştirel bir bakış açısıdır.

*“İroni duygusuyla birlikte ben bilincinin yoğunlaşmasını yansıtan postmodernizm, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırır; seçkici ve popüler kültür ile farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları aşar.”*¹⁰⁷

Parodi ise “Ciddi bir yapıtın konusunun ya da anlatı yöntemlerinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicivli öykünme yapıtı”¹⁰⁸ olarak tanımlanmaktadır.

Modern toplum inşasını oluşturan klişeler, alışkanlıklar, değer yargıları ve bu düşüncelerin altında yatan nedenler postmodern sanatçıların hedefi haline gelerek yargılanmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda topluma mal olmuş imgeler yeniden dönüştürülerek bildik imgelerden yeni anlamlar yaratılmıştır. Yeniden üretim sürecindeki sanatçı modern sanat anlayışının savunduğu ciddiyet ve sofuluk duruşuna diğer bir deyişle üst-anlatılarına tepki olarak birbirine yakın anlamlara sahip parodi ve ironi kavramlarına başvurmuştur.

¹⁰⁶ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 11.Cilt, s. 5770

¹⁰⁷ Bozkurt, a.g.e., s. 69-70.

¹⁰⁸ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 18.Cilt, s. 9199

3.3.3. Farklılık Politikası: Öteki Bedenler

1960'lı yılların politik ayaklanmaları doğrultusunda ortaya çıkan yeni toplumsal hareketler arasında çevreciler, feministler, cinsel özgürlük hareketleri, siyahi özgürlük oluşumları, Yerli Amerikalılar ve savaş karşıtı hareketler modernist politika ile bireyi etkileyen baskı mekanizmalarına karşı çıkmaya başlamışlardır.

“1980’li yıllarda dönemin politik hareketlerinin üzerinde durdukları konular, çoğu zaman “postmodern politika” başlığı altında anlaşılan toplumsal cinsiyet, ırk, etnik ve özne konuları politikasının bilhassa ağırlık kazanmasıyla sonuçlandı. Bunun bir sonucu olarak marjinal gruplar ve bireyler, kendi konularının özgüllüğünü dile getirebilmek ve öbür gruplarla ve bireylerle aralarındaki farklılıkları değerli kılabilmek için postmodern teoriye yaklaştılar.”¹⁰⁹

Postmodern politika “kimlik politikası” ve “farklılık politikası” altında teorileşerek çok katmanlı, çoğulcu ve özgürlükçü söylemler geliştirmiştir. Kimlik politikası, politik mücadeleler doğrultusunda kültürel kimliklerin inşa edilmesini savunmaktadır.

Farklılık politikası ise modern politika ile ırk, toplumsal cinsiyet ve etnik köken gibi konularda mevcut kültürün içinde dışlanmış olan ve “öteki” olarak atfedilen toplulukların haklarını savunarak toplum içerisindeki yerlerinin yeniden inşasına odaklanmıştır. Farklılık politikasının gündeme gelmesindeki en önemli faktör ise 1960'larda ABD ve Avrupa'da yaşanan Cinsel Devrim ile alakalıdır. Hippie kuşağı çerçevesinde gerçekleşen bu devrimin en büyük aktörü ise doğum kontrol hapının bulunmasıyla cinselliğin daha özgür yaşanıyor hale gelmesidir. Cinselliğin daha serbet yaşanıyor oluşu cinsellik hakkındaki tabuların yıkılmasını sağlayarak eşcinseller ve lezbiyenler daha özgür hale gelmişlerdir. Postmodern dönemde gündeme gelen farklılık politikası toplumsal düzeyde politik açıdan ilerlemesine karşın, sanat yapıtı içerisinde de gündeme gelmiştir.

¹⁰⁹ Best ve Kellner, a.g.e., 249 s.

Postmodern teorinin, farklılık politikası söylemi adı altında toplanan gruplardan birisi de feministlerdir. Feminizm, kadının toplum içerisindeki yerini ve haklarını savunmak amacıyla çok katlı bir toplum idealini, erkek egemen yapıya karşı çıkararak, savunmaktadır. Feminist söylemin modern teoriye ve politikaya eleştirel bir tutum ile yaklaşmaktadır. Best ve Kellner bu konuya şöyle yaklaşmaktadır:

“Batı metafiziğinin mecazlarını ve stratejilerini izleyerek erkekler ve kadınlar arasında kurulan iki kutuplu karşıtlık, erkekleri üstün ve kadınları aşağı konuma yerleştiren birbirinin karşıtı iki karakter öbeğini oluşturur. Bu şema rasyonel/duygusal, iddiacı/pasif, güçlü/zayıf, ya da kamusal/mahrem arasındaki ikilikleri içerir. Bunlar erkekleri hiyerarşinin üstün konuma yerleştirerek imtiyazlı kılarken kadınları aşağı konuma, ikinci cinsiyet olarak yerleştiren stratejik karşıtlıklardır. Platon ve Aristoteles’e dek uzanan bu gibi ideolojik söylemler kadınları hane içi faaliyetlerin kölesi haline getirip kamusal hayattan, aklın sesinden ve nesnellikten dışlayarak kadınlar üzerindeki erkek tahakkümünü haklılaştırır.”¹¹⁰

Feminist düşünceye göre modern sanat anlayışı da tıpkı politikada olduğu gibi erkek egemen bir yapı sergilemektedir. Bu nedenle 1960’lı yıllardan itibaren feminist sanatçılar, sanat kurumlarında yeterince temsil edilmediklerini düşünerek sanat alanında da mücadelelerini devam ettirmişlerdir. *“1960’ların sonlarında ortaya çıkan Vatandaşlık Hakları hareketi içerisinde başlayan ve çeşitli kollardan adım adım gelişen modern feminizm, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada derin bir etki yaratmıştır.”¹¹¹* Ahu Antmen, Feminist sanat hakkında şunları söylemektedir:

“Feminist sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir Doğa/Kültür ikilemi açısından bakmak, sanatçıları ve yapıtlarını yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte de ayırabilmemize olanak tanır. Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir

¹¹⁰ Best ve Kellner, a.g.e., 250- 251 s.

¹¹¹ Toby Clark, Sanat ve Propaganda, (2. Baskı), Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2011, s. 177

*ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ feminist sanatçıların
ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın
bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine
yönelmişlerdir.”¹¹²*

Farklılık politikası çerçevesinde gündeme gelen diğer bir topluluk da eşcinsel hareketidir. Eşcinsel, “*gerek fantazmalar, gerekse bedensel ilişki bakımından, isteğin aynı cins yönünde sapma gösteren*”¹¹³ kişi olarak tanımlanmaktadır. Eşcinsel terimi, hem kadın eşcinseller (lezbiyen) hem de erkek eşcinseller (homoseksüel) için kullanılmaktadır. Eşcinsel hareketinin başlıca amacı, yurttaşlık haklarından eşit bir biçimde yararlanmak, işe girebilmek ve kamusal hizmetlerden rahatça faydalanabilmektir. Eşcinsel hareket, devletlerin politik yapılanmasına karşı koydukları gibi toplumsal ve teolojik düzeydeki inançları yıkmaya çalışmaktadır. Eşcinsel hareket bu bağlamda sanattan faydalanarak homoerotik düzeyde kendi düşüncelerini temsil etmektedirler. Homoerotizm, modern sanatta bedenin erkek egemen düzeyde sunumuna tepki niteliğindedir.

Bu bağlamda postmodern politika altında gelişen farklılık politikası, sanat yapıtına Feminizm ve Homoerotizm kavramları olarak yansımıştır. Sanat yapıtında bu tarz içerikleri sergileyen sanatçılar, politik mücadelelerini sanat yapıtı üzerinden sürdürmekte, çok katlı ve özgürlükçü toplum idealarını sunmaktadırlar.

3.4. Postmodern Fotoğrafta Çıplak Beden Kullanımı

Postmodern teori, toplumsal düzeyde her alanı etkilediği gibi fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımını da etkilemiştir. Postmodern teoriyi benimseyerek eser vermiş sanatçıların, çıplak bedene olan yaklaşımlarını daha önce bahsi geçen postmodern estetiği belirleyen kodlarla ilişkilendirip, sınıflandırmak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda ortaya çıkacak olan sonuçlar modern anlayışla, postmodern anlayış arasındaki farklılıkları da ortaya konulmasına ve doğru bir analiz yapılmasına olanak sağlayacaktır.

¹¹² Antmen, a.g.e., s. 242.

¹¹³ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 8.Cilt, s. 3839

Postmodern fotoğrafın çıplak beden kullanımında, zaman ve mekanın çöküşü ile bireyin içerisinde bulunduğu şizofrenik süreç “Bedenin Başkalaşması”nı ve bireysel öznenin kaybolması ile “Bedenin ve Kimliğin Yeniden Yapılandırılması”nı gündeme getirmiştir. Farklılık politikası ile bağlantılı olarak da “‘Öteki’ Bedenin Sunumu”ndan bahsetmek mümkün olacaktır. Ayrıca; postmodernizmin özünde bulunan üst anlatılara karşı çıkış “Bedenin Eleştirel Nesne Olarak Sunumu” ve “Saplantılı Arzular İçinde Bedenin Sunumu” başlıkları altında ortaya konmaktadır.

3.4.1. Bedenin Başkalaşması

Bedenin başkalaşması ile anlatılmak istenen beden formunun gerek fotoğraf tekniği gerekse fiziki olanaklar kullanılarak dönüştürülmesi ve farklı bir boyutta sunulmasıdır. Daha önce postmodern estetiği belirleyen kodlarda değinilen; Hassan’ın bahsetmiş olduğu *Antiform, Yapıbozumu, Dağılma, Yokluk, Tükenme-Sessizlik ve Mutasyona uğramışlık*; Jameson’un bahsetmiş olduğu *Şizofreni ve Bölük pörçüklük (parçalanmışlık)* kavramlarının izlerine Postmodern süreçte fotoğraf sanatı içerisinde çıplak beden kullanımına yer vermiş sanatçıların eserlerinde karşılaşılmaktadır. *Bedenin Başkalaşması* (Transformasyon) başlığı adı altında toplayacağımız bu kavramların tümü beden üzerinden izleyiciye sunulmaktadır. Sanatçılar bedeni başkalaştırırken fotoğrafik teknikler ve fiziki olanaklar kullanmaktadırlar.

3.4.1.1. Teknik Olanaklar Kullanılarak Bedenin Başkalaşması

Fotoğraf tekniği içerisinde bulunan optik yanılsıma, negatif ve kart boyama, emülsiyon kazıma ve çeşitli filtreler kullanılarak gerçeğe müdahaleyi mümkün kılmaktadır. Fotoğrafik müdahale yapılarak bedenin başkalaşması şizoid gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlayan bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Lucas Samaras ve Michal Macku kullandıkları farklı teknikler çerçevesinde konularında öncü oldukları gibi çalışmalarında bedenin başkalaşmasını en üst düzeyde temsil etmektedirler. Bedenin şizoid gerçeklik içerisinde bulunması zaman ve mekanın çöküşü ile ilintili olarak bireyin ve kimliğin içinde bulunduğu konuma dair bir yorum niteliğindedir.

Bu konum ekonomik, siyasi, kültürel ve yaşayışa ait pratiklerin beden üzerindeki yansımalarının birer etkisi niteliğinde yorumlanmalıdır.

3.4.1.1.1. Lucas Samaras

Yunanistan doğumlu, ABD’de yaşamakta olan Lucas Samaras (1936-...) otoportre niteliğindeki çıplak beden çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatçı 1964 yılında ABD’nin New York kentinde bulunan Green Gallery’de kendi yatak odasını sergilediği “1 Numaralı Oda” adlı sergisini açmıştır.

“Samaras Oto-Polaroid adlı serisini yapmasına vesile olan Polaroid 360 modelini 1969 yılında kullanmaya başladı. Polaroid firması 1973 yılında SX-70 modelini verdi, bu süreci takiben sanatçının fotoğraf makinesinin manüplasyona olan yatkınlığını keşfetmesiyle çalışmalarında kullanmaya başladı.”¹¹⁴

1970’li yıllarda stüdyo olarak kullandığı evinde Polaroid SX-70 makinesini kullanarak otoportre çalışmalarına devam eder. Kendi çıplak bedenini kullanarak oluşturduğu “Fotoğraf Dönüşümleri”(Photo Transformations) adlı fotoğraf serisinde bu yıllarda başlamıştır.

Sanatçı, “Fotoğraf Dönüşümleri” serisine ait bu fotoğrafını (Bkz. Fot.33) kendi evinde, Polaroid boyama, üst üste çekim ve baskı tekniklerini kullanarak, kollarının olması gereken yere ayaklarını koyarak diğer bir deyişle kendi bedenini başkalaştırarak fotoğraflamıştır. Bu eserde kullanılan nesnelerin simetrik şekilde olduğu görülmektedir.

¹¹⁴ Åsmund Thorkildsen, Lucas Samaras Polaroids From the 70’s (Lucas Samaras 70’lerden Polaroidler), Peder Lund Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 2010
<http://www.pederlund.no/Lund/2010.html>



Fot. 33: Lucas Samaras, Fotoğraf Dönüşümleri, 1976.

Sanatçı yine aynı seriye ait (Bkz. Fot.34) fotoğrafında kendi çıplak bedenini üst üste çekim tekniği ile çoğaltarak farklı noktalara dönük çift bedene ya da kişiliğe dönüştürmüştür. Samaras bu fotoğrafını da kendi evinde fotoğraflamıştır ve gündelik hayat içerisinde kullanılan ocak, masa, sandalye gibi nesnelere gözükmektedir. Arka planda bulunan fon, fotoğraf boyama tekniği ile süslenmiştir. Fon, araç olmanın ötesinde yabancılaştırma etkisini güçlendirmekte, mekanın sınırlarını çizmektedir.



Fot. 34: Lucas Samaras, Fotoğraf Dönüşümleri, 1976.

Samaras fotoğraflarında ve performans çalışmalarında kendi eşyalarını, kendi bedenini kısaca kendisi hakkında herşeyi sunar. Diğer bir deyişle sanatçının eserlerinde kullanmayı en çok sevdiği şey yine kendisidir. Samaras 1971 tarihinde bir söyleşisinde şöyle demiştir:

“Sanat objelerinin yapılış şekli erotik jestlere dayanır... santsal yaratımın huzurunda kendinle güzellik olarak adlandırılan yüksek erotizmin kaynaşması vardır... Erotizm, ölüm ve yaşam ile arasında bir bağlantı ya da çiftlerin değişen modları ile bağlantılı değildir. Otoerotik olarak devam eder. Narsizim, birisinin bedenini sanat içerisinde kullanmaktadır.”¹¹⁵

Kısaca Samaras kendi bedenini kullanarak yapmış olduğu çalışmaları “otoerotik” bir etkinlik olarak nitelendirmektedir ve bu da narsisizmi işaret etmektedir. Psikanalistlere göre çocukluk çağında cinsel enerji olarak tanımlanan libido, benliğin içinde yani bedende tutulur. Bu davranış “birincil narsizim” olarak adlandırılmaktadır. Çocuk büyüdükçe çevre ile ilişkisi artar ve libido, çevredeki nesnelere aktarılmaya başlayarak “gerçek” nesne ile iletişime geçilir. Bu davranış “nesne libidosu” olarak tanımlanmaktadır. Fakat her zaman bir miktar kişinin kendisini sevmesi olarak tanımlanan birincil narsizim, beden içerisinde bulunmaktadır. Psikanalistlere göre şizofrenik kişide de nesne libidosu bedene çekilerek birincil narsizm durumuna geçer ve dış dünya ve gerçeklik ile kurulan ilişki azalır.

Samaras eserlerinde kendi bedenini narsist bir yaklaşım kullanarak, fotoğrafik müdahalelerle farklı bir gerçeklik içerisinde sunar, mutasyona uğratar. Bu süreçte sanatçının kendi bedeni “form”dan “antiform”a doğru “eğlenceli” bir “başkalaşma” içerisinde ve postmodern dönemde zaman ve mekanın çöküşü ile ortaya çıkan “şizofreni” kavramını niteler durumdadır. Samaras için fotoğraf, kendi bedeni ile olan obsesif nitelikteki fantazilerini nesnel bir gerçekliğe dönüştürme aracıdır. Ayrıca sanatçının eserleri estetik düzeyde incelendiğinde canlı renk kullanımları ve rokoko tarzı süslü, işlemeli dekoratif üslubu, postmodern estetiği işaret etmektedir.

¹¹⁵ Alexios Tsigkas, “No, But if You Insist”, Çev. Onur Tatar, Canon Fall, 2009, <http://www.canonmagazine.org/fall09/tsigkas.html>

3.4.1.1.2. Michal Macku

Çek Cumhuriyeti asıllı fotoğraf sanatçısı Michal Macku, (1963...) 1989 yılında Prag'da Sanat Fotoğrafçılığı Enstitüsü'nden mezun olmuştur. Sanatçı 15 yaşından itibaren heykel, resim, grafik gibi farklı dallarla uğraşmıştır. Güncel sanatta çıplak beden çalışmalarıyla tanınan Macku, František Drtikol, ve Jan Saudek gibi Çek fotoğrafının önemli isimlerinden birisi sayılmaktadır.

Çıplak beden çalışmalarıyla adından bahsettiren Macku, 1989 yılında *Gellage* (*Jelaj*) adını vermiş olduğu tekniği geliştirmiştir. Teknik pozlanmış ve sabitlenmiş fotoğraf kağıdının üzerindeki emisyonun transferinden oluşmaktadır. Bu işlemde arda kalan şeffaf plastik jelatin üzerindeki görüntüdür. *"Bu saydam ve plastik jelatin madde orijinal görüntüyü yeniden şekillendirir ve geliştirir; ilişkilerinin yapısını değiştirir ve transfer süresince onlara yeni anlamlar kazandırır."*¹¹⁶

"Görüntülerimde çıplak insan bedenleri (çoğunlukla kendimi) kullanırım. Somut bir varlık olan bu insan bedeni, Jelaj'ın fotoğrafik aşamaları süresince distorsiyonlar (biçimsel bozulma) ve soyut ortamlarla buluşmaya zorlanır. Bu ilişki benim için en heyecan verici olandır ve sonuç olarak ortaya çıkan çalışmalarda bana, insana ait yeni boyutlar bulmamda yardım eder. Daima ifadenin yeni anlamlarını ararım ve bu tekniğin sınırsız olanaklarını sürekli olarak keşfederim. Benim için fotoğrafik görüntünün anlamı somut gerçekliğe olan özel etkisindedir. Gerçek, zamanın hapsedilmiş bir boyutudur. Kullandığım Jelaj tekniği bana bu 'zaman katmanları'ndan birini almama ve onu zamandan serbest bırakmama yardım eder. Onun büyüğü çizgi film animasyonlarınkine benzer ama bu - ondan farklı olarak - bir hile değildir. Benim için bir görüntünün gerçeklikle doğrudan bir ilişkisinin olması çok önemlidir. Çalışmam otantik gerçekliğe bağlı olmasına rağmen, yeni durumlardaki, yeni bağlamlardaki, yeni gerçekliklerdeki, 'beden görüntüleri'ni oluşturur. Ahlaki ve ruhani özgürlüğün sorunlarıyla ilgilenirim. Ne hissediyorsam onu yaparım ve yalnızca ondan sonra sonucun ne olacağı üzerine enine boyuna düşünmeye başlarım. Onda bulduğum yeni bağlantılar her zaman beni şaşırtır. Doğal olarak somut

¹¹⁶ <http://www.michal-macku.eu/>

bir niyetle başlarım fakat sonuç daima çok farklı olur. Ve orada, bir parça yalanlara inanırım.”¹¹⁷

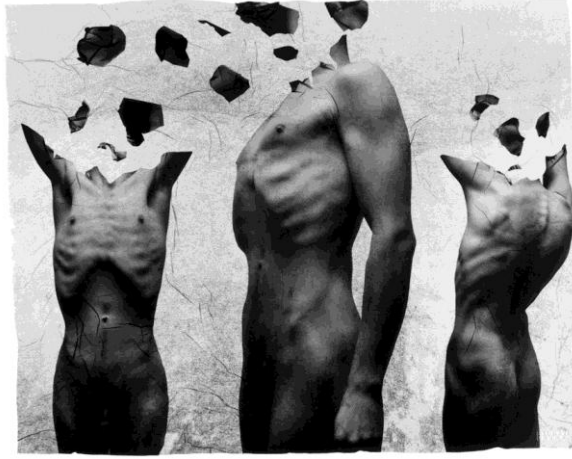
Macku, Jelaj tekniği kullanarak meydana getirdiği fotoğraf serisinde 39 numaralı eserinde (Bkz. Fot.35) Klasik Yunan sanatının en iyi örneklerinden biri olan ve heykelde gerçekçiliğin öncüsü sayılan “Disk Atan Atlet” heykelinin pozisyonunu kendi bedeninden yararlanarak yeniden canlandırmıştır. Eserde, çıplak beden jelaj tekniği kullanılarak bedenin baş ve kol kısmı silinerek bedeni mutasyona uğratarken duvarda bulunan gölgede beden tam olarak görülmektedir. Sanatçı, Tarihsellik kavramından faydalanarak heykel disiplinine ait bir eseri fotoğraf sanatının teknik ve estetik olanaklarını kullanarak Sürrealist boyutta sunmaktadır.



Fot. 35:Michal Macku, İsimli Gellage No: 39.

Macku'nun aynı fotoğraf serisi içerisinde yer alan 65 numaralı çalışmasında (Bkz. Fot.36) yine kendi çıplak bedenini kullanmıştır. Sanatçı bu çalışmasında üç farklı pozisyonda çekmiş olduğu kendi bedenini aynı kadraj içerisinde sergilemektedir. Sergilenen bedenlerin kafa kısmının parçalandığı ve ayrıştığı dolayısıyla “başkalaştığı” görülmektedir. Bedenin kafa kısmının dağılması belleğin ve zihnin dağılmasına gönderme yapmaktadır.

¹¹⁷Çağatay Gökten, “Michal Macku; ‘Zaman’”, Fotoritm, 2006
<http://www.fotoritim.com/yazi/cagatay-goktan--cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler--michal-macku>



Fot. 36: Michal Macku, İsimsiz Gellage No: 65.

Sanatçının çıplak beden çalışmalarını uyguladığı diğer bir teknikte ise kendisine ait Jelaj tekniği ile eski dönemlerde büyük format fotoğraflar makinelerinde kullanılan cam negatif tekniğini birleştirmiştir. *Cam Jelaj* tekniği adını verdiği bu uygulama ile “üç boyutlu fotografik objeler” elde etmektedir. Sanatçı, cam jelaj tekniği ile fotoğrafın, fotografik algının, fotoğraf sergileme kriterlerinin, çıplak bedenin yeni anlam ve yorumlar kazanmasını sağlamıştır. Cam jelaj teknik uygulaması (fotoğraf neyi gösterirse göstere) bir sanat nesnesine dönüşmüştür.



Fot. 37 Michal Macku, İsimsiz Cam Gellage No: 15.

Kısaca Michal Macku, kendi sözleriyle ifade etmiş olduğu gibi çalışmalarında “zaman katmanları” içerisinde fotoğraf tekniğini kullanarak bir çeşit araştırmaya çıkmıştır. Zaman ve mekan içerisinde var olan beden ise Machu için varoluşun bir sembolüdür ve yaptığı çalışmalarla “yeni durumlardaki, yeni bağlamlardaki, yeni

gerçekliklerdeki bedeni” yani varoluşu aramaktadır. O yüzdendir ki sanatçının çalışmalarında kullanılan bedenlerin başkalaşıma uğraması, antiforma dönüşmesi ve parçalanması bedeninin içinde bulunduğu şizofrenik düzlemleri göstermektedir. Macku'nun eserlerinde faydalandığı diğer bir kavram olan Tarihsellik kavramı da sanatçının, “yeni gerçekliklerdeki bedeni” arama yolculuğuna katkıda bulunmaktadır.

3.4.1.2. Fiziki Olanaklar Kullanılarak Bedenin Başkalaşması

Makyaj, çamur, kil v.b. malzemeler kullanılarak bedeninin başkalaşması, postmodern süreçte Performans kavramı ile ilişkili olarak karşımıza çıkmakta ayrıca, sanatçının düşüncelerini provakatif bir eylem şeklinde izleyiciye sunması olarak açıklanabilmektedir. Fiziki olanaklar kullanılarak bedeninin başkalaşması başlığı altında, Dieter Appelt'in çalışmaları en önemli örnek niteliğindedir.

3.4.1.2.1. Dieter Appelt

Alman fotoğraf sanatçısı Dieter Appelt (1935...) 2. Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda sanatçı olan babasını kaybeder. Sanatçının fotoğrafa olan ilgisi babasının bırakmış olduğu fotoğraf makinesiyle başlamıştır. Appelt 1954 ve 1958 yılları arasında Leipzig şehrinde bulunan Mendelssohn Bartholdy Akademisi'nde Müzik eğitimi almıştır. Appelt, daha sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Alman sanatçı Heinz Hajek-Halke (1898–1983)'den fotoğraf eğitimi alır.

Appelt, 1970'li yıllardan itibaren Performans sanatı ile ilgilenmeye başlamıştır ve çalışmalarında heykel, resim, sinema ve fotoğraf gibi farklı sanat disiplinleri bir araya getirmektedir. Ayrıca çalışmalarında Francis Bacon ve Fluxus sanat hareketi içerisinde yer alan performans sanatçısı Joseph Beuys'un eserlerinin etkisi gözükmektedir.

Appelt'in 1978 tarihli “*Bellek Çizgisinden*” (Aus Erinnerungsspur) (Bkz. Fot. 38) adlı performans çalışmasında kendi bedenini çıplak bir şekilde kullanmıştır. Sanatçı bedenini, mermer tozu, çamur ve bez gibi malzemeleri kullanarak ölü bir forma dönüştürmüştür. Sanatçının bu eserinde beden, yatar pozisyonda ve

defnedilmeye hazır bir şekilde görülmektedir. Sanatçı birçok çalışmasında ölüm temasını işlemektedir. Bunun en büyük sebebi, çocukluğunda yaşamış olduğu travmadır. Appelt, 2. Dünya Savaşı'nda ailesiyle birlikte terk etmek zorunda kaldıkları çiftliklerine geri döndüklerinde çürümüş asker naaşlarıyla karşılaşmıştır. Bu travma sanatçıyı hem duygusal açıdan hem de sanat çalışmalarında estetik açıdan etkilemiştir. Bu yüzden sanatçı genellikle performans çalışmalarında kullandığı bedeni doğa tabanlı malzemeler kullanarak çürümekte olan “ilkel” heykellere dönüştürmektedir.



Fot. 38: Dieter Appelt, Bellek Çizgisinden, 1978.

Appelt, 1979 tarihinde gerçekleştirdiği “*Kar İçindeki Çukur*” (Schneeloch) (Bkz. Fot. 39) adlı çalışmasında kendi bedenini kar yağmış bir arazide kazmış olduğu mezar içerisinde defnedilmiş şekilde göstermektedir. Diğer bir deyişle Appelt kendisini diri diri gömmektedir.



Fot. 39: Dieter Appelt, Kar İçindeki Çukur, 1979.

Kısaca Dieter Appelt kendisini “kurban ederek” diri diri defnettiği çalışmaları, Hıristyan inancındaki Hz. İsa’nın insanlığı ‘asli günah’tan kurtarmak için kendini feda etmesiyle benzerlik arz etmektedir. Appelt bu dinsel öyküyü sanatsal çalışmalarında kullanarak 2. Dünya Savaşı’na ve dünyanın içerisinde bulunduğu ruh haline kişisel bir başkaldırıda bulunur ve kendisini kurban eder. Appelt’in kendi bedenini dönüştürdüğü ilkel formlarda kimliğe dair bir ipucu bulunamamakla birlikte asıl anlatılmak istenen bedenın gelip geçici bir organizma olduğunu göstererek iktidar ve savaş eksenindeki hırsların ne kadar boş olduğunu vurgulamaktır. Appelt’in yaşam ve ölüm arasında gidip gelen Performans çalışmalarında çıplak bedenın yeri, tıpkı bu iki kavramın çıplaklıkla kurduğu ilişki gibi, saf bir düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, bedenın başkalaşarak ölü formuna büründürülmesi Hassan’ın postmodernizm hakkında belirlemiş olduğu “Yokluk” ve “Tükenme-Sessizlik” kavramlarını karşılar durumdadır. Modern sanatta karşılaştığımız “Sanat nesnesi / bitmiş yapıt” kavramının karşıtı olarak postmodern sanatta ki “Süreç / performans / happening” kavramları da Appelt’in çalışmalarını niteler durumdadır.

3.4.2. Bedenin ve Kimliğin Yeniden Yapılandırılması

Postmodern estetiği belirleyen kodlar çerçevesinde Hassan’ın bahsetmiş olduğu *Süreç / performans / happening*, *Anlatı karşıtı / küçük tarih* ve *Çok biçimli / androjen* kavramlarının; ayrıca Jameson’un bahsetmiş olduğu zaman ve mekanın çöküşü ile ortaya çıkan *bireysel öznenin kaybolması* kavramlarının, postmodern

süreçte fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımına etkileri olmuştur. Bedenin ve kimliğin yeniden yapılandırılması şimdiki zamana indirgenmiş ve beden, bireyin içerisinde olduğu şizofrenik tutum ile bağlantılı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern teoriyi benimseyen sanatçı, zaman ve mekan krizi içerisindeki varoluşunu şizoid bir tavırla farklı bedenler ve kimliklere büründürerek yeniden üretmek kendine mal etmekte; farklı söylemleri dile getirmektedirler. Bu dönüşüm “*pastiş*” kavramıyla örtüştüğü gibi “*tarihsellik*” kavramına dolayısıyla da “*anakronizm*”e dayanmaktadır. Bedenin ve kimliğin yeniden yapılandırılması, postmodern süreçte fotoğraf sanatı içerisinde çıplak beden kullanarak çalışmalar üreten sanatçıların kullandığı bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bahsedeceğimiz Cindy Sherman ve Yasumasa Marimura kendi bedenlerini kimi zaman Hollywood filmlerinin klişe rollerine, kimi zaman sanat tarihine mal olmuş görüntülere kimi zaman da “ikonlaşmış” ünlülerin bedenlerine büründürmektedirler. Diğer bir deyişle bedenlerini ve kimliklerini dönüştürerek, yeniden sunmakta ve böylelikle zamanın ve mekanın şizofrenikleşmesini temsil etmektedirler. Diğer yandan başkasına ve başka döneme ait görüntüleri dönüştürüp kendilerine mal ederek postmodern teori içerisinde var olan “üst-anlatılara” karşı bir söylem geliştirmektedirler.

3.4.2.1. Cindy Sherman

ABD’li sanatçı Cindy Sherman 1954 yılında New Jersey’de doğmuştur. Sanat eğitimini New York Eyalet Üniversitesi’nde 1976 yılında tamamlamıştır. Öğrenci olduğu dönemde fotoğrafın kavramsal sanata olan derin faydalarını fark eden sanatçı, ulusal sanat bursunu kazanarak 1977 yılında New York şehrine yerleşmiştir ve fotoğraf tabanlı çalışmalar üzerine odaklanmıştır.

Sherman 1977–1980 yılları arasında “*İsimsiz Film Kareleri*” (Untitled Film Stills) adlı ilk fotoğraf serisine imza atmıştır. Sanatçı kendisini model olarak kullandığı bu fotoğraf serisinde, Hollywood filmlerinde kadınlara verilen klişe rollere bürünerek, her bir karede farklı bir kişiliği sergilemektedir.

“Sherman’ın bu karelerde hem fotoğrafı çeken, hem de poz veren kişi olarak yer almasının, bu değişimi özellikle pekiştirdiği anlaşılmaktadır. Sherman’ın film yıldızları alışık olduğumuz yıldız portrelerinden farklı olarak bakma ve bakılma sürecinin bir aradalığının getirdiği belirgin bir kırılma ve kuşku edası taşımaktadırlar.”¹¹⁸

Sherman *“İsimsiz Film Kareleri”* adlı fotoğraf serisine ait *“Numara:6”* (Bkz. Fot. 40) adlı eserinde erotik bir pozisyonda yatakta uzanmakta olan yarı-çıplak sarışın bir kadını canlandırmaktadır. Bu fotoğraf serisinde Sherman, kendi kimliği ve bedeni ile başka rollere bürünerek *“kimlik”* olgusunun ne kadar değişken olduğunu kanıtlamaktadır ayrıca Sherman, popüler kültür ve tüketim kültürünün kadın kimliğini nasıl inşa ettiğini, cinsel rollerini ve yerini nasıl belirlediğini ortaya koymaktadır.

“Bu fotoğraflarda Sherman, sessiz sinemayı cinsiyet rollerine işaret etmenin bir aracı olarak kullanır ve hayal ürünü filmlerden alınmış bir dizi rol canlandırır. Fotoğraflar, hemen herkesin paylaştığı bir dilin parçası olan –mitoloji ya da dinden alınan imgelerden de fazla- filmlerden hatırlanan görüntüleri, Amerikan toplumundaki işlevini vurgular.”¹¹⁹

Sherman’ın çalışmaları böylelikle postmodern politika içerisinde önemli bir yere sahip olan feminist düşüncenin bir tezahürü olarak nitelenmektedir. Ahu Antmen, Sherman’ın fotoğrafları hakkında şunları söylemektedir:

“1977’den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde Amerikan filmlerindeki kadın stereotiplerini ele alan Sherman, kendisinin çektiği ve kendisinin rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında izleyen/izlenen rollerini tersyüz etmiştir. Sherman’ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikle karşımıza çıkan Sherman, hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben’ini paramparça ederek yapı sökümüne uğramaktadır. Sherman’ın

¹¹⁸ Gökçen Şahmaran, *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, s. 116

¹¹⁹ 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, s. 360.

*mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğrafır: Sherman, fotoğrafın deyim yerindeyse 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur.*¹²⁰



Fot. 40: Cindy Sherman, Numara: 6.

Sherman'ın dikkate değer diğer bir fotoğraf serisi de 1989 yılında çalışmaya başladığı "*Tarihi Portreler*" (History Portraits)'dir. Sherman bu fotoğraf serisinde ise sanat tarihi içerisinde yer alan önemli eserleri kendi bedenini kullanarak tekrar canlandırmıştır. Sherman'ın 1989 tarihli "*Numara: 205*" (Bkz. Fot. 41) adlı yapıtında Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520)'un 1518-1519 yılları arasında resmetmiş olduğu "*La fornarina*" adlı sanat yapıtını canlandırmaktadır. Raffaello ölümünden hemen önce resmettiği bu eserde uzun yıllar birlikte olduğu metresi Margherita Luti'nin yarı-çıplak halini tasvir etmiştir. Eserde Luti'nin başında oryantal tarzı yansıtan örtü bulunmakta ve Luti, sağ eliyle karnından göğsünün sol alt kısmına kadar uzanan tülü tutmaktadır. Eserde dikkat değer diğer bir nokta ise Raffaello'nun modelin sol kolunda bulunan tül şerit üzerine attığı imzasıdır.

Sherman, Raffaello'nun "*La fornarina*" eserini stüdyo ortamında yeniden canlandığı "*Numara: 205*" adlı yapıtında kendi bedenini tıpkı eserin orjinalinde tasvir edilen Margherita Luti'nin haline büründürmüştür. Sanatçı bu dönüşümü

¹²⁰ Antmen,a.g.e., s. 280.

gerçekleştirirken peruk takmakta ve izleyene eğreti duracak şekilde makyaj yapmaktadır. Ayrıca, göğüs kısmında bulunan plastik malzemeden oluşan göğüsleri kullanarak asıl bedenini çıplak şekilde sergilemekten kaçınan sanatçı, ataerkil yapılanmaya ve erotik imgenin kullanımına karşı çıkmaktadır. Sanatçının gerek eğreti şekilde yaptığı makyaj gerekse plastik göğüs kullanımı –bir yabancılaştırma-sanatçının, kılığına büründüğü kimlikle birlikte kendi kimliğini de izleyene sunmak için bir çaba olarak görülmelidir. Sanatçının eserlerinde çift kişiliği sunması şizosfernik bir gerçekliği de beraberinde getirmektedir. Ayrıca, eserin orijinalinde modelin sol kolunda Raffaello'nun imzası bulunan tül şerit yerine feminist hareketin sembolü olarak mor renkli kumaş şerit kullanılmıştır.



Fot. 41: Cindy Sherman, İsimli 205.

Kısaca Sherman'ın eserlerini incelediğimizde sanatçının makyaj ve peruk gibi malzemeler kullanarak gerek Hollywood filmlerinde kadınlara verilen klişe rollere gerekse sanat tarihi içerisinde yer alan eserlerdeki kadın figürlerine bürünmesi beden ve kimliğin yeniden yapılandırılmasını gündeme getirdiği gibi, sanatçı böylelikle *anlatı karşıtı* bir performans oluşturmaktadır. Sherman'ın, çıplak bedene olan yaklaşımı her ne kadar “*Bedenin Başkalaşması*” ya da “*Fiziki Olanaklar Kullanılarak Bedenin Başkalaşması*” başlıkları altında incelenebilecek olsa da sanatçının çıplak bedenlerde baskın olarak yaptığı, asıl üzerinde durduğu, beden üzerinden kimliğin yeniden sunumudur.

Sanatçının sadece kadın figürleri ele alışı feminist düşüncenin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, sanat tarihi içerisinde varolan görüntüleri tekrardan üreterek kendisine mal etmektedir. Dolayısıyla *pastiş* ve *tarihsellik* kavramlarından faydalanmaktadır.

3.4.2.2. Yasumasa Morimura

Postmodern dönemin fotoğraf sanatında en önemli temsilcilerinden birisi olan Japon sanatçı Yasumasa Morimura, 1951 yılında Osaka’da dünyaya gelmiştir. Osaka şehrinde lise öğrenimini tamamladıktan sonra Kyoto Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde eğitim hayatına devam eden sanatçı, 1975 yılında yüksek öğrenimini tamamlamıştır. İlk kişisel sergisini 1983 yılında açan sanatçı, sanat tarihinde ünlü eserler içerisinde yer almış kadın figürleri, ünlü şarkıcı ve film yıldızlarına ait ikonlaşmış görüntüleri, o karakterlere bürünerek yeniden üretmektedir.

Morimura’nın otoportre niteliğindeki çalışmalarının içinde bulunduğu “*Sanat Tarihi*” (Art History) serisinde, sanat tarihi içerisinde yer alan önemli görselleri yeniden yorumlamıştır. Bu fotoğraf serisine ait “*Futago*” (Bkz. Fot. 42) adlı yapıtında Edouard Manet’in (1832-1883) 1863 yılında resmettiği “*Olympia*” adlı yapıtını kendi bedenini kullanarak yeniden üretmiştir. Morimura’nın eserini daha iyi analiz edebilmek için orjinal eseri incelemek yerinde olacaktır.

Modern sanatın önemli temsilcilerinden Manet, “*Olympia*” yapıtında çıplak bir hayat kadını tasvir etmiştir. Yatakta uzanmakta olan kadın modelin saçlarında bulunan orkide, boynundaki kurdele ayrıca giymekte olduğu terlik ve kullandığı küpe bilezik gibi aksesuarlar, hali vakti yerinde bir kadın imajı çizmektedir. Ayrıca eserin sağ kısmında, elinde bir demet çiçek tutmakta olan siyahî hizmetçi bu imajı destekler durumdadır. Beyaz kadın – siyahî kadın ve sahip – hizmetçi ikilemleri eserde dikkat çeken diğer bir etkidir. Manet’in eserinde kadın modelin uzanışı Titian’ın 1538 yılında resmettiği “*Urbino Venüsü*”nü, Titian’ın eseri de Giorgione’nin 1510 yılında resmettiği “*Uyuyan Venüs*” adlı tablosu ile benzerlik göstermektedir. Manet eserinde Roma Mitolojisinde aşk ve güzelliğin temsili olarak Venüs (Antik Yunan Mitolojisinde Afrodit)’e atıfta bulunarak kadın bedeninin izleyici üzerinde bıraktığı

haz duygusundan, dolayısıyla erotizmden faydalanmaktadır. Ayrıca eserde, o dönemde Batı toplumu için cinselliğin simgeleri olarak kabul gören, kadının saçlarını tepeden toplaması, bir demet çiçek, siyah kedi gibi nesne ve durumlar karşımıza çıkmaktadır.



Fot. 42: Yasumasa Morimura, Portre, 1988-1990.

Morimuro, Manet'in eserini yeniden ürettiği "Futago" adlı yapıtında hem hayat kadını hem de siyahî hizmetçiyi batılı olmayan bir beden olarak canlandırmaktadır. Dijital manipülasyon tekniği kullanılarak oluşturulan bu yapıtta dikkat çeken noktalardan birisi de Morimuro'nun erkek olarak hayat kadını temsil etmesidir. Sanatçı ayrıca kimono gibi Japon dolayısıyla Doğu kültürüne ait nesnelere eserinde kullanarak farklı anlamların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Norman Bryson "Morimura: Üç okuma" adlı makalesinde şunları söylemektedir:

*"Morimura'nın Olympia'sı gelinlik kimono üzerinde uzanmaktadır ve Manet'in orjinal tablosunda olan kedi figürü Japon kültüründe, müşterilerin ne kadar zengin olduklarının ya da ticaretin sembolü olarak görülmekte. Kimono ve ticaret, bu ikisi birlikte, Batılı toplumların Japonları Geyşa kadınları olarak gördükleri klişesini ve Batının sömürgeci soygunlarının mukadder amacını dile getirmekte."*¹²¹

¹²¹Norman Bryson, "Tree Morimura Readings (Üç Morimura Çözümlemesi)", Çev. Onur Tatar, Art + Text 52: 74-79, 1995



Fot. 43: Yasumasa Morimura, Kırmızı Marilyn 1996.

Morimura “*Aktrist*” (Actress) adlı fotoğraf serisinde ise idol olmuş, Hollywood’un kadın yıldızlarına ait ikonlaşmış görüntüleri canlandırmaktadır. Sanatçının bu seriye ait olan “*Red Marilyn*” (Kırmızı Marilyn) adlı fotoğrafında 20. yüzyılın en ünlü sinema yıldızlarından, sinema oyuncusu, şarkıcı ve model olan ayrıca; tüm dünyada seks sembolü ve pop ikonlarından birisi olan Marilyn Monroe (1926–1962)’yu canlandırmaktadır. Simber Atay Eskier Morimura’nın kılık değiştirmesi hakkında makalesinde şunları söylemektedir:

“Söz konusu portreyi bir maske gibi kendisine tatbik eden Morimura simülakrı ise, postmodern dönemlere özgü, alıntı çeşitlemelerine dayalı yaratıcılık yönetiminin bir göstergesidir ve bu kez başlangıcından farklı daha farklı bir içerik kazanmıştır: Morimura son derece sofistike bir travestilik stratejisi geliştirerek, “kitsch” estetiğinin berraklığında, cinselliğin durmadan standart hale getirilmiş/getirilmeye çalışılan anlamlarını bir kimlik araştırmasına dönüştürerek tartışmaktadır.”¹²²

Amerikalı fotoğrafçı Kelley Tom (1914-...)'un 1949 yılında Monroe'nun çıplak fotoğraflarını çektiği Red Velvet (kırmızı kadife) adlı fotoğraf serisi içerisinde

¹²² Simber Atay Eskier, “Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri”, Papirüs, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999

yer alan fotoğraftan yaralanan Morimura, Monroe'nun kılığına girmek için makyaj ve peruk kullanmaktadır. Erkek bedenini Monroe gibi sahneye koyan sanatçı, takma göğüs kullanarak kadın kimliğini güçlendirmektedir. Zühal Özel makalesinde Morimura hakkında şunları söylemektedir:

“Bir erkek olarak Morimura, benzersiz ironisiyle, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Faye Dunaway, Marlene Dietrich, Rita Heywarth vb. gibi sinemanın dişi idollerinin görünümüne her büründüğünde, kadınlığı değil, erkekliği tanımlamış, maniyerist bir tarzda, fantastik çoğul kimlikler oluşturmuştur.”¹²³

Morimura'nın erkek olarak kadın kılığına girmesi, Batı toplumları için ilgi çekici ya da provakatif bir eylem olarak görülmektedir; oysa Morimura'nın estetik görüşü, Japon kültürü içinde var olan ve kökleri 17.yüzyıla dayanan Kabuki Tiyatrosu ile ilişkilendirmek mümkündür. Kimi zaman erotik hikayelerin işlenebildiği Kabuki Tiyatrosunda, o dönem Japon kültüründe kadın oyuncuların erotik sahneleri canlandırmalarının yasak olmasından dolayı *onnagata* adı verilen erkek oyuncular makyaj ve kıyafetler kullanarak kadın rollerini canlandırmaktadır.

Japonya'nın 1603-1868 yılları arasındaki dağılma dönemini kapsayan ve ilk modern dönem olarak tanımlanan Edo döneminin sonlarına doğru, Japon toplumu Batı kültürünün ve modernizmin etkisi altında kalmaya başlamıştır. Başta Japon yönetiminin topluma kabul ettirmeye çalıştığı “Batılılaşma” ve modernizasyon düşüncesi ile birlikte samuraylık gibi geleneksel olgular değiştirilmeye ve kaldırılmaya başlanmıştır. Bu düşünceler Kabuki Tiyatrosunu da etkilemiştir. Katherine Mezur, eserinde Batılılaşma düşüncesiyle karşı karşıya gelen Kabuki Tiyatrosu ve *onnagata* hakkında şunları söylemektedir:

“Japon toplumunun Batılılaşma ile tanışmasıyla birlikte, onnagata sanatı dağılma ile tehdit edilir hale gelmişti. Batılılaşma beraberinde farklı cinsiyet kodlarını getirerek, erkeklerin kadın rollerini canlandırması fikri eleştirilir hale

¹²³ Zühal Özel, “Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme (Sherman, Morimura, Ungun)”, Fotoğrafya, 2008

gelmişti ve bu rolleri kadınların devralması gerektiği öne sürülmüştü. Onnagata bu düşünceler karşısında popüler Batı modeli Realizm'e karşı farklılıklarını sürdürerek ve vurgulayarak (stilize performans tekniklerini) cevap vermişti.”¹²⁴

Diğer bir deyişle onnagata'lar Edo Döneminde Batılılaşma ve modernleşme rüzgarı altındaki toplumsal değişime karşı çıkmaktaydılar. Eğer Morimura'nın Olympia'sına ve Monreo'suna geri dönersek, çalışmalarında sergilediği performansın Kabuki Tiyatrosuyla bağlantılı olup, Morimura'nın temsil ettiği noktanın çağdaş bir düzlemde onnagata'lık olduğunu görmekteyiz. Morimura işlediği konular dahilinde popüler ya da ikonlaşmış karakter ve görüntüleri seçmesi ve kendi kültüründen faydalanarak dönüştürmesi ile Batı medyası ve kültürünün baskın oluşuna gönderme yapmakta; o karakterlere bürünerek de provakatif bir saldırıda bulunmaktadır. Her ne kadar sanatçının kendi bedenini kullanışı “*Öteki*” *Bedenin Sunumuyla* ve *Bedenin Başkalaşması*” kavramları ile özdeşleşse de baskın olarak bedenini ve kimliğini yeniden sunarak başka bedenleri ve kimlikleri kendisine mal etmektedir. Morimura'nın işlediği doğu-batı, erkek-kadın ve geçmiş-şimdi gibi ikilemler baskın olan kültür, cinsiyet ve gerçeklik kavramlarının “kimlik” üzerinden tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Sanatçının örnek eserleri incelendiğinde çıplak bedene olan yaklaşımını *Çok biçimli/androjen, Anlatı karşıtı ve Performans* kavramları ile ilişkilendirmek mümkündür. Pastiş ve Tarihsellik kavramlarından da faydalandığı eserleriyle birlikte şizoid bir gerçekliği sunan Morimura, sığ ve yüzeysel imgelerin ortaya çıkmasını sağlamakta dolayısıyla sanat eserinin biricikliği gibi konulara da gönderme yapmaktadır.

¹²⁴Katherine Mezur, *Beatiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness* (1. Baskı), Çev. Onur Tatar, Unites States of America, 2005, s. 116.

3.4.3. “Öteki” Bedenin Sunumu

“Öteki” kavramı içerisinde; eşcinseller, transseksüeller ve ucubeler gibi yine toplum içerisinde varolan fakat toplum tarafından hoş görülmeleyen zümreler kastedilmektedir. Daha önce bahsedildiği gibi postmodern politika bağlamında ortaya çıkan farklılık politikası; çokkatlı toplum idealini savunarak Modern politikanın beraberinde getirdiği tek katmanlı-homojen toplum yapısına karşı çıkmaktadır. Bu karşı duruş postmodern süreç içerisinde fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımını da etkilemiştir. Bu bağlamda karşımıza çıkan Robert Mapplethorpe, Pierre ve Gilles, Joel Peter Witkin ve Nan Goldin çalışmalarında kullandıkları “öteki bedenler” ile birlikte farklılık politikasını temsil etmektedirler. Bu sanatçılar öteki bedeni temsil ederken *Anlatı karşıtı / küçük tarih, İdiyolekt (kişisel dil), Çok biçimli / androjen ve İroni* gibi kavramlardan faydalanmaktadırlar.

3.4.3.1. Robert Mapplethorpe

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Robert Mapplethorpe (1946 -1989) 1946 yılında Katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1963 yılında Brooklyn yakınlarında bulunan Pratt Enstitüsünde karakalem, resim ve heykel dersleri alır. Enstitüde okurken heykeltıraş Joseph Cornell (1903-1972) ve Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887 – 1968) dan etkilenir. Yine bu dönemde dergi ve gazetelerden kesmiş olduğu farklı metaryelleri kullanarak kolaj çalışmaları yapmıştır. Sanatçının bu çalışmaları Times Meydanı’nda satılan pornografik içerikli *gay* dergilerinde yayımlanmıştır. Mapplethorpe, 1970 yılında polaroid fotoğraf makinesi satın alarak kolaj çalışmalarında kullanmak üzere fotoğraf üretmeye başlamıştır. “*Polaroidler*” adlı ilk sergisini 1973 yılında New York şehrinde bulunan Light Galery’de açmıştır.

Sanatçı 1975 yılında orta format fotoğraf makinesi olarak yakın çevresinde bulunan sanatçılar, müzisyenler, sosyalistler, porno film yıldızları, yeraltı Sado Mazo topluluklarını, eşcinselleri ve arkadaşlarını fotoğraflamaya başlamıştır. Mapplethorpe aynı zamanda ticari çalışmalarda da yer almıştır. 1970’li yılların sonlarına doğru sanatçı, New York şehrinin Sado-Mazo topluluklarını fotoğraflamaya yoğunlaşmıştır. Sanatçı 1980’li yıllarda fotogravür, Platinum baskı

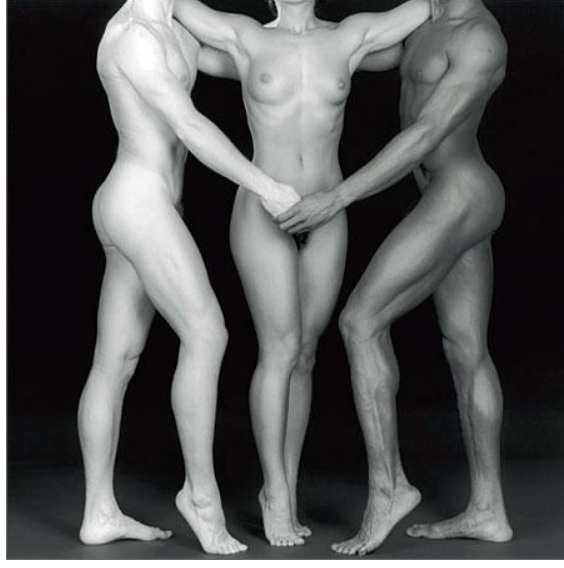
ve Cibachrome baskı gibi yeni tekniklerle ilgilenmiştir. Yine aynı dönemde çıplak kadın ve erkek bedenlerinin stilize kompozisyonlarını içeren ve genellikle kendi stüdyosunda çektiği bir dizi fotoğrafa imza atmıştır.

“Robbert Mapplethorpe’un çalışmalarının tartışmalı yönleri, çok daha fazla dile getirilmiştir. AIDS’ten ölen Mapplethorpe, bugün kamuoyunun zihninde gey özgürlük hareketinden ayrı tutulmaz bir biçimde, özellikle de ‘Harika An’ başlıklı çalışmasının ölümünden sonra düzenlenen sergi turnesiyle ilgili sansür tartışmalarıyla yer etmiştir. Sansür tartışmaları, sonunda 1990’da Cincinnati’de bir muzır neşriyat davasının açılmasına neden oldu. İddia makamının dayandığı görüntülerin ve aynı tarzda başka fotoğrafların çoğu 1970’lerin sonunda çekilmişti ve Mapplethorpe’un sado-mazoşist seksle ilgili olduğunu belgeliyorlardı.”¹²⁵

Mapplethorpe’un tartışmalı fotoğrafları içerisinde yer alan çalışmalardan birisi de 1985 tarihli “Ken, Lyndia ve Tyler” (Bkz. Fot: 44) adlı fotoğrafıdır. Bu çalışmada kollarını her iki yanında bulunan biri beyaz diğeri siyahî iki erkek modelin omzuna yaslanmış pozisyonda çıplak kadın model görülmektedir. Feminen duruşlara sahip her iki erkek modelin elleri, kadın figürünün vajina bölgesini kapatacak şekilde el ele tutuştukları ayrıca diğer elleriyle de kadını kavradıkları görülmektedir. Modellerin bu pozisyonu biseksüel ilişkiyi andırmaktadır.

Mapplethorpe’un oluşturduğu bu kompozisyon, Antik Yunan mitolojisinde Kharitler olarak adları geçen parlaklığın temsili Aglaie, çiçeklenme ve bereketin temsili Thalia ve neşeyi temsil eden Euphrosyne’yi canlandırmaktadır. Üç güzeller olarak da bilinen bu tema, sanat tarihi içerisinde Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520) ve Peter Paul Rubens (1577- 1640) gibi önemli isimler tarafından da canlandırılmıştır. Yalnız Mapplethorpe orjinalinde üç kadından oluşan öyküyü, beyaz ve siyahî feminen erkek figürlerden yararlanarak farklı anlamların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçının kullandığı fotoğraf tekniği gerek baskı aşamasında gerekse stüdyo ortamında kullanılan ışık konusunda mükemmel bir konumda karşımıza çıkmaktadır.

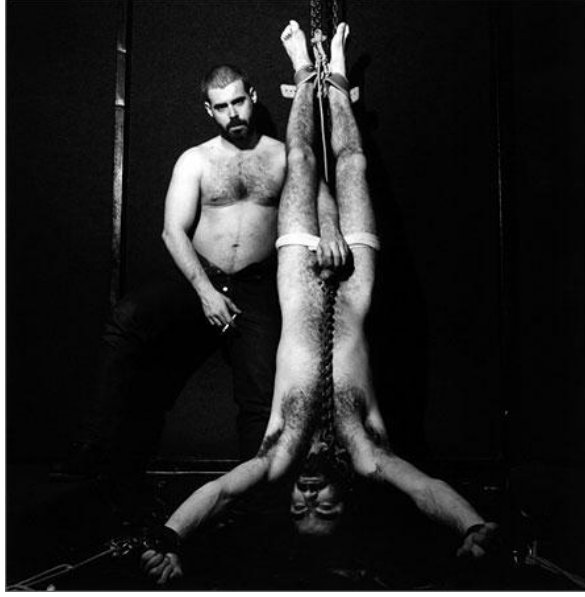
¹²⁵ 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, s. 329



Fot. 44: Robert Mapplethorpe, Ken, Lydia, ve Tyler, 1985.

Mapplethorpe, 1979 tarihinde kendi stüdyosunda çektiği “*Dominick ve Elliot*” (Bkz. Fot: 45) adlı fotoğrafı sanatçının, New York kentinin Sodomazo topluluklarına ait çalışmalarından birisidir. Fotoğrafta iki erkek figür görülmektedir. Bu figürlerden birisi ters bir şekilde elleri ve ayakları bağlanarak çarmıha gerilmiş pozisyonda dururken, diğer figür bir eliyle kendi cinsel organını tutarken diğer eliyle de çarmıha gerili figürün cinsel organını tutmaktadır.

İkonografik açıdan ters şekilde çarmıha gerilmek on iki havariden birisi olan St. Peter ile ilişkilidir. St. Peter, İsa ile aynı şekilde çarmıha gerilmek için kendisini daha değersiz bulmuştur ve bu yüzden ters bir şekilde çarmıha gerilmek istemiştir. Katolik inancına göre ters haç değersizliğin ve alçakgönüllülüğün bir sembolü olarak görülürken; Satanist ve Hıristiyan karşıtı gruplar bu sembolü din karşıtlığının sembolü olarak görmektedirler. Sanat tarihinde önemli yere sahip olan St. Peter hikayesi, Barok dönemin en önemli sanatçılarından Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) tarafından da işlenmiştir.



Fot. 45: Robert Mapplethorpe, Dominick ve Elliot, 1987.

Mapplethorpe, stüdyosunda oluşturduğu kompozisyonlarda dikkate değer bir teknik ve biçimsel ustalık sergilemiştir. Genellikle düz fonda çekmiş olduğu fotoğraflarda olayın mizansen olduğu görülmektedir. Sanatçı fotoğraflarında eşcinsel ilişkiler, Sodomazoşist pozisyonlar, ereksiyon halindeki penisler ve değişik cinsel aktivitelere ait toplum tarafından uçuk olarak nitelenen ve tepkilere neden olan birçok konuyu sergilemektedir. Ortaya çıkan fotoğrafların içerikleri ‘şok edici’ olarak nitelenmektedir. Mapplethorpe 1988 yılında ARTnews dergisi ile yapılan söyleşide şu sözleri söylemiştir:

“Özellikle şu ‘şok edici’ kelimesini pek sevmiyorum. Beklenmeyeni arıyorum. Daha önceden hiç görmediğim şeyleri arıyorum... O fotoğrafları çekebilecek konumdaydım ve onları çekmek için bir zorunluluk hissettim.”¹²⁶

Mapplethorpe’un yaratmış olduğu klasik kompozisyonlar ve mükemmeliyetçi fotoğraf tekniği modernist olmasına rağmen, içerik bazında postmodern politika dahilinde *farklılık* söylemini dile getiren provakatif eserler şeklinde yorumlanmalıdır. Mapplethorpe’un eserlerinde çıplak beden kullanımı her ne kadar pornografik nitelikli olsa da, sanatçı için pornografi, toplumları provoke eden ve dikkatlerin

¹²⁶ <http://www.mapplethorpe.org/biography/>

cinsel özgürlüğe çekilmesini sağlayan bir araçtır. Sanatçı sadece kendi içerisinde bulunduğu ve kendisine göre “normal” olan dünyayı belgelemiştir. Mapplethorpe’un fotoğraflarıyla aktardığı aslında toplumun “öteki” ve “farklı” olarak gördüğü insanlardır. Bu doğrultuda sanatçı, mitoloji ve din içerisinde yer alan bir takım görsellerden faydalanır ve pastiş kavramından da yararlanarak kişisel bir görsel “yapay tarih” oluşturmaktadır. Bu “yapay tarih” ise gay kültürünün bir parçası haline gelmektedir. Diğer bir deyişle Mapplethorpe, eserlerinde “tarihsellik” kavramı çerçevesinde resim sanatı ve dini hikayelere öykünerek inşa ettiği biçimsel özellikler dolayısıyla postmodern süreci temsil etmektedir.

3.4.3.2. Pierre ve Gilles

Fransız moda fotoğrafçısı Pierre Commoy (1950 -) ve Fransız ressam Gilles Blanchard (1953-) 1976 yılında bir partide tanışarak sanatsal çalışmalarını birlikte yürütme kararı alırlar. *Pierre ve Gilles* adı altında birlikte çalışmaya başlayan ikilinin eserleri Gay Pied, Marie Claire ve Play Boy gibi dergilerde boy göstermeye başlar. Pierre and Gilles ayrıca Boy George, Marck Almond gibi dünyaca ünlü sanatçılar için albüm kapakları hazırlamışlardır. 1993 yılında Paris Şehri Büyük Fotoğraf Ödülü’ne layık görülen ikili, çalışmalarında resim ve fotoğraf tekniğini stüdyolarında inşa ettikleri dekorlarda başarılı bir şekilde birleştirmektedirler.

Pierre ve Gilles çalışmalarında geleneksel yöntem olan çekim sonrası fotoğraf boyama tekniğini kullanmaktadırlar. Zaman alıcı ve titiz bu yöntemin dijital teknolojinin her alanda damgasını vurduğu bir zamanda yapıyor oluşu daha da dikkat çekici bir noktadır. Kuşkusuz Pierre ve Gilles’in çalışmalarında dikkat çekiçi diğer bir nokta da eserlerin içeriklerinde homoerotizm’den yararlanarak tarihi, mitolojik ve dini ikonları *kitsch* bir tarzla yeniden yorumlamalarıdır.

Pierre ve Gilles, “*Charlie V’nin Doğuşu*” (Bkz. Fot: 46) adlı eserinde, ünlü İtalyan Ressam Sandro Botticelli (1445 -1510) 'nin 1482–1486 yılları arasında tuval üzerine tempera tekniği ile çizdiği Roma Mitolojisinde aşk ve güzelliğin temsili tanrıça Venüs’ün ergen bir kadın olarak denizden doğmasını ve kıyıya çıkışını betimlediği “*Venüs’ün Doğuşu*” adlı yapıtı yeniden yorumlamışlardır. Pierre ve

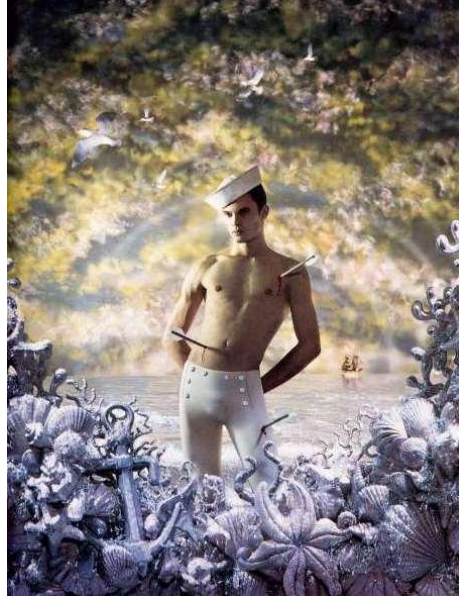
Gilles'in yeniden yorumladığı bu eserde, tanrıça Venüs'ün yerinde, eli cinsel organının üzerinde olan, Asya kökenli bir ergen oğlan figürü görülmektedir. Bu figür homoerotik bir duruşla tıpkı tablonun orjinalinde olduğu gibi kadının üreme organını temsil eden deniz kabuğu üzerinde yükselmiştir. Ayrıca eserin arka fonunu oluşturan bölüm yine tablonun orjinalinde olduğu gibi ortası altın rengi olan güller, sol tarafta bulunan kadın ve erkek rüzgar tarafından dökülmektedir. Tüm bu figürler eklettik üslupla aynı kompozisyon içerisinde yerleştirilmiştir.



Fot. 46: Pierre ve Gilles, Charlie V'nin Doğuşu.

Pierre ve Gilles, 1994 tarihli “*Denizlerin Azizi Sebastian*” (Bkz. Fot: 47) eserinde Hristiyan inancında romalı askerler tarafından okla vurularak öldürüldükten sonra *aziz* mertebesine yükseltilen St. Sebastian'ın hikayesine atıfta bulunmaktadır. “*Denizlerin Azizi Sebastian*” sanat tarihi içerisinde Andrea Mantegna (1431-1506), El Greco (1541-1614) ve Carlo Saraceni (1579-1620) gibi önemli sanatçılar tarafından farklı dönemlerde işlenmiş bir konudur. Pierre ve Gilles, bu eserde Aziz Sebastian'ı “ironik” bir tavırla denizci kıyafetleri içerisinde beyaz tayt giymiş yarı çıplak bir figür ile temsil etmektedir. Ayrıca bu durum anakronik bir yapı arz etmektedir. Eserin ön ve arka planına bakıldığında fotoğraf boyama tekniği ile barok tarzı süslenerek zengin bir plan oluşturulduğu görülmektedir. St. Sebastian figürünün denizci olarak tasvir edilmesinin en büyük sebebi ise bu sembolün gay kültüründe özel bir anlamı olmasıdır. Tarih boyunca aylarca kadınsız süren uzun

deniz yolculukları, genç denizciler arasında eşcinselliğin daha da ateşli yaşanmasına ve tarihe geçmesine yol açmıştır.



Fot. 47: : Pierre ve Gilles, Denizlerin Azizi Sebastian, 1994.

Kısaca Pierre ve Gilles'in eserlerine baktığımızda gerek canlı renk kullanımı gerek süslemeci üsluba yer vermeleriyle kitsch estetikten faydalandıkları görülmektedir. Pierre ve Gilles, fotoğraf boyama tekniği ile oluşturdukları kompozisyonlarda farklı dönemlere ait dini temalı görselleri yeniden yorumlayarak pastiş yapıtlar gerçekleştirmektedirler. Ayrıca eserlerin içerikleri göz önüne alındığında homoerotizmden faydalandıkları ve yarattıkları yapay tarihsellikte içerisinde gay kültürünü dolayısıyla "farklılık politikasını" temsil ettiklerini görmekteyiz. Sanatçılar "yapay tarihselliği" yaratırken anakronizm ve ironi gibi kavramlardan da yararlanmaktadır.

3.4.3.3. Joel Peter Witkin

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Joel Peter Witkin, 1939 yılında Yahudi bir baba ve İtalyan asıllı katolik bir annenin oğlu olarak New York kentinde dünyaya gelmiştir. Ailesinin farklı dinlere mensup olması Witkin'in her iki dinden etkilenmesini sağlamıştır. 1955 yılında fotoğrafla tanışan Witkin, 1958 yılında Cooper Union School'da güzel sanatlar alanında eğitimini tamamlamıştır. 1961 ve 1964 yılları arasında orduda görev yaparken fotoğraf üzerine eğitim alarak, fotoğraf

teknisyenliği yapmaya başlamıştır. Witkin, askeri görevini yaparken çeşitli kazaları ve ölüm olaylarını fotoğraflamıştır. Askeri görevi bittikten sonra New York'a geri dönen sanatçı, 1975 yılında New Mexico Üniversitesi'nde fotoğraf üzerine yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır.

Witkin'in askerlik görevini yaparken fotoğrafladığı dehşet verici kaza ve olaylar sanatçı için ilk değildir, henüz 6 yaşındayken Brooklyn'de evinin önünde yürürken tanık olduğu bir araba kazasında küçük bir kızın kafası koparak Witkin'in ayağının dibine kadar yuvarlanır. Sanatçı hayatı boyunca o küçük kızın boş bakan gözlerini hiç unutmadığını söylemektedir ve sözlerini şu şekilde devam ettirir:

“Bu benim hayatımda iz bırakmış ilk bilinçli görsel deneyimdi. Eserlerimde kullandığım şiddetle, acıyla ve ölümlle ilişkili olan, bedenden ayrılmış kafalar ve maskelerin kökleri bu olay dahil gördüğüm bir çok deneyime dayanmakta. Ben artık aciz bir gözetici değilim, lakin ölü bir bedenden canlılığı ve işlevselliği ayırmanın nitelikli farkı ile yüzleşmektense, karmaşasının cehennemini görsel olarak paylaşmayı seçmiş bir nesnelleştirenim.”¹²⁷

Witkin bu sözleriyle aslında kendi çalışmalarının dayanak noktasını özetlemektedir. Witkin çalışmalarında, insanın ilk varolduğu günden itibaren korktuğu ve tanımlamaya çalıştığı ölüm olgusunu işlediği gibi toplum içerisinde “öteki” olarak atfedilen ampüte bedenleri, ucubuleri, çiftcinsiyetlileri ve cüceleri kompozisyonları içerisinde model olarak kullanmaktadır. *“Bu çalışmalarda fotoğraflık imgenin açıkca 'sanat' olmasını isteyen Victoria ve Edward dönemindeki dönemindeki fotoğrafçılık ruhuna bir dönüş vardır.”¹²⁸*

Çağatay Göktan makalesinde Witkin'in eserlerinde kullandığı bedenlere ilişkin olarak şu sözleri söylemektedir:

¹²⁷ Germano Celant, Witkin, New York: Scalo/D.A.P., 1995, 49 s., Akt. Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 2006, s. 1698.

¹²⁸ 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, s. 360

“Sadece tuhaf bedenleri olan insanları değil, aynı zamanda cansız bedenleri, kavruları da model olarak kullanabilecek kadar ileriye gider Witkin. Bir çok insanın sadece bir fotoğraf üzerinde gördüklerinde bile midesi kaldıramayacak kadar olan insan ve hayvan parçalarını, aynı bir tiyatro sahnesinin ölüm temalı bir oyunu sahnelemesi gibi oynayacakları rollere büründürür.”¹²⁹

Witkin’in ölüm olgusunu öteki beden ile birleştirdiği eserlerden birisi 1988 tarihli “*Üç güzeller*” (The Graces) (Bkz. Fot: 48) adlı yapıtıdır. Witkin bu eserinde daha önce Mapplethorpe’un “*Ken, Lydia ve Tyler*” adlı yapıtında değinildiği gibi Antik Yunan mitolojisinde yer alan “*Üç Güzeller*” mitosunu, orijinal hikayenin tersine, hem erkek cinsel organı hem de kadın göğsüne sahip olan çiftcinsiyetlileri kullanarak yeniden yorumlamıştır. Witkin’in sanat tarihi içerisinde farklı dönemlerde ve farklı sanatçılar tarafından yorumlanan ‘*Üç Güzeller*’i yeniden yorumu postmodern süreçle sanat yapıtında karşılaştığımız *pastiş* kavramını işaret ederken modellerin çiftcinsiyetli oluşu da “*öteki beden*” kavramını işaret etmektedir. Ayrıca eserde, modellerin ellerinde ölü hayvan kafaları tutmaları, izleyiciye ölüm olgusunu hissettirmektedir. Teknik açıdan fotoğraf üzerinde bulunan lekeler ve kesik köşeli kare formattaki fotoğraf eski bir daguerrotype fotoğrafı anımsatmaktadır.

¹²⁹ Çağatay Göktan, “Fotoğraf Sanatı ile Mitoloji Arasındaki Etkileşim: Joel-Peter Witkin”, Fotoritim, 2010



Fot. 48: Joel-Peter Witkin, Üç Güzeller, 1988.

Witkin 1995 tarihli “*Beyhudeliğin Portresini Anımsamak*” (Bkz. Fot: 49) adlı yapıtında kullandığı figürün boncuk dizisi biçiminde saçlar ve ideal beden yapısı Arkaik Dönem Yunan Heykel Sanatını çağrıştırmaktadır ayrıca, tek kolu olmayan bu figür çıplak bir şekilde durmaktadır. Figürün siyah maske ile yüzünün göz kısmını kapatması kişiliğine dair ipuçlarının saklı kalmasını sağlamaktadır tıpkı Yunan Heykel Sanatında kişisel özelliklerden ziyade ortak ideal tip kavramına önem verildiği gibi. Ayrıca figürün erkek cinsel organına sahip olmasına rağmen gelişmiş göğüslere sahip olması, dudaklarına sürülen ruj ile tasviri çift cinsiyetli bir yapıya gönderme yapmaktadır. Eserde, ucube olarak tanımlayabileceğimiz tek kollu figür eliyle kuru kafaya dokunmaktadır. Sanatçı, hem “*Üç güzeller*” hem de “*Beyhudeliğin Portresini Anımsamak*” eserinde kuru kafa kullanarak 16. ve 17. yüzyıl Kuzey Avrupa sanatı içerisinde özellikle natürmort resimlerde yer verilen *vanitas* kavramına gönderme yaparak, yaşamın geçici bir olgu olarak algılanması gerektiğini anlatmaktadır. Eser teknik açıdan incelendiğinde fotoğrafta kullanılan arka fon, karenin köşelerinde bulunan yumuşak kıvrımlar, geçmiş döneme ait teknik ve biçimsel özelliklerin tekrarı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Fot. 49: Joel-Peter Witkin, Beyhudeliğin Portresi, 1995.

Sanatçının öteki beden kullandığı diğer bir eseri de 2006 tarihli “*Napoli’li Cüce*” (Dwarf from Naples) (Bkz. Fot. 50) adlı yapıtıdır. Eserde model olarak kullanılan kadın cüce, çıplaktır. Yüzü maske ile kapatılmış olan modelin elinde kesici bir alet bulunmaktadır. Teknik olarak yine Witkin’in diğer eserlerinde olduğu gibi eski dönemlere ait daguerrotype’leri andırmakta ve sebzeler, natürmort çalışmalara göndermede bulunacak şekilde kompozisyon içerisinde kullanılmakta, kompozisyonun sağ alt kısmında bulunan kuru kafa imgesi *vanitas* kavramına işaret etmektedir.



Fot. 50: Joel-Peter Witkin, Napolili Cüce, 2006.

Kısaca Witkin, çalışmalarında genel çerçevede “öteki beden” olarak tanımlayabileceğimiz ucubeleri, ampute bedenleri, cüceleri ve çiftcinsiyetlileri ölü havan ve insan parçaları ile bir araya getirmektedir. Özellikle 16. ve 17 yüzyıl Kuzey Avrupa Resim sanatında karşılaşılabileceğimiz *vanitas* kavramından faydalanması ve sanat tarihi içerisinde yer alan eserleri yeniden yorumlaması yoluyla postmodernizm ile gündeme gelen *pastiş* kavramını işaret etmektedir. Diğer bir deyişle Witkin, daha önceki dönemlere ait sanatsal üslupları taklit etmektedir.

3.4.3.4. Nan Goldin

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Nan Goldin varlıklı bir ailenin kızı olarak 1953 yılında Boston’da dünyaya gelmiştir. Goldin 15 yaşındayken ablasının intiharı üzerine karşılaştığı trajedi ile baş edebilmek için fotoğraf çekmeye başlamıştır. Genç yaşta ailesini ve evini terk eden Goldin, koruyucu ailelerin direktifinde büyür. Danielle Schwartz kaleme aldığı Nan Goldin’in biyografisinde şöyle demektedir:

“Moda fotoğrafçısı olma hayaliyle New England Fotoğraf Okulu’na okumak için kabul edilen Goldin, sınıf arkadaşı Henry Horenstein’in anlık fotoğraf estetiğinden

etkilenmiştir. 1975 yılına gelindiğinde Boston Güzel Sanatlar Okulu'na kabul edilen Goldin, aynı odayı paylaştığı drag queens'lik yapan iki arkadaşını evlerinde ve gey barda gösteri yaparken fotoğraflamıştır.*¹³⁰

1978 yılında New York şehrine yerleşerek dönemin Bohem kültürüne ev sahipliği yapmakta olan ve 1960'lı yıllar itibariyle Hippie kültürü ekseninde gelişmekte olan East Village'daki sanat aktivitelerine katılır. Goldin, bu dönemde başladığı “*Cinsel Bağımlılığın Baladı*” (The Ballad Of Sexual Dependency) adlı fotoğraf serisinde yakın çevresinde bulunan arkadaşlarını fotoğraflamıştır.



Fot. 51:Nan Goldin, Jimmy Paulette ve Tabboo Soyunurken, 1991.

Goldin'in “*Cinsel Bağımlılığın Baladı*” adlı fotoğraf serisi içerisinde yer alan “*Jimmy Paulette ve Tabboo Soyunurken*” adlı fotoğrafında New York şehrinde eşcinsellerin geleneksel olarak düzenlediği gösteri törenine hazırlanan eşcinsel bir çifti, evlerinde doğal halleriyle fotoğraflamıştır. Fotoğrafın sol köşesinde yarı çıplak

* Drag Queens (Kraliçeliğe Soyunmak): Özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde gey barlarda hiciv içerikli gösteri yapan karikatür karakterleri gibi abartılı şekilde kadın kılığına girmiş erkek oyunculara verilmiş ad. Drag Queens sınıf ve kültürlere göre farklılık göstermekte olup birçoğu eşcinseldir. Ayrıca kadın kılığında gösteri yapmakta olan kadınlara da Drag Kings (Krallığa Soyunmak) adı verilmektedir.

¹³⁰ Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, s. 622.

şekilde durmakta olan makyajlı ve transparan kıyafetli figür, doğrudan fotoğraf makinesine bakarken, sağ alt köşede ayna yansımasından gözükmekte olan figür ise gösteri için hazırlanmaktadır.



Fot. 52: Nan Goldin, Clemens Jens'in Göğüs Uçlarını Sıkarken, 2001.



Fot. 53: Nan Goldin, Koridorumda Clemens ve Jens Birbirlerine Sarılırken, 2001.

Goldin'in yakın çevresinde bulunan eşcinsel arkadaşlarından Jen ve Clemens'i çekmiş olduğu fotoğraflar çiftin yaşantılarına dair en samimi anları barındırmaktadır. Bu anlar "*Clemens Jens'in Göğüs Uçlarını Sıkarken*" (Clemens squeezing Jens' nipples) (Bkz. Fot. 52) adlı fotoğrafta olduğu gibi çift arasında geçen cinsel ilişkiye ya da "*Koridorumda Clemens ve Jens Birbirlerine Sarılırken*" (clemens and jens embracing in my hall) (Bkz. Fot. 53) adlı fotoğrafta olduğu gibi çift arasındaki sıcak bir ana daıdır.

Kısaca Goldin'in fotoğrafları, kendisinin de dahil olduğu Bohem kültürünü ve içerisindeki karakterleri sanatsal bir bakış açısıyla temsil etmektedir. Kendi ailesi gibi gördüğü yakın arkadaşalarını, onların cinsel ilişkileri gibi en özel zamanlarını ve

yaşayışlarını kişisel bir bakış açısı kullanarak fotoğrafla belgelemekte, görsel bir günlük oluşturmaktadır. Goldin'in fotoğrafları her ne kadar yaşama dair anlık fotoğraflardan ibaret olarak gözükse de aids hastalığı, uyuşturucu kullanımı, şiddet ve eşcinsellik gibi toplumun farklı bir gözle baktığı konu ve temaları kendisine seçmiştir. Goldin bu konulara samimi ve voyeurist (röntgenci) bir düzlemde yaklaşmaktadır.

3.4.4. Bedenin Eleştirel Nesne Olarak Sunumu

Çıplak bedenin toplumsal düzeyde algılanışı hakkında ilk bölümde verdiğimiz bilgiler ile bedenin cinselliği dolayısıyla erotizm ve pornografi ile olan organik yapısını belirlemiştik. Kısaca; çıplak beden, sanat yapıtı ve seyirci arasında yaşanan “haz” duygusuna yönelik ilişki erotizm ve pornografi kavramlarını işaret etmektedir. Fakat her çıplak beden kullanılan sanat yapıtını, erotizm ve pornografi ile ilişkilendirmek en azından postmodern süreç için yetersiz bir açıklama olacaktır. Bedenin çıplak halde sunumu, toplum tarafından dikkat çekici bir olgu olarak dile getirilen söylemlerin bir parçası haline gelmektedir. Basın yayın organlarında da yer aldığı üzere gerek ülkemizde meclis önünde yapılan çıplak eylemler gerekse Ukrayna'da Femen* grubunun yaptığı eylemler buna örnek niteliğindedir.

Postmodern tavrın en önemli özelliği olarak karşımıza çıkan Üst-anlatılara karşı eleştirel üslup, beraberinde bedenin eleştirel bir nesne olarak sunumunu getirmiştir. Bu noktada karşımıza çıkan çıplak beden olgusu tamamen cinsellik ve dolayısıyla erotizm ve pornografi kavramlarından sıyrılarak farklı söylemlerin dile getirilmesi noktasında provakatif bir anlama bürünmektedir. Çıplak bedenin eleştirel bir nesne olarak sunumunu daha iyi anlayabilmek adına çalışmalarında baskın olarak bu kavramdan yola çıkan Thomas Ruff ve Spencer Tunick'in eserlerini incelemek yerinde olacaktır.

*2008 yılında Ukrayna'da seks turizmi, uluslararası evlilik ajansları ve seks köleliğine karşı kurulan, genellikle kadınlardan oluşan ve çıplak eylem yapan sivil toplum örgütü.

3.4.4.1. Thomas Ruff

Alman sanatçı Thomas Ruff (1958-...) adını 1980’li yılların ortasında Düsseldorf Sanat Akademisi’nde eğitim alırken okul arkadaşlarının portrelerinden oluşan “*Portreler*” adlı fotoğraf serisinde duyurmuştur. Sanatçı ayrıca 1990 yılında Körfez Savaşı sırasında yaşadığı şehrin sokaklarını gece görüşü özelliğine sahip ekipmanla fotoğrafladığı “*Geceler*” adlı fotoğraf serisinde toplum üzerindeki savaş paranoyasını gözler önüne sermiştir. Sanatçı, 2000’li yıllara gelindiğinde, dijital teknolojinin bir araç olarak “fotoğraf” içerisindeki işlevini sorgulamış, “*Jpeg*” ve “*Nudes*” adlı fotoğraf serilerine imza atmıştır. Thomas Ruff bir söyleşisinde dijital fotoğraf ve imge hakkındaki düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

“Bence küresel bir dünyada yaşıyoruz. Dünyanın dört bir yanında imgelerle uğraşiyor herkes bilgisayarda, internette. Bende cep telefonu var. Sizde cep telefonu var. Siz fotoğraf çekiyorsunuz. Ben fotoğraf çekiyorum. Herkes imge üretimiyle haşır neşir ve meşgul. Benim yaptığım ise sadece bir araştırma. Fotoğrafik imge nasıl görünüyor, ortaya çıkıyor, kullanılıyor ya da manipüle ediliyor? Bunlar benim meşgul olduğum şeyler. Belki de bu yüzden dünyanın herhangi bir yerinde gösterilebilir işlerim çünkü dünyanın imgelerle olan ilişkisini inceliyorlar.”¹³¹

Ruff “*Nudes*” adlı fotoğraf serisinde internette dolaşırken karşılaştığı pornografik içerikli sitelerden indirdiği çok düşük çözünürlüklü görüntülerin çözünürlüklerini büyüterek, bulanık ve detayları yok olmuş “imgeler”e dönüştürmektedir. Ruff ayrıca detayları yok olmuş bu imgelerin renkleriyle oynayarak yeni kompozisyonlar elde etmektedir. Büyük boy baskılar şeklinde sergilenen fotoğraflara uzaktan bakıldığında görüntülerin pornografik kökenli imgeler olduğu anlaşılırken, fotoğrafa yaklaşıncaya görüntülerin soyut birer imge haline geldiği görülmektedir.

¹³¹Ayşegül Sönmez, “Bazen Suçluluk Duyuyorum”, Radikal Gazatesi, 09 Haziran 2010
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1006979>



Fot. 54: Thomas Ruff, Çoraplı Çıplak, 2001.



Fot. 55: Thomas Ruff, İki Çıplak Erkek, 2001.

Simber Atay Eskier makalesinde Ruff'un “Nudes” adlı serisi için şunları söylemektedir:

“Thomas Ruff (1958) 2003’de yayınlanan albümü Nudes için internetteki pornografi sitelerinden indirdiği görüntüleri kullanmış; bunları dijital olanaklarla işlemiştir. Anonimden orijinale, net işlevsellikten blur algılamaya söz konusu görüntülerin temsil ettiği transformasyon Baconvari bir şiddeti, orgazm boyutunu ifade etmektedir. Fotoğraf mazoşist bir bakışın eseridir.”¹³²

Ruff, herkesin ulaşabileceği ücretsiz internet sitelerinden topladığı “anonim” olarak tanımlayabileceğimiz pornografik içerikli görselleri, yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlayacak şekilde detayları belirsizleştirerek pornografinin bayağılığına gönderme yaptığı sanat eserlerine dönüştürmektedir. Diğer bir deyişle sanatçı, anonim bir görüntüyü dijital fotoğraf teknikleri kullanarak kendisine mal etmektedir. Sanatçının dijital teknikler uygulayarak dönüştürdüğü imgeler ve dolayısıyla çıplak bedenler pornografik içeriklerinden sıyrılmakta, günümüz dünyasının imge ve medya

¹³² Simber Atay Eskier, “Fotoğraf Bir Rönesans Bakışı Eseridir”, Fotografya, 2009
<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=382,0,0,1,0,0>

ile olan ilişkilerini tartışacak şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden ki beden eleştirel nesne olarak sunulmaktadır. Ayrıca sanatçı internette karşılaştığı herhangi bir imgeyi sanat yapıtına dönüştürmesi ile “üst-anlatılar” a karşı çıkmaktadır ve postmodernist bir tavırla sanat yapıtının özgünlüğünü tartışmaktadır.

3.4.4.2. Spencer Tunick

Amerikalı sanatçı Spencer Tunick, Yahudi bir ailenin çocuğu olarak 1967 yılında New York şehrinde dünyaya gelmiştir. 1988 yılında sanat eğitimi almakta olduğu Emerson kolejinden mezun olmuştur.

Sanatçı, 1992 yılında başladığı kamusal alanlarda çıplak beden kullanarak oluşturduğu enstelasyonları ile bilinmektedir. Sanatçı 1994 yılından bu yana başta Amerika olmak üzere birçok ülkede 75’e yakın enstelasyon düzenlemiştir. Tunick genellikle sabah erken saatlerde gerçekleştirdiği çalışmalarını meydana getirirken, gönüllü olarak başvuran insanları cinsiyetlerine, yaşlarına, saç ve ten renklerine ve diğer karakteristik yapılarına göre sınıflandırır. Daha sonra farklı ten rengi ve karakteristik yapılarına göre insanları farklı noktalara yerleştirmektedir. Tunick yaptığı çalışmaların düşünsel noktasını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Bireyler kitle halinde kıyafetleri olmaksızın, grup oluşturarak, başkalaşır ve yeni bir biçim alırlar. Bedenler manzaraya ait bir doku gibi uzanmaktadır. Bu gruplar cinselliğin altını çizmezler; soyut hale gelirler ve bir başkasını çıplaklığa ve kişisel gizliliğe olan bakışına meydan okur ve yeniden yapılandırır.”¹³³

Tunick’in sözlerinden anlaşılabilceği gibi sanatçının eserlerinde çıplak bedeni sergilemesinin dayanak noktası erotizm ya da pornografik içerikten ziyade toplumun genel yargılarıdır.

Tunick’in düzenlemiş olduğu ve toplumun genel yargılarını hedefleyen enstellasyonlardan birisi de 2007 yılında Meksika’da yapmış olduğu çalışmadır. (Bkz. Fot. 56) Mexico City’nin ana meydanı Zocalo’da yapılan fotoğraf çekimi için

¹³³ <http://www.artnet.com/awc/spencer-tunick.html>

18.000 gönüllü toplanmıştır. Sanatçının eserinde kol kola kenetlenmiş çıplak bedenler görülmektedir. Binlerce çıplak bedeninin bir araya gelmesi ile oluşturulan bu enstellasyon kamusal alan içerisinde yapılmaktadır.



Fot. 56: Spencer Tunick, Mexico City No: 5, 2007.

Tunick'in 2007 yılında İsviçre Alplerinde Greenpeace* örgütüyle ortaklaşa düzenledikleri enstellasyonu (Bkz. Fot. 57) küresel ısınmaya kamuoyunun dikkatini çekmek amacıyla gerçekleştirmiştir. Fotoğrafta çalışan 600 gönüllü çıplak bir şekilde, erimekte olan buzulun üstüne sanki manzaranın bir parçasıymış gibi sırt üstü uzanmışlardır. Tunick, çalışmalarında çıplak bedenleri, yakın mesafeden ziyade daha uzak mesafeden fotoğraflamaktadır. Dolayısıyla çıplak bedenlerin detayları belirsizleşmektedir.

* Greenpeace, birçok ülkede etkin, kâr amacı gütmeyen, çevreci bir örgüt olarak 1971'den bu yana dünyanın dört bir yanında çevre katliamlarına karşı mücadele vermektedir.



Fot. 57: Spencer Tunick, İsviçre Alpleri No: 3, 2007.

Tunick yaptığı çalışmalarla aynı zamanda sanatın, kalıcı ya da geçici kamusal alan içerisinde sunumunu gündeme getirmektedir. Sanatçının yaptığı çalışmalar doğrudan sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırın yıkılışına bir örnek niteliğindedir. Kamusal alan içerisinde geçerli olan ahlak, etik ve kanun gibi tüm üst anlatıların belirlemiş olduğu düşünceleri yeniden düşünmemiz gerektiğini vurgulamaktadır ve bunu yaparken cinsellikten tamamen arınmış bir çıplaklık sunmaktadır. Dolayısıyla Tunick, çalışmalarında kullandığı çıplak bedenleri eleştirel bir boyutta sunmaktadır.

3.4.5. Saplantılı Arzular İçinde Bedenin Sunumu: Fetişizm ve Pornografi

Anormal arzuların çıplak beden üzerinden sunumu, toplum ve tıbbi seksoloji tarafından pornografik birer parafili* örneği olarak kabul gören eylemleri kapsamaktadır. Ve doğrudan fetişizm kavramı ile yani cinsel açıdan tapınırcasına sevilen, cinsel arzu duyulan kişi ile bağlantılı nesnelere ya da beden bölümlerine duyulan simgesel düzeydeki arzu ile bağlantılıdır.

*Parafili, bir kişinin yoğun fantazi, anormal arzular içinde bulunmasını tanımlayan psikoloji terimidir. Bu kişinin arzuları cansız varlıklara, hayvanlara (zoofili), ölümlere (nekrofil), kendine veya eşine işkence yapmaya (sodomazoşizm) ya da çocuklara (pedofili) karşı olabilir.

Fetişizm ya da fetiş nesneyi arzulamak haz duygusu uyandıran kişide zayıf bir nokta oluşturmaktadır. Bu bağlamda çıplak bedenın nesneleşerek reklam ve medya dünyasında kullanımını günümüz tkretim toplumdunun meta ile kurduğu ilişkiye karşın bir pazarlama stratejisi olarak da kullanılmaktadır. Özetle ıplak beden de tkretim nesnesi haline gelmektedir. Fakat; bu noktada medya ve reklam organları ile postmodern tavır içerisinde eserler veren sanatçının çıplak bedene olan yaklaşımını ayırmak ve farklı konumlara yerleştirmek daha doğru olacaktır. Bu doğrultuda fetiş nesne olarak anormal arzular içindeki bedenın sunumu postmodern fotoğraf anlayışında sanatçının daha önce bahsedilen *st-anlatılara tepki* niteliğindeki bir anlatım biçimini olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu düşünceyi daha iyi kavramak adına Andres Serrano'nun çalışmalarını incelemek yerinde olacaktır.

3.4.5.1. Andera Serrano

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Andera Serrano,1950 yılında New York şehrinde dünyaya gelmiştir. Annesi Katolik bir Kübalı ve babası Honduraslı olan sanatçı 1967 yılında Brooklyn Museum Art School'da sanat eğitimine başlamıştır fakat bağımlısı olduğu uyuşturucu ile mücadele için 1969 yılında okulu bırakmak zorunda kalır. 1980'lerde yaptığı sanatı ile New York'ta tartışmalar yaratan Serrano, eserlerinde Katolik inancına ait dinsel görsellere olan obsesif yaklaşımlarıyla bilinmektedir.

Sanatçı yaşam, ölüm, din, şiddet, ırksal ayrılıklar, cinsellik gibi insanlığa dair temel konuları çalışmalarında yer vermektedir. 1987 yılında "*Şişli İsa*" (Piss Christ) adlı çalışmasında kendi bedenine ait salgıları cam bir kap içerisinde toparlayıp içerisine armıha Gerilmiş İsa'nın heykelciğini koyarak fotoğrafladığı eser dönemin politik ve dini çevreleri tarafından eleştirilmiştir. Sanatçının dini ikonları idrar, kan ve süt gibi insan bedenine ait sıvılarla birleştirmesi sansasyonel niteliktedir.

Serrano'nun ses getiren diğer bir çalışması da 1992 yılında çalışmaya başladığı ve morglarda çeşitli nedenlerle ölmüş sahipsiz insan bedenlerini fotoğrafladığı "*Morgue*" adlı seridir.

"Serrano'nun, cansız bedenlerin ayrıntılı yakın çekimlerinden oluşan Morg adlı çalışmasının, Romantik

ustalardan Theodore Gericault'nun on dokuzuncu yüzyılın başlarında yaptığı, kesilmiş uzuvları konu aldığı ünlü natürmortlarıyla rastlantısal olmayan, yakın bir bağı vardır. Romantiklerin ölüm karşısında kapıldığı büyülenme, izleyiciyiürpertme arzusu, Serrano'nun fotoğraflarında da Gericault'nun ve bazı çağdaşlarının çalışmalarında olduğu kadar belirgindir."¹³⁴

Sanatçı'nın bu seriye ait "Boğulma" (Asphyxiation) (Bkz. Fot. 58) adlı çalışmasında yarı çıplak erkek bedenine ait, üzerinde morarmalar olan bir cesedin yakın plan detayı görülmektedir. Ellerini cinsel organın üzerinde bağdaştırmış olan ceset Katolik inancı için önemli bir unsur olan ucunda çarmıha gerilmiş İsa heykeli bulunan tesbih tutmaktadır. Dini figürün erkek cinsel organı ile aynı kadrajda kullanılması ikonoklastik* bir anlatıma yol açarak üst anlatılara karşı bir söylem oluşmaktadır. Nazif Topçuoğlu Serrano'nun morg fotoğrafları hakkında şunları söylemektedir:

*"İnsan, Serrano'nun morglarda çektiği fotoğraflara bakınca, ölü çocuk dagerotiplerinden başlayan fotoğrafçılığın en eski tarzlarından birini hatırlamadan edemiyor. Tabii, hele konuya geleneksel resim sanatı boyutunda bakarsanız, çarmıhtan indirilmiş İsa'nın yaralarıyla olan görsel benzerlik kimi morg fotoğraflarında özellikle vurgulanmış gibi geliyor. Burada, Witkin'de de olduğu gibi, işin dinsel boyutuna da dokunmak gerek, dünyevi vücuda acı verme, bu fiziksel acıya dayanabilmenin sınırlarını zorlama, vs., Katoliklik'te geleneksel olarak karşılaşılan bir öge."*¹³⁵

¹³⁴ 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, s. 381

*İkonoklazm: Bir kültürün kendi dini ikona ve diğer sembollerine ya da anıtlarına dini ya da politik güdülerle planlı saldırısıdır. Sıklıkla iç politik ya da dini değişimlerin ana parçasıdır.

¹³⁵ Nazif Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, (1.Baskı), YKY, İstanbul, 2000, s. 31.



Fot. 58: Andera Serrano, Boğulma, 1992

Topçuoğlu'nun da yazısında bahsettiği gibi Serrano'nun morg fotoğrafları fotoğraf tarihi içerisinde post-mortem fotoğraf olarak bilinen geleneğin bir devamı niteliğindedir. Post-mortem geleneğine bakıldığında ölü bedenlerin tıpkı yaşıyorlarmışçasına makyaj ve kıyafetler içerisinde kimi zaman da yaşamakta olan aile bireyleri ile aynı kompozisyon içerisinde yer alması ile Serrano'nun morg fotoğrafları ayrılmaktadır. Bunun nedeni ise Serrano'nun ölü bedenlere hiç bir fiziki müdahalede bulunmaması ile birlikte cesetlerin çıplaklığını açıkça sergilemesidir. Adrian Searle yazısında: "*Morg fotoğrafları, Joel Peter Witkin'in de olduğu gibi nekrofilik hınzırlıkları barındırıyor ve sıklıkla onun ölü bebek fotoğraflarında ölümden çok daimi uykuya dair duygusal Viktoryen bir hava var.*"¹³⁶ demektedir.

Serrano'nun 1990'lı yılların sonlarına doğru üzerinde çalışmaya başladığı "*Cinselliğin Tarihi*" (A History of Sex) adlı fotoğrafik seride cinsellik ve farklı cinsel rollere değinmektedir. Hayvan sevicilik, eşcinsel ilişki ve sadizm ve mazohizm gibi anormal cinsel fantazilerin bir arada toplandığı bu seriye ait 1996 tarihli "*Leo'nun Fantezisi*" (Leo's Fantasy) (Bkz. Fot. 59) adlı çalışmada erkek modeli saçlarından sert bir şekilde kaya tarzı bir yapıya yaslanmış kadın model görülmektedir. Diğer bir nokta ise kadın modelin erkek modelin ağzına idrar yapmasıdır. Bu durum litarütürde *ürofil* (çiş düşkünlüğü) olarak bilinen bir tür

¹³⁶ Adrian Searle, "Negative Energy", The Guardian, 13 Ekim 2001, <http://www.guardian.co.uk/education/2001/oct/13/arts.highereducation1>

parafili sayılmaktadır ve doğrudan pornografi ile ilişkilidir. Ayrıca, fotoğrafın arka planına bakıldığında, arka planın deniz kıyısındaki gün batımında flaş kullanılarak çekildiği görülmektedir ve bu yüzden fotoğraf, röntgenciliğe bir örnek olarak nitelendirilebilir.



Fot. 59: Andera Serrano, Leo'nun Fantezisi, 1996.

Serrano'nun yine "*Cinselliğin Tarihi*" adlı fotoğraf serisine ait "*Kyoto'da Kölelik*" (Bondage in Kyoto) (Bkz. Fot. 60) adlı fotoğrafında da sado-mazoşist bir fanteziye yer verilmiştir. Geşavari makyaj ve kıyafetlere sahip kadın model, halatla etkisiz hale getirilerek, sado-mazoşist bir cinsel fanteziyi gerçekleştirmektedir. Yine fotoğrafın arka planı incelendiğinde görülen bambu ormanı kamusal seks'e (public sex) dair ipuçları vermektedir.



Fot. 60: Andra Serrano, Kyoto'da Kölelik, 1996.

Kısaca, Serrano'nun eserlerine baktığımızda, morg serisine ait eserde olduğu gibi  l  çıplak bedeni dini sembolle aynı kadrajda sunmasıyla ikonoklast bir söylem gerçekleştirerek üst anlatılara karşı çıktığı görülmektedir. Serrano, toplumsal yargı ve değerlere yine topluma dair cinsellik, ölüm ve din gibi öğeler üzerinden yıkmaya çalışmaktadır. Ayrıca, “*Cinselliğin Tarihi*” adlı fotoğraf serisinde birbirinden farklı ve parafili olarak nitelenen cinsel fantezilere yer vererek, oluşturduğu tipolojide çıplak bedeni anormal arzular içerisinde sergileyerek, toplumsal ve dinsel anlamda yaratılan dogmalara karşı bir tavır sergileyerek üst-anlatılara karşı çıkmaktadır.

SONUÇ

Tarih boyunca sanat yapıtında çıplak beden farklı anlamları içerisinde barındıracak şekilde kullanılmıştır. Bu farklı anlamların ortaya çıkmasındaki en önemli faktör ise beden üzerinde yürütölen politikalar ile ilişkilidir. Her zaman için beden ve bu doğrultuda birey üst yapıların hedefinde olmuştur. Bedeni yönetmek, bireyi yönetmekle eş değerde olduğu gibi dönemsel olarak gerek fotoğraf gerekse diğer sanat disiplinleri içerisinde kullanılan çıplak beden, o dönemin cinselliğe, ahlaka, bedene ve bireye olan yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Bu doğrultuda kamusal alanda çıplak beden, tanrı heykellerini sergileyen Antik Yunan kültürü ile çıplaklığı günah ve utancın simgesi olarak kullanan Hıristiyan teolojisinin egemenliğindeki Orta Çağ Avrupa'sını kıyaslamak üst yapıların beden ve birey üzerindeki baskılarını gözler önüne sermektedir. Orta Çağ'da Batı toplumu çıplak bedeni, sanat yapıtında utancın simgesi olarak kullanırken; Çin, Japonya ve Hindistan gibi Doğu toplumlarında çıplak beden, sanatın bir parçası olarak kullanılmıştır.

13. yüzyıldan başlayarak tüm Avrupa'da Kilise baskısının azalmasıyla, sanat eserlerinde çıplak beden kullanımını artırmıştır. Özellikle Rönesans döneminde gerek insan anatomisinin incelendiği gerekse mitolojik ve dini hikayelerin işlendiği sanat eserlerinde çıplak beden kullanımına yer verilmiş, 15. ve 16. yüzyıllarda sanat eserlerinde çıplak beden kullanımı doruk noktasına ulaşmıştır.

19. yüzyılda, icatlar ve keşifler çağında, sanayileşen toplumun bir yansıması olan modernizm döneminde, farklı bir ekonomik yapılanma içerisinde giren toplumsal yapı, kültürel, siyasal ve yaşamsal boyutta değişimler meydana gelmiştir. Yine bu dönem içerisinde icat olan fotoğraf tekniği, insanlık tarihi içerisinde en eski dönemlerden itibaren farklı sanat disiplinleri içerisinde kullanılan çıplak beden temasına yer vermeye başlamıştır. İlk dönemlerde ticari boyut ön plana çıkarılmış, özellikle 1850'li yılların sonuna doğru Fransa'da ortaya çıkan erotik *Card de Visite* ve dagerotiplerle fotoğraflarda cinsel hazlar pazarlanmaya başlanmıştır. Emperyalist ekonominin bir tezahürü olarak sömürge altında bulunan ve gündelik yaşantı içerisinde yarı çıplak olarak yaşayan kabileler etnografik çerçevede incelenmekte;

bilim adamları araştırmaları kapsamında ucube bedenleri fotoğraflayarak tipolojiler oluşturmakta, insan anatomisi ve hareketleri fotoğraflanarak analiz edilmektedir. Ayrıca, fotoğrafın ilk sanatsal sunumuna örnek gösterebileceğimiz Viktoryen dönem içerisinde Rejlander'ın 1857 tarihli “*Hayatın İki Yolu*” adlı foto-montaj eserinin gerek kapalı perdeler ardında sergilenmesi gerekse çıplak beden ahlaksızlığın ve günahkârların bir sembolü olarak kullanımı, dönemin cinselliğe olan bakış açısının fotoğraf sanatına olan etkilerini gözler önüne sermiştir.

Fotoğraf tekniği, dönemin resim ve gravür sanatından etkilenmesiyle birlikte modern sanat anlayışı içerisindeki akımlarından da etkilenmiştir. Empresyonizm etkisi altında gelişen ve sadece fotoğraf sanatı içerisinde örneklerine rastlanan Resimsellik akımında, Frank Eugene ve Edward Steichen gibi sanatçıların erotizmden faydalanarak ideal güzelliği yansıttıkları görülmüştür. Diğer yandan dönemin siyasi ve sanat anlayışına karşı duruş olarak görsel sanatlar ve edebi alanda ortaya çıkan Dada hareketi içerisinde Hannah Höch'ün “*Yabancı Güzellik*” adlı eserinde çıplak beden, dönemin ırkçılık ve cinsiyet politikalarına göndermede bulunacak şekilde sunulmuştur. Dada hareketine paralel olarak Ekspresyonizm içerisinde Hans Bellemer'in deforme edilmiş çıplak bebekleri, Nazi rejiminin beden ve birey üzerindeki mükemmeliyetçi politikalarına kişisel anlamda karşı çıkışı olmuştur. Bu bağlamda Höch ve Bellemer'in eserleri avangard nitelikte olup, dönemin sanat anlayışını dolayısıyla çıplak beden yaklaşımını yadsıdıkları görülmektedir. Ayrıca; yine bu dönemde Man Ray, Maurice Tabard, André Kertész ve Raoul Ubac gibi sanatçılar çıplak beden a erotizmini sürrealist bir boyutta sunmuşlardır.

Modern sanatı tam anlamıyla temsil eden Edward Weston'ın fotoğrafa ve çalışmalarında yer verdiği çıplak bedenlere olan yalın ve mükemmeliyetçi yaklaşımı; Erwin Blumenfeld'in Dada ve Sürrealist sanat hareketlerinin etkisinde kullandığı tekniklerle çıplak beden a erotizmine olan vurgusu; Modern Japon fotoğrafının en önemli temsilcisi olan Yoshiyuki Iwase'nin kendi kültürüne olan erotik yaklaşımları; Ruth Bernhard'ın Weston'ın çalışmalarını aratmayacak kadar mükemmel çıplak bedenleri ve Imogen Cunningham hem stüdyo ortamında hem de dış ortamda çekmiş olduğu kadın ve erkek figürleri, modern dönemin estetik

anlayışını yansıtan önemli fotoğrafları ortaya çıkarmıştır. Kısaca modern sanat içerisinde fotoğraf sanatında çıplak bedene olan yaklaşımları şu başlıklarla maddelendirebiliriz:

* Antik Yunan Heykel sanatında olduğu gibi mükemmel ve ideal güzellik aranmıştır.

* Çıplak beden, pornografiden kaçınılarak, erotizme vurgu yapacak şekilde gizlenmiş ve haz duygusunu tetikleyecek şekilde sunulmuştur.

* Genellikle kadın bedeninin erotik şekilde sergilenmesiyle erkek egemen toplumun sanat anlayışı temsil edilmiştir.

* Cinsiyetler arasında kesin bir ayrım vardır; toplumsal cinsiyet heteroseksüelliğin ahlaki yüceltilmesidir.

* Modern sanat içerisinde avangard olarak nitelenen Dada ve Ekspersyonizm hareketleri bağlamında çıplak beden eleştirel bir nesne olarak sunulmuştur.

Modern fotoğraf, çıplak bedene yukarıda bahsedilen özellikler çerçevesinde bakarken; modern yadsıyan postmodern teori aynı özelliklerden faydalanmış mıdır? Bu çerçevenin ana hatlarını belirlemek ancak postmodern teoriyi ve gündelik yaşantıya getirmiş olduğu değişiklikleri saptamakla mümkün olacaktır. Postmodern teorinin oluşmasında 20.yy.'ın ilk yarısında meydana gelen teknolojik, ekonomik ve toplumsal değişimler önemli yer tutmaktadır. Bu zaman zarfında atom silahı ve dijital teknoloji keşfedilmiş; iletişim, ulaşım ve üretim araçları daha da ileri seviyelere taşınmıştır. Teknolojik alandaki gelişmeler toplumsal pratikleri etkisi altına alarak, zaman ve mekan algısının değişmesine ve kitle kültürünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Postmodernizm, teknolojik gelişmeler doğrultusunda kapitalist ekonominin vardığı yeni boyutu temsil eden, siyasal, ekonomik ve kültürel alanda etkinlik kuran yeni toplum kuramı olarak modern teorinin savunmakta olduğu siyasal, kültürel ve toplumsal düzeyde tüm düşünceleri yadsımaktadır.

Postmodern teörinin sanatsal pratiğe olan yansımaları da modern olanın reddedilmesi olarak karşımıza çıkmakta; “sanat sanat içindir” söylemini terkedip “sanat toplum içindir” düşüncesini benimsemekte; belirli bir zümreye ait sanatsal aktiviteleri yeni gelişen kitle kültürüne yönelik bir aktivite haline dönüştürmekte; katı üslupsal kuralları çiğneyerek çokkatlı yapı oluşturmaktadır.

Sanat yapıtının “postmodern” olarak tanımlanması; postmodern sanat kuramını oluşturan düşünürler tarafından belirlenmiş kodlarla mümkün olacaktır. Dolayısıyla bu süreç içerisinde fotoğraf sanatında çıplak beden temasına yer veren sanatçıların eserlerinde de gerek estetik gerekse içerik bazında karşımıza çıkan postmodern kodlar aranmalıdır. Bu bağlamda temel olarak postmodernizm sürecinde zaman ve mekan algısının çöküşü ile sanat yapıtında şizofreni, pastiş ve performans ayrıca; nostalji kavramının dönüşmesiyle anakronizm kavramları ortaya çıkmıştır. Postmodern estetiği belirleyen kodları oluşturan diğer bir etken de modern düşüncenin oluşturduğu üst anlatıların yapıbozumuna uğraması ortaya çıkan kitsch, eklektizm, parodi ve ironi kavramlarıdır. Ayrıca; postmodern teori ile gündeme gelen diğer bir söylem de Farklılık politikası dahilinde homoerotizm ve feminizm’dir. Postmodern estetiği belirleyen bu kodlar sanat yapıtı içerisinde bir tanesinin ya da “çokkatlı” bir şekilde birden fazlası varolabilmektedirler.

Postmodern süreç içerisinde fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımını sanatçıların eserlerinde bedene olan yaklaşımları, kullandıkları fotoğrafik teknikler ve değindikleri içerikler doğrultusunda sınıflandırılmaktadır. Fakat; unutulmaması gereken bir husus ise postmodernizmin “çokkatlı” yapısal özelliği çerçevesinde her bir alan bir diğeri içerisinde var olabilir. Dolayısıyla beden kullanımını sınıflandırılırken sanatçının baskın olarak bedene olan yaklaşımı göz önünde bulundurulmaktadır. Örnek olarak Yasumasa Morimura eserlerinde baskın olarak *Bedenin ve Kimliğin Yeniden Yapılandırılması*’dan faydalanarak kendi bedenini eleştirel bir nesne olarak sunmaktadır.

Postmodern fotoğrafta çıplak beden kullanımı incelendiğinde dikkat çeken noktalardan ilki bedeninin teknik ve fizik olanaklar kullanılarak başkalaşmasıdır. Lucas Samaras ve Michal Macku eserlerinde fotoğrafik teknikler kullanılarak bedeni başkalaştırmaktadırlar. Dieter Appelt ise fiziki olanaklar kullanarak kendi bedenini ölü formunda ve kimliğe dair hiçbir bilgi vermeksizin sunmaktadır. *Bedenin Başkalaşması* postmodern süreçte zaman ve mekanın çöküşü ile içerisindeki bireyin karşılaştığı şizoid gerçekliği temsil etmektedir. Diğer bir kavram ise *Bedenin ve Kimliğin Yeniden Yapılandırılması*'dir. Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura'nın kendi bedenlerini farklı kimlikler içerisine büründürerek sunarak zaman ve mekanın çöküşü ile karşılaşılan bireysel özenin kayboluşunu temsil etmekte, birey üzerinde gerçekleştirilen kültürel, cinsel ve kimliğe dair dayatmaları eleştirmektedirler. Robert Mapplethorpe, Pierre ve Gilles, Joel Peter Witkin ve Nan Goldin'nin çalışmaları Postmodern politikanın Farklılık Politikası'nı birebir temsil ederek "çokkatlı" toplum yapısının savunucusu haline gelmektedir. Thomas Ruff ve Spencer Tunick'in eserlerinde baskın olarak çıplak bedeni cinsellikten tamamen soyutlayarak birer eleştiri nesne haline dönüştürmeleri ise Postmodern teorisinin Üst-Anlatılara tepkisini simgelemektedir. Ayrıca; Andres Serrano'nun çıplak bedenleri saplantılı arzular içerisinde sunduğu çalışmaları, toplumsal yargıları yıkıcı nitelikte olup Üst-Anlatılara karşı çıkmaktadır. Yukarıda bahsedilen örnekler bağlamında Postmodernin ektisi altında fotoğraf sanatında çıplak beden kullanımını şu başlıklarla maddelendirilmektedir:

- Çıplak beden sadece erotik bir nesne olarak ele alınmamaktadır. Çıplak beden kullanımına içerik bazında anlamlar yüklenmektedir.
- Çıplak beden, Üst yapılara karşı eleştiri nesnesi olarak sunulmaktadır.
- Beden, zaman ve mekan bazında farklı gerçeklik katmanlarında ve kendi kimliğinin dışında farklı rollere bürünerek sunulmaktadır. Bu dönüşüm gerçekleşirken klasik ve dijital fotoğraf teknikleri kullanıldığı gibi fiziki olanaklardan da faydalanılmaktadır.
- Egemen olan toplumsal cinsiyet anlayışına karşı bir tavır söz konusudur. Bu bağlamda çokkatlı cinsiyet anlayışını savunarak eşcinselliğe, alt

kültürlere, feminizme, homoerotizme ve ucubelere yer vermektedir. Bu da ahlaki bir başkaldırıyı ön plana taşımaktadır.

- Pornografi, toplumsal yargıları yıkmak için faydalanılan bir söylem haline gelmiştir.
- İdeal güzellik aranmamaktadır, beden üzerindeki mükemmelliyetçi düşler yıkılmıştır.

Batı toplumunda sanat yapıtı içerisinde çıplak beden kullanımı Rönesans klasizmi, modern ve postmodern dönemlerde farklı sanat disiplinleri içerisinde yer almıştır. Postmodernizmde fotoğrafik dil yetisi içerisinde yer alan çıplak beden kullanımı Modern anlayışın erotizm ile kurmuş olduğu bağı yıkarak farklı düzeylerde yaklaşmaktadır. Bu bağlamda postmodern fotoğraf içerisinde yer verilen çıplak beden imgesiyle; Farklılık politikası temsil edilmekte, cinsiyetçi politikalar eleştirilerek toplumsal hafize içerisinde alt kültürlerin de yer almasını sağlamaktadır. Ayrıca; Üst yapıların birey üzerinde kurduğu baskılara karşı çıkmakta ve çıplak beden erotik ve çekici görünüşünden soyutlanarak eleştiri nesnesi haline getirilmektedir.

KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİLER ve SÖZLÜKLER

20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İnterpress Yayıncılık, İstanbul, 1986

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997

Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, Editör: Lynne Warren-Routledge Taylor & Francis Group, United States of America, 2006

Encyclopedia Nineteenth-Century Photography-Editör: John Hannavy-Routledge Taylor & Francis Group, United States of America, 2008,

Sanat Sözlüğü, Metin Sözen, Uğur Tanyeli; (6.Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul, 2001

KİTAPLAR

ANTMEN, Ahu; **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, (3.Baskı), Sel Yay.,İstanbul, 2010, 333 s.

ATAYMAN, Veysel; **Şiddetin Mitolojisi**, (1. Baskı), Donkişot Güncel Yay., İstanbul, 2006, 300 s.

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni 1-2**, (1.Baskı), YKY, İstanbul, 1997, 163+156 s.

BAYNES, Ken; **Toplumda Sanat**, Çev. Yusuf Atılgan, YKY, İstanbul, 2002, 286 s.

BEST, Steven, Douglas Kellner; **Postmodern Teori**, (2. Baskı) Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2011, 400 s.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, (16. Baskı), Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 2010, 159 s.

BOZKURT, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, (3.Basım), Asa Kitapevi, 2000, 312 s.

CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda**, (2. Baskı), Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2011, s. 177

DADOUN, Roger; **Erotizm**, (1. Basım), Çev. Işık Ergüden, Dost Kitapevi, Ankara, 2007, 132 s.

DEMİRKOL, Vedat; **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, (1. Baskı), Evrensel Yay., İstanbul, 2008, s. 69

ERGÜVEN, Abdullah Rıza; **Sanat ve Erotizm**, (1. Basım), Yaba Yayınları, Ankara, 1988, 192 s.

ERGÜVEN, Mehmet; **Pusudaki Ten**, (1. Basım), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001, 236 s.

ERİNÇ, Sıtkı M.; **Kültür Sanat Sanat Kültür**, (1. Baskı), Çınar Yayınları, İstanbul, 1995, 154 s.

FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, (2.Baskı) Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, 235 s.

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, (10. Basım), Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2005, 223 s.

FOUCAULT, Michel; **Cinselliğin Tarihi 1.Cilt**, (2.Baskı), Çev. Hülya Tufan, Afa Yay. İstanbul, 1993, 295 s.

FREUD, Sigmund; **Cinsiyet Üzerine**, (14.Baskı), Çev. A.Avni Öneş, Say Yay., İstanbul, 2009, 143 s.

GEZGİN, İsmail; **Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm**, 1.Baskı, Alfa Yay., İstanbul, 2010, 280 s.

GIDDENS, Anthony; **Modernite ve Bireysel Kimlik** (Kitabın alt başlığı: Genç Modern Çağda Benlik ve Toplum), (1.Baskı), Çev. Ümit Tatlıcan, Say Yay., İstanbul, 2010, 304 s.

GOFFMAN, Erving; **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**,(1. Baskı), Çev. Barış Cezar, Metis Yay., İstanbul, 2009, 241s.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, (5.Baskı) Çev: Sungur Savran, Metis Yay., İstanbul, 2010, 408 s.

JAMESON, Fredric; **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, (1.Baskı) , Çev: Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Nirengi Kitap Yay. Ankara, 2011, 560 s.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Cinsellik Görsellik Pornografi**, (2.Basım), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, 272 s.

KANBUROĞLU, Özer; **A'dan Z'ye Fotoğraf**, (3.Baskı), Say Yay., İstanbul, 2010, 480 s.

KRACAUER, Siegfried; **Kitle Süsü**, (1. Baskı), Çev. Orhan Kılıç, Metis Yay., İstanbul, 2011, s. 30

MEZUR; Katherine, **Beatiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness** (1. Baskı), Çev. Onur Tatar, Unites States of America, 2005, 319 s.

MUCHEMBLED,Robert; **Orgazmın Tarihi**, (1.Baskı), Çev. İsmail Yerguz, Sel Yay., İstanbul, 2011, 382 s.

NERDRUM, Odd; **Kitsch Üzerine**, (1. Basım) Çev: A.Feyzi Korur, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2010, 104 s.

OKTAY, Ahmet, **Kahramanın Ölümü (Yazılar 1995-2005)**, (1. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul, 2005, 221 s.

POROY, Akif ; **Cinsellik El Kitabı**, (1.Baskı), Alfa Yay., İstanbul, 2010, 412 s.

POROY, Akif; **Avrupa'da Cinsellik Tarihi**, Dharma Yay., İstanbul, 2010, 304 s.

ŞAHİNER, Rıfat; **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, (1. Basım), Yeni İnsan yay. İstanbul, 2008, 224 s.

ŞENYAPILI, Önder; **Seksin Yeniden Doğuşu Rönesans ve Sonrasında Sanat ve Cinsellik**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 102 s.

ŞENYAPILI, Önder; **Tanrıların Seks Öyküleri**, Boyut Kitaplığı, İstanbul, 2002, 108 s.

TOURAINÉ, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, 504 s.

TOPÇUOĞLU, Nazif; **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, (1.Baskı), YKY, İstanbul, 2000, 248 s.

MAKALELER ve YAYINLANMAMIŞ TEZLER

ARTUN, Ali; “Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi – Estetik Modernizmin Tasfiyesi” (İstanbul: İletişim, SanatHayat Dizisi), 2010

BRYSON, Norman; “Tree Morimura Readings (Üç Morimura Çözümlemesi)”, Çev. Onur Tatar, Art + Text 52: 74-79, 1995

ESKİER, Simber Atay; “Fotograf Bir Rönesans Bakışı Eseridir”, Fotografya, 2009

ESKİER, Simber Atay; “Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri”, Papirüs, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999

ENGİN, Cengiz; “Çıplaklık Bağlamında Nü, Erotik ve Pornografik Fotoğraf”, Fotoğrafya, 2009

KAHRAMAN; Hasan Bülent, “Total Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm”, Varlık Dergisi, Ekim Sayısı, 1992, 92 s.

KILIÇ; Derya, Fotoğrafik Dil Bağlamında Gelenekselden Bugüne (Çıplak) Nü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007

KINLI, Nükhet; Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011

ŞAHMARAN, Gökçen; Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, s. 116

GREENBERG, Clement; “Modernist Painting (Modernist Ressim)”, Çev. Onur Tatar, Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960

GREENBERG, Clement; "Avant-Garde and Kitsch (Avangard ve Kiç)", Çev. Onur Tatar, Partisan Review. 6:5 s.34-49, 1939

GÖKTAN, Çağatay; Fotoğraf Sanatı ile Mitoloji Arasındaki Etkileşim: Joel-Peter Witkin”, Fotoritim, 2010

ÖZEL, Zühal; “Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme (Sherman, Morimura, Ungun)”, Fotoğrafya, 2008

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://mezopotamya.tripod.com/gilgamis-kitap.html>

<http://www.tdk.gov.tr>

<http://www.fotoritim.com/yazi/elif-vargi--eadweard-muybridge>

<http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=31>

<http://www.canonmagazine.org/fall09/tsigkas.html>

<http://www.fotoritim.com/yazi/cagatay-goktan--cagdas- fotograf-sanatcilarindan-ornekler--michal-macku>

<http://www.mapplethorpe.org/biography/>

<http://www.artnet.com/awc/spencer-tunick.html>

<http://www.michal-macku.eu/>

<http://www.pederlund.no/Lund/2010.html>

GAZETE ve DERGİLER

ALANSON, Eda; “Pornografi Bir Sanat Mıdır?”, Hürriyet Gazetesi, 14 Haziran 2000.

ALKAN, Hülya; “Sanatta Pornografi ve Görüntü İlişkisi”, Milliyet Gazetesi, 18 Aralık 2007.

SÖNMEZ, Ayşegül; “Bazen Suçluluk Duyuyorum”, Radikal Gazetesi, 09 Haziran 2010.

SEARLE, Adrian; “Negative Energy (Negatif Enerji)”, The Guardian, 13 Ekim 2001.

Topçuoğlu, Nazif; “Fotoğrafçılık Sohbetleri 5”, Geniş Açık Dergisi, 24. Sayı, Temmuz- Eylül 2002.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Onur Tatar

Doğum yeri ve yılı : Gelibolu, 1984

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans:

Lisans: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Lise: 2002, Süleyman Çelebi Lisesi- Bursa

İş Tecrübesi: 2005, Doğan Burda Rizolli Yayıncılık, Atlas Dergisi