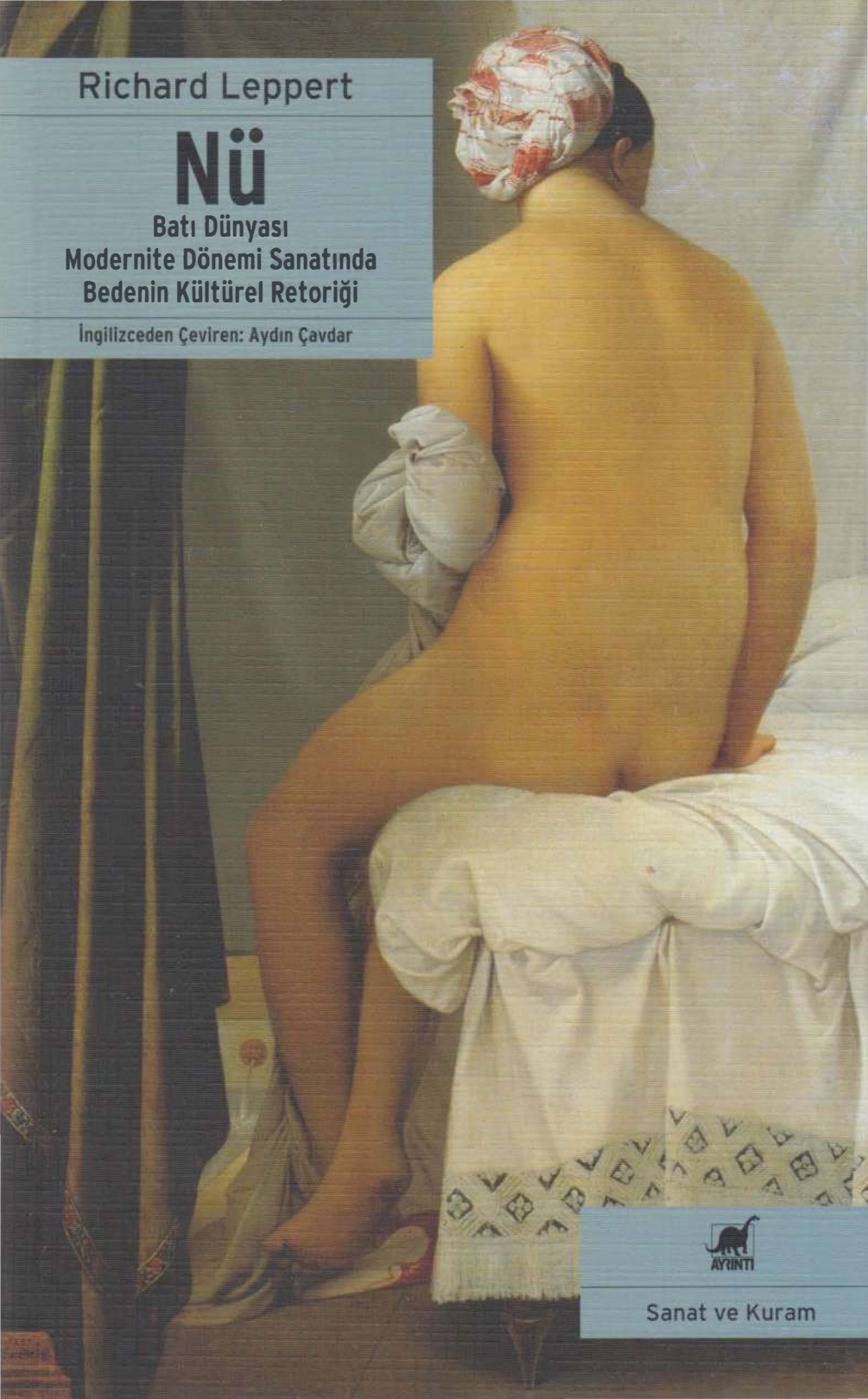


Richard Leppert

Nü

Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği

İngilizceden Çeviren: Aydın Çavdar

AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



RICHARD LEPPERT: Minnesota Üniversitesi Kültürel Çalışmalar ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nün başkanıdır ve aynı bölümde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.
Leppert'ın diğer yapıtları şunlardır: *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body* (University of California Press, 1993); *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in the Eighteenth Century England* (Cambridge University Press, 1988); ve editörlüğünü Susan McClary ile paylaştığı *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge University Press, 1987). Son olarak, Theodor W. Adorno'yla birlikte, *Essays on Music* (University of California Press. 2002) adlı bir makaleler derlemesini: Daniel Goldmark ve Lawrence Kramer ile birlikte *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* adlı kitabı (University of California Press, 2007) yayıma hazırlamıştır. Ayrıca yine Ayrıntı Yayınları tarafından okurlara sunulmuş olan *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, 2017) adlı kitabın yazarıdır.

RICHARD LEPPERT

Nü
Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği

Richard Leppert

Ayrıntı: *1375*
Sanat ve Kuram Dizisi: 66

Nü
Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği
Richard Leppert

Kitabın Özgün Adı
The Nude
The Cultural Rhetoric Of The Body in The Art Of Western Modernity

İngilizceden Çeviren
Aydın Çavdar

Yayıma Hazırlayan
Derviş Aydın Akkoç

Son Okuma
Öykü Badur

© All Rights Reserved
Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group LLC

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Leemage/ Corbis Historical/ Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Deren Matbaacılık Ambalaj San. ve Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü OSB Mah. Orkide Cad. No: 9/Z
Merkez Köyü / Merkez Bucağı / Beylikdüzü / İstanbul
Tel.: (0212) 875 48 86-87 – Fax: (0212) 875 48 88
Sertifika No.: 34011

Birinci Basım: *Şubat 2020*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-437-3
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Nü

Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği

Richard Leppert

İçindekiler

Teşekkürler 9
Birinci Bölüm / Giriş: Kıyafetsiz Olma Hali
(Sanat Bağlamında) 11
Çerçevenin Çizilmesi 12
Görmek ve Sosyal Bir Uygulama Olarak Anlam Çıkarmak 13
Bilmek İçin Görmek/Görmeyi Bilmek 15
Etkileşimin Sınırları 17
Nü Nedir? 19
Bakış Kime Ait? 22
Görme İhtiyacı 27
Yanılsama 28
Aldatmaca ve Erotik Arzu 30
Erkeklerin Şaşırtıcı Görünümü 33

İkinci Bölüm / Sunumda Gençlik 39
Masumiyet, Çıplaklık ve Yetişkin İmgeleri 39
Çocuk ve Yetişkin İmgelemi 41
Masumiyet ve Çelişki 52
Ahlaki Pusulanın Yeniden Kalibre Edilişi 57
Kimin Bakışı? 60
Ergenlik Dönemindeki Oğlanlar ve Gelecekleri 69
Irk ve Fallus 78
Gençlik, Ölüm ve Kabul Görmüş Arzu 81

Üçüncü Bölüm / Kadın Nü – Arzu Yüzeyleri 92
Günaha Dayanan Kökenler 93
Züğürt Tesellisi 98
Durumun Tersine Dönüşü (1) 103
Hayal Ürünü 114
Bedenin Sömürgeleştirilmesi 124
İntikam Çağrısı 133
Hayat Kadını Nü 138
Karşı Bakış 154
Oto-portre 161
Çiftler 169

Dördüncü Bölüm / Erkek Nü–*Kimlik ve İnkâr* 172
Nereye Bakmak Gerek 172
Azizlere Yaraşır Bakış 178
İsa/İnsan 184
İddialar ve Çelişkiler 191
Vücutların Rol Değişimi? 197
Genitalle Yüzleşme 200
Banyo 206
Ölçülmüş Farklılık–Siyah ve Beyaz Meseleleri 209
Öcü Öteki 216
Stüdyo 225
Rol Değişimi (2) 232
Anti-Narsisizm ve Haz(sızlık) Alanları 237

Beşinci Bölüm / Sonsöz 247
Bakma Konusu 248
Çıplak İhlal 251
Vücut ve Fotoğrafçılık 253
Erotizm? 257
Arzuyla Yıkanmış 263

Kaynakça 272

Dizin 292

Teşekkürler

Kendilerini bu işe adayarak yapmış oldukları incelikli ve yorulmak bilmez çalışmayla bana sağladıkları destekten dolayı David Jenemann'a, Andrew Knighton'a, Graeme Stout'a ve Margie Weinstein'a minnettarım.

Tüm Amerika ve Avrupa'da halka açık sanat müzelerinin, sanat-imgeleri arşivlerinin, galerilerin kütüphanelerinde, fotoğraf ve resim departmanlarında çalışan, isimlerini buraya maalesef sığdıramayacağım kadar çok sayıda çalışan, başka kaynaklarda bulamayacağım reprodüksiyonlara ve belgelere erişmemi sağladı. Hatta bazı kişiler salt benim için kendi durumlarını zora sokmayı göze aldılar, onların ismini anmadan geçemem: Washington DC Ulusal Portre Galerisi'nden Lizanne Garrett; New York Marlborough Galeri'den Karen S. Kadlecsik; New York Amerikan Sanatları

Whitney Müzesi'nden Amy Young; Hanover NH, Dartmouth Kolej ve Hood Müzesi'nden Kathyleen P. O'Malley ve Perth, Batı Avustralya Sanat Galerisi'nden Micaela Pereira.

Charles Alston, Alice Neel ve Larry Rivers mülklerinin vasilerinin sağladığı destek için de teşekkür ederim. Alston mülkünün temsilcisi Larry G. Randall'a da özel teşekkürlerimi iletiyorum. New York Kenkeleba Galeri'den Corrine Jennings'e de, Charles Alston'ın bu kitapta yer alan isimsiz ama olağanüstü resminden fotoğraf almam konusunda ve resmin arka planına ilişkin olarak verdiği bilgilerden dolayı gerçekten minnettarım.

Sanatçılar Lucian Freud, Mel Ramos ve Sylvia Sleigh tarafından sağlanan yardımlar için özel teşekkürlerimi iletiyorum.

Avrupa'daki koleksiyonlarda yer alan birçok resmin elde edilmesinde yardımlarını esirgemeyen Jochen Schulte-Sasse ve Silke Weineck'e de teşekkürler.

Meslektaşlarım Robin Brown ve Gary Thomas da süreç boyunca sağlam eleştirileri ve tavsiyeleriyle yardımcı oldular; açık sözlü ve bana karşı sabırlı davrandıkları için çok teşekkür ediyorum.

Westview'deki editörlerim Steve Catalano ve selefi Sarah Warner araştırma, yazım ve basım süreçleri boyunca hep destek oldular. İkisine de minnettarım. Westview'deki redaktörüm Joe Bonyata'ya da teşekkür borçluyum.

Minnesota Üniversitesi'ndeki Samuel Russel Vakfı'ndan gelen mali destek için de teşekkür ederim.

İlk kez *The Body Aesthetic: From Fine Art to Body Modification*, (Ann Arbor, 2000), s. 75-106'da yer alan "Representing Girls: Modernity, Cultural Anxiety, and the Imaginary", adlı makalemin bir kısmını yeniden basmama izin veren Michigan Üniversitesi Yayınevi'ne teşekkürlerimi iletmek isterim.

Son olarak, kızım Alice Leppert'e, en yorucu kısım olan nihai kopyayı hazırlamak konusundaki gayretinden dolayı teşekkür ediyorum. Akıl sağlığımı kaybetmeden bu süreci tamamlamam konusunda büyük yardımı dokundu.

Minneapolis, Temmuz 2006

Birinci Bölüm

Giriş
Kıyafetsiz Olma Hali (Sanat Bağlamında)

Kendimize ve etrafımızdaki dünyaya dair bilinçli ve bilinç dışı algımızın önemli bir bölümünün, reklam dünyasının hem yazılı hem görsel araçlarla sunulan imgeleriyle çerçeveleniyor oluşu hiçbirimizin dikkatinden kaçmamıştır. Bu imgeler, ne tip bedenlere sahip olacağımızı ve arzulayacağımızı –veya yapacağımız vücudun sınırları dünyevi görünüşümüzün doğuştan gelen özellikleriyle sınırlı olsa da ne tip bedenler inşa edeceğimizi– benlik anlayışımızı, inanç sistemlerimizi, bireyselliğimizi, sosyal varlıklar olarak statümüzü, hangi kıyafeti giyeceğimizi, hangi arabayı süreceğimizi, hangi siyasi partiye oy vereceğimizi ve benzerlerini bize dikte eder.

Çerçevenin Çizilmesi

Reklam imgesi hakkında çeşitli temel unsurları anlayabiliyoruz. Sunduğu bilgi önyargısız veya tarafsız değildir (onun yerine bunu alın, daha mutlu olacaksınız, sizin için daha iyi, daha başarılı olacaksınız demektedir). Reklam, olmasa yapmayacağımız bir şeyi bize yaptırmak için özel olarak var olur. Gelecekte mutlu olacağımızı vaat eder ama bunu yaparken de geçmişimizle ve özellikle de mevcut durumumuzla tatmin olmamamızı sağlamaya çalışır. Gerçi reklamların başarısının bağlı olduğu kurguyu fark etsek bile genellikle anlattığı hikâyenin gerçekleşme olasılığının içine çekilmiş buluruz kendimizi –mesela erkeklere hitap eden reklamlarda cool olma ihtimali, bir gruba ait olma hissi (birçok arkadaş vaadi), atletik yapı, kadınlara cazip görünme şansı ve benzerleri bizi etkiliyor olabilir; kadınlara hitap eden reklamlarda ise güzellik, sevilme, beğenilme ihtimali etkilidir. Elbette paramızı harcadıktan sonra, bu vaadin havada kaldığını görürüz. Ama karşı koymamıza ve artan şüpheciliğimize rağmen o ya da bu ölçüde gördüğümüz şeyin, yani bize gösterilen şeyin parıltısına kapılmaya devam ederiz.

İmgeler bize bir dünya gösterir ama dünyayı göstermez. İmgeler gösterilen şeyin kendisi değildir, onların temsilcileridir: bir tür yeniden gösterimdir. Hatta imgelerin temsil ettiği olgular gerçekte var olmayabilir ve bunun yerine hayal dünyasına, ümitlerimize, rüya veya fantezilerimize sıkışmış olabilir. Gerçi diğer yandan elbette ki her imge, etkileşim içinde olduğu dünyanın içinde kelime anlamıyla bir obje olarak var olur diyebiliriz. Fotoğraf, film, video veya resim gibi imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür, ayrıca kültür ve tarihin bir parçasıdır. Dolayısıyla imgeler maden cevherleri gibi kazılıp bulunamaz; belli bir toplum ve o toplumun kültürü içerisinde bazı işlevleri yerine getirmek amacıyla oluşturulurlar.

Bu kitap (büyük oranda), tarihsel olarak Rönesans döneminin başlarından günümüze kadar uzanan ve modernite olarak değerlendirilen geniş zaman diliminde üretilmiş resimler hakkında. Bahsi geçen imgeler Batı Dünyasına, Avrupa ve Kıta Amerikası'na ait, en erken tarihli olanı yaklaşık 1427 yılında, en yenisi de 1992 yılında üretilmiş ve ana vurgu soyut sanattan ziyade temsili sanat üzerinde. Hikayemiz kıyafetsiz vücutları, yani nü'yü anlatıyor.

Bilhassa incelemeye çalıştığım konu ise çıplak insan resimlerinin, herhangi bir sosyal oluşum içinde işlerlik gösteren, özellikle sınıf, cinsiyet ve ırk farklılıklarını çevreleyen güç alanları çerçevesinde nasıl işlev gösterdiğini anlayabilmek. Çıplak vücudun bir görüntü –ve bazen de bir gösteri– olarak sunumuyla ilgileniyorum, yani izleyicinin saplantılı bir şekilde göz gezdirdiği yoğun bir ilgi unsuru ve bir sergi objesi oluşu üzerine yoğunlaşıyorum. Temsili olarak sunulan bedenler her iki cinsiyetten, her yaştan, farklı ırklardan ve farklı sosyal sınıflardan olacak. Hem seküler hem de kutsal objeler kapsam dahilinde. Sunumu yapılan vücutların bazıları zevk, bazıları acı içinde görülecek. Bu izlenimlerle beraber sanatın, mutluluk, arzu, korku ve endişe gibi duyguların oluşturduğu soyut dünyalarla ilişkisini sorgulayacağım. Bu duygular tek tek ele alındığında, kişisel duygular olarak daha az anlaşılmakla beraber sosyal ve kültürel koşullara verilen reaksiyonlar olarak daha belirgin hale gelmektedir.

Görmek ve Sosyal Bir Uygulama Olarak Anlam Çıkarmak

Bu kitaba hâkim olan temel bir konu da, her şeyin anlamının (dolayısıyla resimlerin de anlamının), sürekli değişim içindeki toplumsal pratikler sonucunda ortaya çıkıyor oluşu ve daha farklı, genellikle toplumla çelişen yönelimleri olan insanlarca bu anlamlara karşı meydan okunuyor oluşudur. Sanatın yapılışı ve tüketimi (görülmesi) toplumsal pratiklerdir. Ama resimlerin nasıl işlev gösterdiğini (gerçekleştirmek üzere atandıkları görevleri) anlamak için görsel temsilin resim sanatının kendine özgü aracılığıyla işlerlik gösterdiğini bilmek büyük önem taşır –tıpkı edebiyatın televizyon, film ve müzikten farklı oluşu gibi. Bu araçların her biri zengin bir ifade ve iletişim gücüne sahiptir ve her biri kendi ilkeler bütününe göre uygulanır. Dolayısıyla görsel sanatların bize bir şey anlatma yolları kısmen görsel sanata özgüdür ve sanatın bizim üzerimizde nasıl işlerlik gösterdiğini ortaya çıkarmak adına herhangi bir umut taşımak istiyorsak bu özelliklerin hem saygıyla karşılanması hem de enine boyuna incelenmesi gerekir. Buna paralel olarak yapmayı istediğim bir başka şey de tasvirlerin, nasıl tasvir ettikleri sorusunu ele almak olacak.

Görme yetisi, zamanda ve mekânda hareket etmeyi öğrenmemizi sağlayan başlıca araçtır. Tanıma, tahmin yürütme ve doğrulama aygıtıdır: örneğin birini gördüğümüzde bu kişi bir anne ve yabancı biri değil diye düşünürüz. (İsmi akla gelmeden ve dile getirilemeden uzun süre önce kim olduğu görülmüştür.) Bunun yanı sıra görmenin, basit bir biyoloji ve fizik olayı olmadığını, bahsettiğimiz görmenin ışık dalgalarının retina üzerindeki etkisinden ibaret olmadığını da biliyoruz. Görmek büyük oranda zihin ve düşünce süreçleriyle alakalıdır. Zihnimde düşünce uyandığı anda görme işleminin karmaşıklığı katlanarak artar, çünkü denklemin içine dili de eklemiş olurum – burada bahsedilen,dil yetileri gelişmeden önce bebeklerle ebeveynleri arasındaki temel kimlik bağı oluşumunda görülen tipte basit bir tanıma işleminden ibaret bir görme değildir.

Burada bir kez daha tasvir devreye girer. Kendisi de kavrayışın göstergesi olan dilin fonksiyonu, çeşitli duyularımız aracılığıyla algıladığımız unsurları tekrar edilebilir kuramsal işaretler (morfem – anlam birim) ve sesler (fonem – ses birim) aracılığıyla tasvir etmektir; görme yetisi bu duyular arasında en başta gelenidir. (Duyularımız olmadan dil imkânsızdır. Duyularımızdan biri veya daha fazlası eksik olduğunda da hayatımızı idame ettirebiliriz ama hiçbiri olmadan sürdüremeyiz –bu durumda yaşam sonlanmış olur.) Sadece görme duyusu açısından değerlendirdiğimizde, görme eyleminden çıkardığımız anlam kısmen düşünceye dayanır, tıpkı düşüncenin dile dayandığı gibi: bir kez daha tasvir noktasına geliyoruz. Tasvir araçlarının ağından kurtulamayız; dünyada yönümüz bulmamızı sağlayan unsurlar onlardır.[1]

Bununla beraber, resimlerin, normalde kelimelerle ifade edilebilecek veya iletilebilecek bir aktarımın basitçe sözlü olmayan ikameleri olduğunu düşünmek fazlasıyla kolaycılık ve büyük bir

1. Martin Jay'in muazzam çalışması *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1993) kısa bir paragrafla açılır; bu paragrafta Jay yirmi birden fazla sayıda görsel metaforu, görmenin ve dilin ne ölçüde karşılıklı bağımlı olduğunu göstermek için kullanır. Ayrıca bkz. Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 1-28. Resim tarihine ve kuramına dair faydalı bir özet için bkz. Richard Bernheimer, *The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry,* ed. H.W. Janson (New York: New York University Press, 1961).

hata olur –ironik biçimde, sanatla ilgili olarak yazılanların büyük bölümü, kelimelerin, imgelerin iletişim ve ifade gücünün yerini tutmakta genellikle çaresiz kaldığını doğrulamanın ötesine pek gitmemektedir. Resimler insan bilincinin (düşünce ve his) ürünleridir, fiziksel bir aktivite olan resim yapma yoluyla görünür bir şeye dönüştürülürler –ama sessiz ve genellikle kelimelerden yoksun bir şeye (çok az resim, izleyicinin okuyabileceği metinler içerir). İmgeler, (kelimelerle) söylenebilecek bir şeyin görsel tercümeleri olmalarından çok dünyaya dair belli bir farkındalığın görsel transformasyonları konumundalardır. Belli bir duruma dair bilinçli (ve bilinç dışı) farkındalık, elbette dille bağlantılar içerir ama dil insanların içinde bulundukları gerçeklikten anlam çıkarmaya çalışırken kullandıkları araçlardan yalnızca en belirgin olanıdır (yegâne araç değildir). Eğer öyle olmasaydı, imgelerin veya müziğin varlığını açıklamaya çalışmak anlamsız olurdu. Dahası, resimler dünya hakkında savlar olmaktan ibaret değildir; ayrıca bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşiflerdir. İmgeler bize çok fazla şey söylemezler, erişilebilir kılarlar –belli bir biçimde görülebilir kılarak– imkân ve ihtimallerden oluşan bir dünyayı erişime açarlar, bunlardan bazılarını kelimelerle ifade etmek güçtür.

Bilmek İçin Görmek/Görmeyi Bilmek

Bir resmi, "müşteriye anlam taşıyan bir yük kamyonu"[2] gibi görmek anlamsız olur. İzleyiciler resmin anlamının paketlenmiş halde kendilerine ulaşmasını beklemezler, anlamın belirlenmesinde aktif katılımcılardır. Görmek (yani algılamak) için bir şey biliyor olmam gerekir. En temel seviyede, baktığım şeyin ne olduğunu tanımlayabilmemi gerektirir, gerçi yalnızca tanımlama beni fazla uzağa götüremez. Dolayısıyla antik Roma döneminden alim Pliny şöyle söyler: "Zihin, görme yetisinin ve gözlemin gerçek enstrümanıdır; gözler, görüneni alan ve aklın ilgili bölümüne taşıyan bir tür tekne gibi işlev gösterir."[3]

2. Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989), s. 45; ayrıca bkz. s. 44-53. Ayrıca bkz. John Tagg, "Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde", yer aldığı eser *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), s. 157-69.

3. Alıntı Ernst H. Gombrich'in şu eserinden yapılmıştır: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 2.basım revize (Princeton: Princeton Uni-

Görmenin, tarihsel ve kültürel açıdan bir dereceye kadar özel olan belli vasıflar gerektirdiği kolaylıkla anlaşılabilir. Benim için görünür durumda olan şey beni de kapsar: benim bilgim, inançlarım, ilgi alanlarım, arzularım ve zevklerim. Belli bir ölçüde bilincim olduğu için bir imgeye hiçbir zaman hiçbir etki altında kalmayan boş bir zihinle yaklaşamam –"masum gözler yalnızca bir efsanedir"[4]– değişken ölçülerde de olsa her zaman zaten bilerek, inanarak, isteyerek ve benzeri ön koşullarla yaklaşmış olurum. Dahası, bilirim ki imgenin yaratıcısı da tıpkı benim gibi ahşap panele veya tuvale bilgisiyle, inançlarıyla, ilgi alanları ve arzularıyla yaklaşmıştır. Bunun da ötesinde, sanatçılar tarihte genellikle doğrudan bir başkası veya farklı bir şey için çalışmışlardır –bir hami ve daha sonraları sanat piyasası– ve buralardan ayrı ayrı ve her zaman çok da paralel olmayan bilgiler, ilgi alanları ve benzerleri ortaya çıkar.

Dolayısıyla: "Her imge bir görme biçimini vücuda getirir."[5] Veya daha net ifadesiyle: her imge, tarihsel, sosyal ve kültürel olarak spesifik, birbiriyle rekabet içindeki ve çelişkili görme biçimlerini vücuda getirir. Tam da bu açıklamada görüldüğü üzere imgelerin içerikleri, kelimelerin basit ikameleri konumunda değildir çünkü kelimelerden çok daha fazlasını çağrıştırırlar. Resimler yalnızca zihne değil, aynı zamanda bedene de hitap eder (erotik imgelerin yarattığı ani fiziksel etkileri düşünün), yalnızca düşünceye değil duygulara da seslenir ve bu liste uzatılabilir. Fransız roman yazarı Emile Zola sanat eserlerinin "mizaç penceresinden görülen doğadan bir köşe"[6] olduğunu söylemiştir. Zola'nın saptaması, sanatçıların bilgiyi elektrik kabloları gibi A noktasından B noktasına taşıyan iletkenler olmaktan ibaret olmadığını beyan etmektedir. Ancak Zola'nın bu analizinin değeri, sanatı üstü kapalı olarak sanatçının bireysel ve izole bilincine indirgemiş olması unsuruyla

---

versity Press, 1961), s. 15 ve Gombrich, s. 394: "Şunu gitgide daha fazla anlıyoruz ki... gördüğümüz şeyi bildiğimiz şeyden asla net şekilde ayıramıyoruz... Biraz öz disiplin ve biraz da kendimize dönük gözlemle, kendi adımıza, görmek dediğimiz şeyin değişmez şekilde gördüğümüz şeye dair bilgimizle (veya inancımızla) renklendiğini veya şekillendiğini keşfediyoruz."

4. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* s. 298.

5. John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: British Broadcasting Corporation, and Harmondsworth: Penguin Books, 1972), s. 10.

6. Alıntının yer aldığı eser Gombrich, *Art and Illusion,* s. 64.

sınırlanır, sanatsal bilincin ta kendisinin tarih, toplum ve kültür sınırları dahilinde oluştuğunu atlamış olur. Dahası, bireysellik olarak etiketlediğimiz şeyin –buna nasıl bir değer veriyor veya nasıl tasavvur ediyor olursak olalım– her toplumda sonsuz kez tekrarlanıyor olması, yani çok da bireylere özgü özellikler ortaya çıkmayışı ironiktir denebilir. Buna gündelik yaşamdan bir örnek vermek gerekirse, bireyselliğin sınırları insanların gazetelerde kendilerini tanıtmak için verdikleri ilanlarda açıkça görülmektedir; her bir mesajı eşsiz göstermek adına sergilenen çabalara rağmen ortaya çıkan sonuç genellikle belirgin hatta belki de can sıkıcı bir tekdüzelik olmaktadır.

Etkileşimin Sınırları

Sanat hakkında yazarken, bazı resimleri bir tür mecazi diyalog sürecine sokmaya çalışıyorum, böylece bana "seslenişleri", bir şeye görsellik verme fonksiyonları benden bir karşılık, bir etkileşim türetiyor. Bu süreçte okurlarımın da bu etkileşime dahil olmasını ümit ediyorum. Niyetim, belli imgelerle ilişkili belli anlam olasılıklarını görünür hale getirmek. Sanatın, bir tasvir olarak, görmeme veya gösterilmesine olanak verdiği şeyde, doğası itibarıyla her zaman taraflılık barındırdığını, nesnel olmadığını kabul ederek ben de benzer şekilde karşılık veririm. Yani kendi yanlılığımı da fark eder ve açıkça kabul ederim. Yine de okurlar, bu taraflı yaklaşımların sanatın "her şeyiyle" dirsek teması içinde olmadığını hatırlamalıdır –ama önemsiz de değildirler.

Tüm bu yaklaşımların taraflı, eksik, kalıcılıktan uzak ve bu yüzden belki de yanlış olacağını ama önyargısız olmayacağını belirtmek gerekir. Aslında yapmaya çalıştığım şey de yapılabilecek ne varsa onu yapmak. "Sanat eserleri, sürekli aynı sinyali veya sinyaller grubunu gönderen yayıncılık araçları gibi değildir: Anlamın yorumlanışı hem kullanıcı hem de üretici için dinamik bir yapım süreci içindedir; tarihsel ve sosyal açıdan spesifik koşullar içindeki objelerle galvanize edilen sonu gelmeyen bir üretimdir."[7] Bir imge hakkında konuşmak onun şifrelerini çözmek değildir ve imge, şifresi bir kez kırıldığında da işi bitecek, son anlamı oluşup kelimelere indirgenecek bir şey değildir. Bir imge hakkında konuş-

7. Preziosi, *Rethinking Art History*, s. 153. Ayrıca bkz s. 155.

mak, nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve temsil ettiği görünümle ilişkilendirmek adına bir girişimde bulunmasıdır. İmge, bir şeyler görebileceğimiz bir diyardır, bir keşif alanıdır, seyahat noktasıdır ve ziyaret etmeye değer her yer gibi bu diyara da geri dönmeye değer çünkü her zaman görülecek daha fazla şey vardır. Sanat tarihi "görmeyi görebileceğiniz bir diyardır"[8]; kesinlikle görmenin sonunun görülemeyeceği bir yerdir. Anlamlandırıcı bir uygulama olarak sanat, sonu olmayan bir başlangıçtır, tıpkı imgeler hakkındaki bir kitabın yazarı olarak benim eylemimin, tasvirler üzerine yazılmış ama bitmeyecek bir tasvir olması gibi.[9]

Özetlemek gerekirse: Görsel sanatlara dair özel ilgim, sıfat konumundaki görsel ile biçim verdiği isim olan sanat arasında eşit ölçüde dağılmış durumda. Görsel sanat konusunda esas nokta, ilkin ve her şeyden önce sanat oluşudur (bir başka deyişle bir hünerdir) ve bu arada tabii ki görseldir de. Görmenin, görsel sanatlar açısından önemi fiziksel görme fenomeni değildir elbette (hayvanlar da görür; ama sanat yapmazlar), gözler vasıtasıyla gerçekleştirilen algılama durumudur. Bu algılama işlemi de gözler tarafından beyinle birlikte (bilinçli ve bilinç dışı düşünce) ve hatta insan organizmasının tümüyle (bedenle) birlikte, bedenin dışsal gerçeklik karşısında algıladığı ilişki çerçevesinde gerçekleşir.[10] Sanatın nasıl

---

8. Preziosi, *Rethinking Art History*, s. 11.

9. Bkz. Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994); David Carrier, *Artwriting* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987) ve Craig Owens, "Representation, Appropriation and Power", *Art in America* 70 (Mayıs 1982), s. 9-21.

10. Görmekle algılamak arasındaki farka dair ana formülasyon Gombrich'in *Art ve Illusion* adlı eserinde yer alır. Gombrich'in başlıca ilgi alanı, resim tarihinin izini, taklitçi bir dürtünün yansıması olarak değerlendirmek suretiyle sürmekti; ona göre resim yapmak, özünde bir kopya yaratmak adına içten gelen bir dürtüydü ve bu kopya, sanatın esasen algıların bir kaydı olduğu anlayışına bağlıydı. Bu formülasyon çokça eleştirilmiştir ama bilhassa Norman Bryson'ın etkisi azalmayan itirazı dikkate alınmalıdır: Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983). Bryson, Gombrich'in, resmin sosyal karakteriyle beraber hem eser sahibinin hem de izleyicinin tarihsel boyutunu geri plana attığını öne sürer.
Görmenin tarihselliği ve durumsallığıyla ilgili olarak son dönemde çok fazla şey yazılmıştır. Bu çalışmaya giriş için bkz. Jay, *Downcast Eyes;* eser antik Yunan'dan günümüze kadar tarihsel bir anlatım ve açıklama içerir; Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception* (Chicago: University of Chicago Press, 1982); Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990) ve aynı yazardan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge: MIT Press, 2001) ve Hal Foster, ed.,

ve neden tasvir olarak işlev gösterdiğiyle, bu tasvirlerde insanların, obje, yer ve olayların nasıl ve neden görünür hale getirildiğiyle ve imgelerin bana seslenmesini sağlayan araçlarla ilgileniyorum.[11]

Nü Nedir?

Resim sanatında nü veya çıplak: buna ne isim vermeli? Aradaki fark bize ne kazandırır veya kaybettirir? Bir nesil önce Sör Kenneth Clark, sanatta çıplaklık ve nüye dair yaptığı muazzam çalışmada, kıyafetsiz olma halinin bu iki kategorisi arasındaki sınırı belirlemek adına bazı ilkeler önermiştir. Dediğine göre çıplaklık kıyafetsiz olma halini tanımlarken, nü bir sanatsal sunum kategorisidir. Çıplaklığın, birçok insanın kıyafetten mahrum olmaktan dolayı hissettiği "bir tür utanç uyandırdığını" söylerken nü için şunu iddia eder: "nü, eğitimli kullanımda rahatsızlık verici bir tonda değildir. Zihinde uyandırdığı belli belirsiz imge kıvrılıp büzüşmüş savunmasız bir bedene değil, dengeli, mamur ve güvenli bir vücuda aittir: yeniden biçimlendirilmiş bir vücuttur bu."[12] Clark'a göre nü estetiğin bir tezahürü, bir sunum olarak işlev görür ve dünyevi gerçeklikten belli bir mesafe uzaktadır. Estetik açısından ortaya koymuş olduğu iddia Clark'ın kitabının alt başlığının temelini oluşturur: *A Study in Ideal Form* [İdeal Biçim Alanında Bir Çalışma]. Clark, projesini biçimci çizgiler çerçevesinde şekillendirmiştir, sanattaki çıplak insan vücudu tasvirini bir tür resmi veya heykeli yapılmış kompozisyon olarak inceler –ve muhakkak ki öyledir– bu kompozisyon da kurallar ve geometrik simetrilerle düzenlenmektedir.

Clark, kapsamlı olarak tanımlanmış bir Batı geleneğinin sınırları çerçevesinde bedeni sanat tarihi ve sanat yapımı tarihi dışındaki tarihten ayırmış ve böylece problem yaratmayan bir varlık olarak evrenselleştirmiştir. Özelinde, nünün fonksiyonuna dair

---

Discussions in Contemporary Culture (Dia Art Foundation) Number Two: Vision and Visuality (Seattle: Bay Press, 1988).

11. Bkz. John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing", October 44 (Spring 1988), s. 89-117.

12. Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (Garden City, NY: Doubleday, 1959), s. 23. Kıyaslama için *Oxford English Dictionary* (2. basım, online, 2005), "naked" başlığıyla: "İnsan figürüne uygulandığı şekliyle *çıplak* ve *nü* birbiriyle kısmen aynıdır ama bir şekilde farklı çağrışımları vardır. Çıplak, savunmasızlık ve normal kıyafetin olmayışı çağrışımı yapmaya yatkındır; nü ise olumlu veya estetik anlamda, özellikle de sanatsal bağlamlarda anlaşılan bir çıplaklık için kullanılmaya yatkındır."

(neden sorusuna dair) herhangi bir spesifik araştırmaya gitmeyi göz ardı etmiştir; ayrıca izleyicilik eylemini de (kimin izlediği sorusu) ele almamıştır. Sonuç olarak, yazdığı kitap (biçimci sanat tarihi açısından bakıldığında güçlü bir analizdir) tuhaf bir şekilde nüyü güç ve iktidarla ilgili söylemlerden, ironik şekilde sınıf, cinsiyet ve ırk farklılıklarını kullanan politikalardan ayırır. Kitap bunun da ötesinde, sanatta eski dönemlerden beri çıplaklığı tasvir etmek açısından itici bir güç olarak erotizmin rolünü tanımlar ama sonrasında bu konudan uzak durur. "Aşikâr olan noktanın üzerinde durmak gerekir" demektedir Clark, "ve hiçbir nünün, soyut da olsa, izleyicide bir parça erotik his uyandırmaktan geri kalmayacağını söylemeliyiz; hatta bu nü yalnızca hayal meyal bir gölge olsa bile –ve böyle bir his uyandırmıyorsa, bu, kötü sanattan ve sahte ahlaktan kaynaklanır."[13] Sanatta güzel çıplak vücutlara bakmanın hazzı, Clark'a göre, prensipte düşünseldir, fiziksel değildir, "eğitimli yaklaşımda" akıl ve beden arasında keskin bir ayrımı koruyabilmeye dayanır.

Clark'ın kitabına yönelik kısa olsa da önemli bir eleştiri 1972 yılında sanat eleştirmeni John Berger tarafından getirilmiştir.[14] Onun ilgilendiği nokta bilhassa kadın nü tasvirleriydi. Sanattaki çıplaklığın, cinsiyet hiyerarşisinin sosyal ve kültürel fonksiyonlarını kısmen tanımlayan ana güç farkına reaksiyon verdiğini ve bu reaksiyon neticesinde bu farkı güçlendirdiğini öne sürmüştür. Bunu açıklarken de erkeğin dünyadaki varlığının "başkaları üzerinde uyguladığı gücü" ifade ettiğini, diğer yandan kadının varlığının ise "kendisine ne yapılıp ne yapılamayacağını" yansıttığını söylemiştir. (Berger, Clark'ı etkili bir şekilde eleştirirken bir yandan da kadınların eylemlilik eksikliğinden bahsederek erkek söylemini sürdürmüş olur.) Sanat söz konusu olduğunda, cinsiyet farkını, bakmakla bakılan olmak şeklindeki farklı eylemle ilişkilendirir: Erkeğin bakışı dışa doğru başkalarına yöneltilmiştir, kadının bakışı ise içe, kendine doğrudur. Biri gözlemler ve gözetler, diğeri gözlemlenir ve kendini gözetim altında tutar. Berger şöyle özetlemektedir:

13. Clark, *The Nude*, s. 29.

14. Berger, *Ways of Seeing*, s. 45-64. Ayrıca bkz. Leslie Bostrum ve Marlene Malik, "Re-Viewing th Nude", The New Criterion 21 no. 2 (Ekim 2002), s. 42-48.

"Erkek eylemde bulunur, kadın görünür. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar, bakılan olarak kendilerini izler. Bu durum, erkekle kadın arasındaki ilişkilerin çoğunu belirlemekle kalmaz, aynı zamanda kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkektir: gözlemlenen ise kadındır. Böylece kadın kendini bir obje haline dönüştürür --ve bilhassa bir görü objesine: bir görüntüye."[15]

Berger, resmi yapılan nünün, özünde resmi yapılan nü kadın olduğunu öne sürmüştür. Ancak tarihsel olarak durum yalnızca 19. yüzyıldan beri böyledir, bu tarihten önce nünün sunumunda iki cinsiyet arasında oldukça dengeli bir dağılım görülmektedir. Berger bunun da ötesinde kadının çıplaklığının kadının kendi hislerini yansıtmadığını, "[sanatın] sahibinin hislerine veya taleplerine boyun eğişinin" bir işareti olduğunu belirtmiştir. Berger'in öne sürdüğüne göre çıplak olmak, insanın "kendisi olmasıdır"; ama nü durumunda olmak, başkaları tarafından görülmektir ama "kişinin kendisinin anlaşılması değildir... Çıplaklık kendini ortaya koyar. Nü ise sergiye konur."[16] Berger son olarak da sanattaki kadın nülerin her zaman olmasa da geleneksel olarak kıyafetli erkekler içerdiğini veya hiç erkek bulundurmadığını ama işin içinde tek bir erkek olduğunu, bunun da çerçeve dışında giyinik halde duran izleyici veya eser sahibi olduğunu belirterek güç farkının karakterinin altını bir kez daha çizmiştir. Özetle, Clark nüyü güzellik açısından tanımlarken Berger politik açıdan değerlendirir.

Berger'in tasviri yapılmış nü ve izleyici hakkındaki tezinin film araştırmaları alanındaki bir muadilini Laura Mulvey tarafından 1973 yılında yazılmış (*Ways ofSeeing*'in yayımlanışından bir yıl sonra) ve 1975 yılında yayımlanmış ünlü makalesinde görebiliriz.[17] Mulvey, skopofili (bakma hazzı) terimini kullanarak, sinema izlerkenki koşulların, filmin anlatımsal gelenekleriyle birlikte "voyör ayrım yanılsamasını" artırdığını öne sürmüştür. Sinema izleme olayı, karanlık bir sinema salonunda mahrem bir eylem olarak tezahür eder (mahrem bir dünyaya, röntgenci Tom gibi bir bakıştır), dikkat-

15. Clark, *The Nude*, s. 46-47.

16. Clark, *The Nude*, s. 52, 54.

17. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", yer aldığı eser: *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: India University Press, 1989), s. 14-26. Ayrıca bkz. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema", ilham aldığı eser: King Vidor, *Duel in the Sun* (1946)", aynı ciltte s. 29-38.

ler insan formuna odaklanmıştır, izleyici bu form üzerine kendi arzularını yansıtabilir. Filmin uyandırdığı haz ve anksiyete duyguları, imgeyi kendi özbenlik imgemizden ayıran boşluktan türemektedir, en azından geçici olarak fantezi dünyasıyla köprü kurulabilen bir ayrımdır –aynı boşluktan reklamlar da faydalanır.[18] Filmdeki kadın (bedeni ve ortaya koyduğu karakter) Mulvey'nin ana ilgi alanını oluşturmuştur ve kadının görsel fonksiyonuna dair oluşturduğu anlayış şu ifadelerle özetlenmiş olur: "Geleneksel olarak, filmde görüntüsü sunulan kadın iki düzeyde fonksiyon göstermiştir: perdedeki hikâyede yer alan karakterler için erotik obje olarak ve salondaki izleyici için erotik obje olarak; bu esnada perdenin iki tarafındaki bakışlar arasında tansiyon yer değiştirmektedir."[19]

Mulvey ve Berger'e göre ve üstü kapalı olarak da Clark'a göre kadın imgedir ve erkek de o imgeye gönderilen bakışın sahibidir. Kadın pasiftir çünkü faaliyet içinde değildir; erkek ise aktiftir, çünkü faaliyet içindedir.[20]

Bakış Kime Ait?

Berger, erkek sanatçıların, şu ana kadar anlatılan parametrelerin dışına çıkan çok az istisnai kadın nü resmi yaptığını öne sürmüştür. Berger gibi düşünmek yeterli midir? Peki ya kadınlar resmedilmiş kadın nülere baktıklarında ne olur –veya kadın sanatçılar, kadınları veya erkekleri nü olarak resmettiklerinde ne olur? Kadınlar da aslında bakan taraf olabilir mi?[21] Ve çıplak olan erkek olursa ve bakan da yine erkek olursa ne olur? Veya kadın olursa? Böylesi bir durumda Berger-Mulvey denklemi nasıl bir değişiklik gösterir? Ve ister kadın ister erkek, nüye bakan izleyici heteroseksüel değil de gay, lezbiyen veya biseksüelse ne olur? Ayrıca etnik köken, ırk,

18. Bu konu Berger'in *Ways of Seeing* adlı eserinde son bölümün konusudur, s. 129-54.

19. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", s. 19.

20. Bkz. Gill Saunders, *The Nude: A New Perspective* (Londra: Herbert Press, 1989), s. 21-29.

21. "Kadının bakışı" –aslında kadının "bakışa karşılık verişi (looking back)"– üzerine feminist çalışmalar günümüze kadar büyük oranda kadınların popüler kültür, çağdaş resim ve fotoğrafçılık konularında verdiği eserlerden gelir; bu eserler de genellikle erkek nü hakkındadır. Örneğin bkz. Lorraine Gamman ve Margaret Marshment, editörler, *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (Seattle: Real Comet Press, 1989) ve Sarah Kent ve Jacqueline Morreau, editörler, *Womens's Images of Men* (Londra: Writers and Readers Publishing, 1985). Başka kayda değer metinler de takip eden notlarda verilmiştir.

sınıf durumu ve dini inanca bağlı değişikliklerde ne olacak? Bu koşulların oluşturduğu kültürel ayrımlar ve inanç sistemleri, kadınların ve erkeklerin birbirlerine nasıl baktıklarına ve sanatta da kendilerinin ve başkalarının tasvirlerine nasıl baktıklarına dair yalnızca tek bir açıklama getirmenin yerinde olmayabileceğini düşündürür. Bu tartışmanın koşulları büyük oranda, akademik bir disiplin olan sanat tarihi tarafından belirlenmiştir. Sanat tarihi alanı da varlığının büyük bölümü boyunca neredeyse bütünüyle erkekler tarafından icra edilmiştir ve akademisyen değil de eleştirmen olan Berger veya akademisyen olsa da sanat tarihçisi olmayan Mulvey tarafından anlatılan türden meseleleri gündeme getirme gereği hissetmemişlerdir. Berger ve Mulvey'nin yenilikçi çalışmalarından beri sanat tarihi ve özelinde nü tarihi önemli ölçüde genişlemiştir, şimdi anlatacaklarımız da bunun göstergesidir.

Nü sanatının cinsiyet farklılıklarıyla ilgili sosyokültürel sorularla apaçık görünen bağlantısı, 1970'lerin başlarında feminist sanat tarihi alanında görülen hareketlenmeyle birlikte ırk ve tasvir üzerine çalışmalar ve daha sonra da 1980'lerde gay ve lezbiyen sanat tarihi alanlarının ortaya çıkışıyla ele alınan bir konu haline gelmiştir. Mesele büyük oranda sanat tarihi alanında kadınların varlığının artışıyla su yüzeyine çıkmıştır; hem kadın olarak toplumdaki deneyimlerine dayanarak hem de akademideki tecrübeleri neticesinde (akademi tarihsel süreçte kadınlara karşı pek fazla empati gösterilen bir yer değildir) yeni bir söylem geliştirmeye başlamışlardır.[22] Bu türdeki yeni çalışmaların en ilgi

22. Hem kadınlar hem de son dönemde erkekler tarafından da oluşturulmuş feminist sanat tarihi bibliyografyası oldukça geniştir. Bkz. Cassandra L. Langer, *Feminist Art Criticism: An Annotated Bibliography* (New York: G. K. Hall, 1993). Çalışmaların çoğu birer kurtarma projesi olarak gerçekleştirilmiştir, Batı tarihi boyunca kadın sanatçıların varlığını kabul etmek ve sanat tarihinden dışlanışlarını sarmalayan ideolojik meseleleri ortaya koymak üzere dizayn edilmişlerdir. Örneğin Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistress: Women, Art and Ideology* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1986) ve Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists* (Londra: Routledge, 1993). Daha güncel çalışmalar feminist sanat söylemini keşfe çıkmıştır, örneğin Arlene Raven, Cassandra L. Langer ve Joanna Frueh, editörler, *Feminist Art Criticism: An Anthology* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988); diğer güncel feminist araştırmalar esasen kadın izleyiciliğin gücünü öne sürer ve yine bu çalışmaların bazıları kadın sanatçıların eserlerini de ortaya koyar; örneğin bkz. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, editörler, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85* (Londra: Pandora, 1987); Rosemary Betterton, ed. *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (Londra: Pandora, 1987); Norma Broude ve Mary D. Garrard,

çekici olanlarından bazıları, erkek bakışındaki çelişkileri ele almaktadır.

Örneğin Marcia Pointon kadın cinselliğine ilişkin olarak erkek bakış açısının derinlerinde yatan anksiyeteden dem vurmaktadır; bu noktada Freudcu bir psikanaliz açıklamasından yardım alarak fizyolojik cinsiyet farklılığından doğan (kadının penisinin olmayışı), ilk olarak çocuklukta yaşanan erkeğin hadım edilme korkusuna değinir. Başka bir ifadeyle erkeğin bakışına dair açıklaması üstü kapalı olarak gücün yanı sıra zayıflığı da göz önünde bulundurur. Gerçi bu formülasyonla ilgili güçlük, görülebilir olanı hayal etme noktası olarak erkek organının ne ölçüde kapalı ve özel tutulduğunda yatar . Luce Irigaray'ın ifade ettiği gibi "erkek cinsi asli cinsiyet haline dönüşür çünkü erkeklik organı çok görünür halde, ereksiyon çok belirgin bir şey" ve görüntüyü hislerin önüne koyan bir kültürde bu durum daha da belirgin bir noktaya gelebilir[23] – gerçi, daha sonra da değineceğim gibi, sanat alanında erkek cinsel organı kültürel olarak sunulamaz olmaya yakın durumdadır.

editörler, *Feminism and Art History: Questioning thee Litany* (New York: Harper and Row, 1982) ve aynı editörler tarafından, The Expanding Discourse: Feminism and Art History (New York: HarperCollins, 1992); Marsha Meskimmon, Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics (New York: Routledge, 2003); Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1988); Susan R. Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* (Cambridge: Harvard University Press, 1986); Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (New York: Routledge, 1999) ve aynı yazardan, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londra: Routledge, 1988); Griselda Pollock, ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts* (New York: Routledge, 1996); Helena Reckitt, ed., *Art and Feminism* (Londra: Phaidon, 2001); Hillary Robinson, ed., *Feminism, Art, Theory: An Anthology, 1968-2000* (Oxford: Blackwell, 2001) ve aynı editör, *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology* (New York: Universe Books, 1988) ve Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York: Atheneum, 1985). Diğer önemli araştırmalar da takip eden notlarda yer almaktadır.

Gay ve lezbiyen sanat tarihi bibliyografyası son çeyrek yüzyılda önemli ölçüde genişledi; ilerleyen bölümlerin notlarında bir dizi temel metnin listelenmiş olduğunu da göreceksiniz. Bu çalışmaların çoğu makaleler ve kitap bölümleri olarak erişilebilir durumda, bunların yanı sıra bireysel olarak sanatçılara ithaf edilmiş monografiler halinde olanlar da var. Mevcut dönemi işaret eden daha genel bir çalışma için bkz. örneğin Peter Horne ve Reina Lewis, editörler, *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures* (New York: Routledge, 1996).

23. Luce Irigaray, Amelia G. Jones tarafından alıntılanmıştır, "The Ambivalence of Male Masquerade: Duchamp as Prose Selavy", yer aldığı eser *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler ve Marcia Pointon (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 30.

Yine de Pointon, bir sanat tarihçisi olarak –sanata profesyonel gözle bakan biri olarak– kendi pratiği vasıtasıyla kadını obje haline getiren görsel teknolojilerin içini görebildiğini, dolayısıyla da bu etkiyi azaltmaya veya yenmeye yardımcı olabileceğini göstermektedir. Onun bakışı ataerkilliği görebilme ve bu retoriğin tasvirde nasıl işlerlik kazandığını gösterme gücüne sahiptir.[24] Bu yaklaşım da kadın nü tasvirlerinin büyük oranda erkekler tarafından ve erkekler için oluşturulan bir resim kategorisi olduğunu kabul etmiş olur. Burada "kadına izleyici olarak, heteroseksüel erkek bakışıyla kendini özdeşleştirmenin getireceği şüpheli tatmin imkânı sunulmuş olur; bu bakış voyör, delici ve güçlüdür... Kadınların kendi deneyimlerini ve kimliklerini yadsımış olur."[25]

Pointon'ın en önemli analizi şudur ki, ona gore kadın nü konusu, "eser sahibi" olarak (erkek) sanatçının veya "okur" olarak (erkek) izleyicinin bütünüyle ele alamadığı veya hâkim olamadığı bir retorik biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Özü itibarıyla kadın nü, erkekler tarafından nitelenişini aşar ve bu aşan kısım basitçe feminist izleyicilerin dışsal analizinin sonucu değildir, aslında objenin kendisinde içsel olarak var olur. Belki de fazla basitçe ifade edilirse, kadın nü, en objeleştirilmiş ve itiraz edilebilir halinde bile (belki de bilhassa bu halinde), ki buna genellikle pornografik deriz, erkeklerin kendi kendilerine tatmin edemedikleri bir arzuyu kadınların tatmin edebilme yetisinin erkekler tarafından kabul edilişini doğurur.[26] Bunun da ötesinde, kadın nü, erkek izleyicinin fiziksel olarak değil, yalnızca psişik olarak erişiminin olduğu hayali bir kadın bedenini temsil eder. Tasvirde kadın, fantezi dünyası hariç açıkça erişim dışında kalır. Başka kelimelerle ifade etmek

24. Marcia Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Pointon hem Clark hem de Berger'e dair iyi bir eleştiri sunar, s. 11-23. Clark'a dair en iyi, en uzun süre geçerli kalan eleştiri ise Lynda Nead tarafından getirilmiştir, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (Londra: Routledge, 1992); bkz. özellikle s. 17-22.

25. Rosemary Betterton, "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon", yer aldığı eser *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology*, ed. Hilary Robinson (New York: Universe Books, 1988), s. 255.

26. Erkek bakışının otoritesine dair varsayılan iddialara getirilen önemli bir eleştiri için, 19. yüzyıl pornografisi ile alakalı olmak üzere bkz. Linda Williams, "Corporealized Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision'", yer aldığı eser *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995), s. 3-41.

gerekirse, bakma ve bakarak sahip olma arzusu sonuçta yalnızca, bakmanın sahip olmakla aynı olmadığını gösterir. Bir an için kadın nülerin tüm tasvirlerinin cinsiyetçi olduğunu varsaysak bile (düpedüz yanılgıdır), erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyet kurma çabasının aynı anda hem güçten hem de zayıflıktan kaynaklandığını belirtmek zorunda olurduk. Hissedilen hâkimiyet kurma ihtiyacı, zayıflığın en kesin psikososyal göstergesidir. Bu açıklama hâkimiyet altında kalanlara pek bir rahatlama getirmemesinin yanı sıra baskıcı güç uygulayanlara da vaat ettiği her şeyi sunmaz.

İster kıyafetli ister çıplak, erkeklerin kadınlara ve kadınların da erkelere bakma arzusu, nihayetinde, kültürel açıdan onaylanmış koşullarda toplum tarafından bütünüyle kabul gören bir aktivite olan cinsel gereksinimlere derinden bağlıdır. Bu noktada elbette ki şu problem yatar: diğerinin bedenine bakmanın yol haritası tek değildir. Bakış, sevgi veya nefretten doğan arzuları, ortak ve karşılıklı veya bencil ve kendine hizmet eden arzuları anlatıyor olabilir. Buna paralel olarak, belli bir imgenin retoriği, imgenin kendisinden daha fazlasıyla, yani görünmesi istenen şeklinden fazlasıyla tanımlanır. Bu retorik, imgenin göstermesi istenen fonksiyonlarla tetiklenir. Örneğin benim neslimin gençliği arasında erkeklerin *National Geographic*'le ilgili deneyimleri her zaman derginin dünyayı ve sayısız kültürü keşif söylemleriyle aynı çizgide olmayabiliyordu. Diğer yandan bir kadının resmedilmiş bedeni tarafından üretilen cinsel arzuyu nasıl açıklarsak açıklayalım, kadının bedeni her ne amaca hizmet etmek için tasarlanmış olursa olsun, onu resmetme eyleminin ta kendisi, Pointon'ın gösterdiği gibi kadının bedeninin erkek muadili karşısında sahip olduğu gücü belirtir.[27] Bu da nihayetinde şu anlama gelir ki kadın nü, kaçınılmaz şekilde inkâra açık bir alan oluşturur; çünkü oldukça muğlak bir durumdadır. Ayrıca erkeğe ve kontrol edici bakışına dair derinlikli analizler sunan ve bir yandan da kadının objeleştirildiğini söyleyen tüm bu yaklaşımlara karşın, benim düşünceme göre kadın nü de bakışın gücüne ve objeleştirme yetisine temel sınırlamalar getirmektedir. Erkek bakışının hâkimiyet kurma gücü, aslında yine erkek kimliğinin kırılgan temelinde yatmaktadır. Bu açıklama, birçok kadının erkeklerin elinden çektiği fiziki ve ruhsal örselemeyi bertaraf etmese de problemi çevreleyen karmaşıklıklara dair

27. Pointon, *Naked Authority*, s. 17-23.

belki de temelci (esensiyalist) bir açıklama getirmiş olur. Erkek bakışına dair mevcut teori oluşumlarıyla ilgili sıkıntı, teorinin kendisinin de temelci olup, çoğu zaman hem kadın hem de erkek kimliğine ve öznelliğine dair büyük oranda sadeleştirme ve basitleştirme durumunda olmasıdır; bunu da göstermeye çalışacağım.[28]

Şu ana kadar söylediklerim yalnızca nü kadın imgelerini ele alırken, buradaki amacım bu noktadan sonrası için bazı temel parametreleri oluşturmaktır. Erkek nünün de en az kadın nünün hikâyesi kadar tartışmalı ve kesinlikle daha bile çelişkili olmak üzere muhakkak kendine özgü bir hikâyesi var, bunları da önümüzdeki bölümlerde ele alacağım.

Görme İhtiyacı

Sanatta nü vücut daima kıyafetin çıkarılmasıyla ilgilidir; dolayısıyla nü, batılıların doğal halini teşkil etmez. Sanatta nü görüntüsü oluşturmak, canlı deneyimlerle karşılanmayan sosyokültürel ihtiyaçlara yanıt verilmesidir.[29] Sorulması gereken soru şudur: Bu ihtiyaçlar nedir ve bir tasvirde nasıl karşılanabilir? Gerçek şu ki ihtiyaç tekil değildir, tasvirsel karşılığın (tasvirin yaratılması ve görülmesi) gerçekleşmesini sağlayan araçlar da tekil değildir. Tasvir ne olursa olsun izleyiciler imgeye kendi ilgilerini, arzularını, yaklaşımlarını, fobilerini ve benzerlerini yansıtırlar. Birbirimizden farklı görürüz, çünkü hayatlarımız asla aynı değildir. Hiçbir birey de izlenimlerin değişime uğramadan akıp gittiği değişmez şifreler değildir: Cinsiyetçilik ve sabit fikirlilik doğuştan gelmez, oluşturulur; kendilerini ve başkalarını özgürleştirmeye çalışan insanlar aslında bu aktiviteye genetik olarak programlanmış değildir –ve elbette, insanlar değişebilir.

Meydana getirdiğimiz gerçekliği ister kabul etmeyi veya inkâr etmeyi, isterse de bu gerçekliğe aracılık etmeyi seçelim, görmek,

---

28. Ayrıca bkz. Edward Snow, "Theorizing the Male Gaze: Some Problems", *Represenations 25* (Winter 1989), s. 30-41: "Erkek bakışının gizemden arındırıcı ve deri yüzücü himayesi altında eleştiri, kadın imgelerini öznel ve karar verilemez özelliklerinden sistematik olarak uzaklaştırır – güçlerinden hiç bahsetmemek için – ve aynı zamanda böylesi imgeler, bakmaya devam eden 'erkek' egosunda ne gibi bir sempati, özdeşleşme hissi veya savunmasızlık duygusu doğuruyorsa hepsini söküp alır" (s. 31).

29. Bkz. Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (New York: Penguin Books, 1978), s. 84-89.

olduğumuz kişi haline gelmemize yardımcı olur. Bununla beraber ne kadın düşmanı ne de feminist imge bizi herhangi bir spesifik veya gerekli reaksiyona götürür. İnançlarımız ister ilerlemeci ister gerilemeci olsun, bu imgeler inançlarımızı güçlendirebilir veya zayıflatabilir. Bu durum, ikisinin de hiçbir ahlaki sonuçla bağlantılı olmadığı anlamını taşımaz, yalnızca bir imgeye değil de bir başkasına bakmak herhangi bir ahlaki sonuç doğurmayı garanti etmez. Her bir reaksiyon kişisel ve genel geçmişte yatar, deneyimlere ve inançlara dayanır, asla iki bireyde aynı değildir, kültürün karmaşık dinamikleri içinde oluşur; bu da daima değişim içinde bir süreçtir, asla statik değildir.

Yanılsama

Görme duyusu, insanların kendilerini içinde buldukları gerçekliği hem açıklamak hem de üzerinde kontrol kazanmak için kullandıkları temel araçlardan biridir. Şaşırtıcı denemeyecek şekilde, üç boyutta var olan gerçek dünyayı iki boyutlu şekilde taklit yoluyla sunma yeteneği, bazı toplumlarda büyüyle veya başka bazı özel güçlerle bir tutulmuştur. Resmin bir türü, böylesi bir olağanüstü güç düşüncesini diğerlerine göre daha fazla uyandırır: trompe l'oleil, yani "göz aldanması". Bu Fransızca terim özel bir imgelem türünü tanımlamak üzere ilk kez 1803 yılında biraz da dudak bükülerek kullanılmıştır; bu imgelemin en eski örnekleri de Batı tarihinin başlarına kadar dayanır. Bu stil, izleyiciyi aldanmaya götüren sıradışı bir natüralizm örneğidir. Aldanma en azından ilk aşamada olur, imgenin aslında yalnızca temsil ediyor olduğu şeyin ta kendisi olduğu düşünülür.

17. yüzyılda yaşamış bir resim teorisyeni olan Samuel van Hoogstraeten, göz aldanması sanatçılığı konusunda tesadüfen uzmanlaşmış biri değildi ve kaleme aldığı ifadelere göre kusursuz bir resim "Doğanın aynası gibidir, aslında orada olmayan şeyleri oradaymış gibi gösterir ve kabul görmüş, hoş ve takdire şayan bir tarzda aldatır."[30] Göz aldatmacasının yetkinliği ve izleyiciyi aldatma amacı, ne kadar hoş ve takdire şayan olursa olsun, tüm tasvirlerin

30. Eddy de Jongh'un sergi kataloğundan alıntı yapılmıştır, *Still-Life in the Age of Rembrandt* (Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982), s. 145. Bu sanatçı hakkında ayrıca bkz. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), s. 58-64, 76-79.

genel yapısı hakkındaki soruları mercek altına tutmamıza neden olur; birçok filozof bu konuda bundan yüzyıllar önce kalem sallamıştır.

Eski dönemlerin filozofları için göz aldanması konusundaki sıkıntılı nokta sunumla etik arasındaki ilişkideydi; yani, imgelerin insan karakteri üzerindeki etkisi, bu tasvirlere, toplumu ve kültürünü şekillendirme gücünü veriyordu. Bir başka deyişle Batı medeniyetinin şafağından beri tasvirlerin, şehir devletleri etkilemek konusunda büyük bir potansiyel sahibi olduğu düşüncesi vardı ve bu doğruydu; şehir devletin merkezindeki tasvir de siyasiydi. Dolayısıyla tasvir, düşünceye yön vererek, böylelikle fikirler yaratarak gerçekliğin doğasını kavrama konusunda bize yardım ediyor muydu, yoksa yalnızca duyuları tetikleyip kavrayıştan yoksun fiziksel bir reaksiyon yaratarak yüzeylerin (yalnızca görünümlerin) replikasyonuyla bizi kandırıyor muydu? Soylu akla mı yoksa soysuz bedene mi hitap ediyordu? Tasvir, derin analize götüren bir yol muydu, yoksa göz boyamaya ve sahteliğin onay görmesine götüren bir otoban mıydı?[31]

Bu endişelere rağmen, eski filozofların da gayet iyi anladığı gibi, insanoğlu olarak bizler tasvire, temsile, özellikle de görsel tasvire başvurmadan yaşayamaz veya ilerleyemeyiz. Dahası, görme yetisi (görsel tasvir için duyusal iletim aracı) genel olarak duyma yetisiyle birlikte (tat alma, dokunma ve koku bunlara kıyasla ikincil konumdaydı) beyne bilgi taşınması anlamında temel araç olarak

31. Sıkça anlatılan bu eski hikâyenin kısa bir özeti için bkz. Cis Amaral, "Be What You Would Seem to Be", *Art and Artists* 11 (Ağustos 1976), s. 26-28 ve Gillian Saunders, "Trompe l'Oleil: Visual Deception in European Art", *Victoria and Albert [Museum] Album 5* (1986), s. 58-67. Bu hikâyenin enine boyuna ele alınışı için bkz. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), s. 17-59, Philostratus ve Pliny'nin göz aldanmacası natürmortlar hakkındaki antik dönemden kalma ünlü anlatımlarıyla ilgilidir (Pliny, en ikna edici taklit tasviri yapmak adına Parrhasios ve Zeuxis arasındaki yarışmayı anlatır); Platon ve Vitrivius hakkında daha kısa yorumlar yer alır. Diğer önemli çalışmalar arasında, türün tüm geçmişine dair temel araştırmalar olacak şekilde şu eserler de yer alır: M. L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art: Trompe l'Oleil, A History of Pictorial Illusionism* (New York: Abaris Books, 1975); Celestine Dars, *Images of Deception: The Art of Trompe-l'Oleil* (Oxford: Phaidon, 1979); Miriam Milman, Trompe-l'Oleil Painting: The Illusions of Reality New York: Skira/Rizzoli, 1982); Martin Battersby, *Trompe l'Oleil: The Eye Deceived* (New York: St. Martin's Press, 1974) ve Sybille Elbert Schifferer ve arkadaşları, *Deceptions and Illusions: Five Centruies of Trompe l'Oleil Painting* (Washington: National Gallery of Art, Aldershot, UK: Lund Humphries, 2003 işbirliği ile).

değerlendiriliyordu. Bir başka deyişle, görme yetisi ve tasvir, bilgi üretmek adına birlikte çalışır ve bilgi de herkesin bildiği gibi, güç için elzem unsurlardan biridir. Ama şöyle bir güçlük var olmaya devam eder: Tasvir tehlikeli bir şeydir; doğası itibarıyla hiçbir zaman temsil ettiği şey olmadığı noktasına kadar bir yanılsama yaratır; *gerçek* gerçekliğin özü kavrama alanımızın dışında kalır ve tüm bu esnada aksi yönde düşünecek şekilde aldanıyor olabiliriz. Dolayısıyla Platon'un tasvirle ilgili endişesi kısmen, görmenin inanmak olduğuna inanma tehlikesini kavramış olmasından ileri gelir.

Aldatmaca ve Erotik Arzu

Raphaelle Peale'nin *Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca* adlı tablosu (uzun süre *Banyodan Sonra* olarak bilinmiştir) (Resim 1.1) bir kadın nü resmi gibi görünür, hem koluna hem de sağ ayağına bakılarak değerlendirildiğinde açıkça izleyiciye doğru önünü dönmüş durumdadır. Aslında bir kumaş parçası veya bir perde tam da izleyicinin en çok görmek istediği yeri, kadının cinsel bölgelerini, çıplaklığını kapattığı için resim varsayımsal olarak açıktır. Bununla beraber izleyiciyi şaşırtan unsur güçlükle görülebilen kadın değil, onu saklayan perdedir; çarpıcı ölçüde gerçekçi görünen perde bu açıdan bir teknik başarıdır ama görünüm olarak kendisinden çok daha arzulanır bir şeyi gözlerden uzak tutmaktadır. Tüm imgeler

> "içinde bulunduğumuz anın dönüşümünü içerir. İmgelerin azaltılamaz ve tercüme edilemez önemi, bu durumda nihayetinde dünyanın bizim için her daim erişilebilir olmasıyla çok ender arzuladığımız şekilde erişilebilir olması arasındaki kaçınılmaz çelişkide yatar. *Olmayana duyulan arzu şimdiyi sürekli olarak dönüştürür* [vurgu sonradan eklenmiştir]."[32]

Perde, artırdığı iştahı tatmin etmemek üzere artırır. Yavaş yavaş da olsa bir noktayı yüzümüze vurur; izleyiciye (izleyici imgenin bir aldatmaca olduğunun farkına varmıştır) ressamın bakışının ayrıcalıklı olduğunu kasıtlı olarak hatırlatır. Bizim aksimize ressam,

32. David Summers, "Real Metaphor: Towards a Redefiniton of the 'Conceptual' Image", yer aldığı eser *Visual Theory: Painting and Interpretation* ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey (New York: Harper-Collins, 1991), s. 241.



Resim 1.1: Raphaelle Peale (1774-1825), *Denizden Yükselen Venüs – Bir Aldatmaca* (Banyodan Sonra olarak da bilinir) (yaklaşık 1822), tuval, 74.3x61.3 cm. Kansas, MO, Nelson-Atkins Sanat Müzesi (Satın alma: Nelson Derneği), envanter no. 34-147.

bizim görmemize izin vermediği kadına bakmıştır. (Aslında x ışınlarıyla bakılarak ispatlandığı gibi Peale, kadının bedeninin bizim gördüğümüzün dışında herhangi bir parçasını çizmemiştir –bunun sürpriz olduğu söylenemez.)[33] Zaten Peale de perdeyi,

33. Bkz Dorinda Evans "Raphaelle Peale's *Venus Rising from the Sea:* Further Support for a Change in Interpretation", American Art Journal 14 (Summer 1982), s. 63-72; X-ray konusundaki bilgim s. 63 n. 1'den geliyor. Evans, perdenin arkasındaki resmin, James Barry tarafından yapılmış *Birth of Venus or Venus Rising from the Sea* resmine dayanan 1772 yapımı bir gravürden esinlendiğini açıklar. Yine de, bir kadının uzun saçının üzerinde duran kolun pozu, çıplak ayakla birlikte, nü tasviri açı-

kadından daha gerçek –daha elle tutulur– görünmesi için çizmiştir; kadın, olduğu gibi görünmektedir –yani gerçek değil resmedilmiş gibi. Bir başka deyişle, resim bizi, neredeyse bütünüyle görüşümüzden uzak bir çizimi içinde barındıran çizim olmayan (kumaş perde) bir imge olarak görmek yönünde aldatmaya çalışır (aksi halde aldanmazdık, çünkü imge gerçek boyutunda değildir, eğer çizilmiş kadını perde kadar gerçek görmemiz istenseydi gerçek boyutta olması gerekirdi).[34]

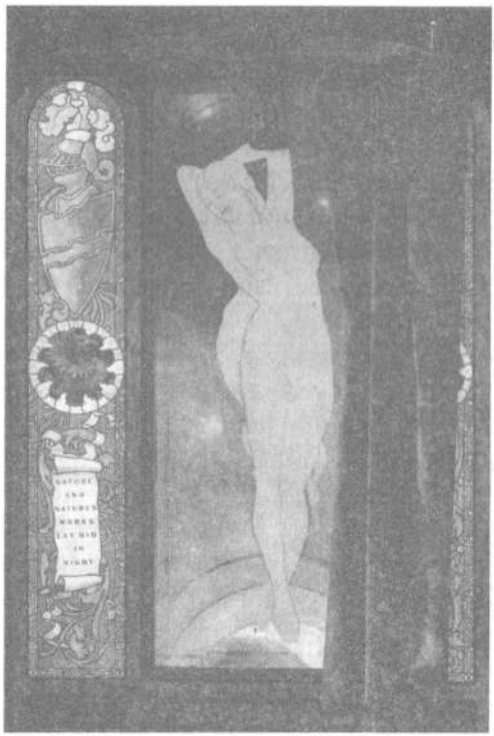
John Haberle'nin kadın nü resmi *Night* (Resim 1.2) perdeyi açmıştır: Görürüz –ama neyi? Sağ taraftaki ağır kadife örtü ressam tarafından itinayla tamamlanmıştır; örtünün sadece temsil ettiği şey gibi görünmesi için büyük gayret sarf etmiştir. Buna kıyasla nü hayal kırıklığı uyandırır, dikkatimizi çekmek açısından örtüye göre zayıf kalır. Neredeyse yalnızca eskiz durumunda, yerine getirilmemiş bir vaat konumundadır. Resme bakmaktan alınan haz ise, bir kez daha umduğumuz şeyi görememekten doğan boşa çıkmış arzuda yatar, ironik şekilde de bu kez fiilen görüyor olmamıza rağmen bu duygu oluşur. Yalnızca bir kumaş, ilgimize mazhar olur. Hayal gücümüze kalan ise şudur: Eğer ressam, hazzı, kadife kumaşa bakmakta bulmamı sağlayabiliyorsa, dikkatini kadının "tamamlanmamış" bedenine odakladığında neler yapabilirdi? Bunun neticesinde göz aldanması bizi daha da karmaşık bir alana, cinsiyete götürür. Bu sözde görüntü erkekler içindir ve bir erkek sanatçının kontrolündedir. İzleyicinin kadını görüp göremeyeceğine ve biz "diğer erkeklerin" kadına dair ne görebileceğine sanatçı tek başına karar verir. Bu durum bir tür üstünlük oyunu da içermiş olur, göz aldanmasında sıkça görülen küçük oyunlar, üretici (sanatçı) ve tüketici (izleyici) arasındaki ilişkide agresif bir noktaya ulaşır.[35]

---

sından dönemin geleneklerini uygun şekilde yansıtmış olur; banyonun işin içinde olup olmaması temelde ilişkisizdir.

34. Bkz. Roger B. Stein, "Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in His Museum", *Prospects: The Annual of American Cultural Studies*, ed. Jack Salzman, 6 (1981), s. 174-75; bu resmin, Raphaelle Peale'in babası Charles Willson Peale tarafından yapılmış ünlü resim "The Artist in His Museum'un hüzünlü bir mizahla örtülü bir parodisi" olduğunu öne sürer.

35. Bu mesele, göz aldanmacası resimler açısından Susan L. Siegfried tarafından iyi açıklanmıştır, "Boilly and the Frame-up of *Trompe l'oleil*", Oxford Art Journal 15 no. 2 (1992), özellikle s. 34-36. Parrhasios Zeuxis yarışmasını erkek rekabetinin tipik örneği olarak tanımlar ve erkek meşgalelerinden (avlanma, tütün içme, oyunlar vs) alınan göz aldanmacası resimlerin geleneksel içeriklerine işaret eder



Resim 1.2: John Haberle (1856-1933), *Night* (yaklaşık 1909), pano, 200.7x132 cm. New Britain, CT, New Britain Museum of American Art, Mr. ve Mrs. Victor Demmer'in hediyesi, envanter no. 1966.66. Fotoğraf: E. Irving Blomstrann.

Erkeklerin Şaşırtıcı Görünümü

Eski Ahit'ten üç metni ele alalım:

"Ve ikisi de çıplaktı, adam ve karısı ve utanç duymuyorlardı.
Ve ikisinin de gözleri açıktı ve çıplak olduklarını biliyorlardı; incir yapraklarını birbirine diktiler ve kendilerine önlük yaptılar.
Ve Yüce Tanrı Adem'i çağırdı ve dedi ki, Neredesin Sen?
Adem dedi ki, bahçede senin sesini duydum ve korkuya kapıldım, çünkü çıplaktım ve saklandım" [sırasıyla Yaratılış Kitabı 2:25 ve 3:7, 9:10].

---

ve son olarak da bu resimlerin izleyiciyle ilişkileri açısından cool, ironik duruşlarını vurgular.

Batı dünyasında çıplaklık, kültürel olarak tarihsel süreç içerisinde Yahudi-Hıristiyan dinlerin ilk öğretilerine kadar uzanan utanç duygusuyla ilişkilidir. Masumiyetlerini kaybetmiş olan Adem ile Havva, ilk kez bilincine vardıkları çıplaklıklarını gizlemek için kendilerini örtmüşlerdir; Nuh'un oğulları da, babalarının, sarhoşça bir aşırılığın sonucu olan çıplaklığını örtmüşlerdir. Hatta eski Romalılar bile, nü tasviri konusunda Yunan heykelcilik zevkini miras almış olmalarına rağmen Yunanlıların spordaki pratiğiyle ilişkili çıplaklığı, en azından resmi durumlarda eleştirmişlerdir.[36] Çıplaklık kültürel açıdan büyük oranda, mahremiyet gerektiren bir durum olarak değerlendirilir. Kamuya açık hale getirildiğindeyse, etkisi zamana ve coğrafyaya göre değişen bir tabuyu çiğnemesi dolayısıyla mıknatıs gibi ilgi çeker.

Çıplaklık durumu, bakmak veya daha doğrusu bakmamak açısından kültürel olarak öğrenilmiş, spesifik bir etiket gerektiriyor olsa da resmi yapılmış nü, çıplaklığı bilhassa konsantre şekilde bakılması için yapılmış bir durum olarak sunar. Kıyafeti olmayan birini, başkalarına çıplaklık sunma amacının olmayabileceği bir durumda bir an için kazara görmemizin aksine sanattaki nü, yalnızca olduğu şey için, yani çıplak olduğu için görülmek üzere var olur. Göz kayması değildir davet ettiği, bakıştır. Resmi yapılmış bedenin kıyafetsiz olması için görünürdeki sebep ne olursa olsun –örneğin banyo yapmak– görünürdeki unsur olarak çıplaklık her zaman önceliklidir. Bir başka deyişle, bu şekilde bir çıplaklık imgenin önüne geçer. Elbette ki sanat konusu olarak çıplaklık, çıplaklığın kendisi değil, çıplaklığın işaret ettiği noktadır. Çıplaklık halini gerekçelendirmek, açıklamak veya mantıksal bir çerçeveye oturtmak için nasıl bir konu sunuluyor olursa olsun, sanattaki nü, yalnızca çıplaklığa dair değil voyörizme dair kültürel yasaklara da meydan okur. İmge, bir nü resmi olarak etkili olabilmesi için, bizde o bedene, sunulduğu tarzda bakma isteği uyandırmalıdır. Bunun başarılabilmesini sağlayan ana araçlardan biri, imgenin, retorik

36. Daha İtalyan Rönesansı döneminde erkek nü ile ilgili endişeler belirgindi. Hatta, Papa Clement (1592-1605) Michelangelo'nun Sistine Şapelindeki tüm eserlerini ortadan kaldırmayı neredeyse başarıyordu, elbette nülere itiraz ediyor olması dolayısıyla. Bu problemin genel çözümü, fresklerin sıkıntı yaratan sayısız vücut bölgesine örtü çizmekti, Clement'den önceki ve sonraki papaların da vermiş olduğu bir görevdi bu. Bkz. Alyce Mahon, *Eroticism & Art* (Oxford: Oxford University Press, 2005), s. 30 ve David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), s. 365.

enerjisini, izleyicinin arzuyla ilişkili fantezilerini (hayal gücünü) tetiklemeye odaklamasıdır.

Genel olarak çıplaklık hali diyerek kastettiğimiz şey, bedenin cinselliğinin görünür hale getirilmesini merkezine alır. Tam bir çıplaklık cinsel organları da içerir. Dolayısıyla film jargonunda "cepheden ful çıplaklık" ifadesi aşağı yukarı gerçek çıplaklığa eşdeğerdir; ekranda birini arkadan görmek ise gerçeklikten biraz utanıp sakınmak olur. Cinsellik, şekle bürünmüş kimlik anlayışımızın ana noktası olarak işlerlik gösterir; var olma anlayışımızın özünde yer alır. Ayrıca ruhani ve fiziksel arzularımızın, erotik hazzın merkezi olmasının yanı sıra anksiyete ve diğer duyguların da alanıdır.

Bu Giriş bölümünü, sonraki bölümlerde devam edecek olan sanat hikâyesine dair anıştırmalar içeren bir girizgahla sonlandırmak istiyorum. Dolayısıyla bu kapanışta, erken Rönesans dönemi İtalyan ressamı Masaccio tarafından yapılmış olan *Adem ve Havva'nın Cennet Bahçesinden Kovulması* (1425-28) (Resim 1.3) adlı freski ele alacağım. Fresk yapıldıktan bir süre sonra Adem'in cinsel organını kapatmak üzere yaprak süsleri eklenirken buna uygun boyutta bir yaprak süsü de muhtemelen görsel denge de göz önünde bulundurularak Havva'nın mahrem bölgelerine ilave edilmişti; gerçi Havva kendini zaten eliyle acizane kapatmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla Havva'ya eklenen kapatma bütünüyle fazladandır. Asıl mesele Adem'in mahrem yerleri olmuştur. Fresk, 1986-1988 yılları arasında restore edilip temizlenirken yaprak süsü kaldırılarak Masaccio'nun orijinalinde tasvir ettiği belirgin çıplaklık ortaya çıktı –ve bir şapelin duvarlarında gösterilmek üzere yer aldı. Burada şu sorular sorulabilir: süsler neden kaldırılıyordu (nihayetinde incir yaprağı Yaratılış Kitabı'nda geçmektedir) ve tasvir neden bu denli büyük bir anatomik açıklıkla sunuluyordu?

Kısaca söylemek gerekirse sebep utanç duygusudur: bilhassa bizim utancımız. Adem'in çıplaklığı, kendi açısından, onun kızı ve oğlu sayılan bizler için olduğundan daha az utanç yaratıyordu. Elbette ki Havva'nın yüzünden yansıyan acı ve perişanlık ve hafif düşük omuzları kendi çıplaklığının bilincinde olduğunu gösterir. Ama daha dramatik ve acınası olan Adem'in durumudur. Derin bir utanç ve acı içinde yüzünü saklamaktadır; ama kısa süre içinde bu hareketiyle yanlış yerini kapadığını fark ederiz; çünkü yüzünün aksine cinsel organı son derece net şekilde görünmektedir.



Resim 1.3: Masaccio (1401-28), *Cennet Bahçesinden Kovulma* (1425-28), fresk detayı, 208x88 cm. Floransa, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine. Fotoğraf: Bridgemann-Giraudon/Art Resource, New York.

Adem ancak yasak elmayı yedikten sonra çıplak olduğunun farkına varmıştır. Yalnızca günah işledikten sonra, arzunun bir şekline boyun eğdikten sonra kötülüğün bir başka şekli, tensel günahlar kendini görünür hale getirmiştir. Tanrı ona seslenir, o ise saklanır ve çıplak olduğu için gelmediğini söyler. Ve Eski Ahit'in ortaya koyduğu üzere, yalnızca cinsel organının göründüğü ölçüde çıplaktır. Yaratılış Kitabı'ndaki anlatıma rağmen, Adem'in Cennet Bahçesinden Kovulduğu için duyduğu dehşet, çıplak olmaktan duyduğu utancı günahının gözle görülür işareti haline getirmeyi başaramaz.

İzleyici, ister Masaccio'nun zamanında ister bizim zamanımızda yaşıyor olsun, ressamın bu derece etkili şekilde vurguladığı noktayı kolay kolay gözden kaçırmaz: Adem'in cinsel organından Adem bizim kadar utanmamaktadır; bu nokta, *Kovulma* freskinin geri kalanında da bu görsel detaydan çıkardığımız anlamı azaltan herhangi bir unsur olmamasıyla birlikte daha da anlaşılır hale gelmektedir.[37] İronik şekilde, sonrasında eklenen ılımlı süs yaprağı da aynı noktanın altını çizmiş olur, gerçi maalesef Masaccio'nun bu güçlü analizini zayıflatmıştır. 4. yüzyılda yaşamış olan Saint Augustine, Adem ve Havva'nın zayıflığının itaatsiz tenlerinde yattığını yazmıştır, bunu da Tanrı'ya itaatsizliklerinin sebebi olarak görür. Bu ilk günah karşısında beden ruhla savaşır ve ruhla savaşan beden de kötü arzularının etkisindedir. Augustine'e göre cinsel organlarımız "şehvetin özel mülküymüş gibi bir hale gelmişlerdir";[38] dolayısıyla, basitçe ifade edilecek olursa, bedenin utanılacak kısımlarıdır. Bilhassa görünür durumda olan cinsel organ penis ise mecazi anlamda insanın kötülük kapasitesine işaret eder, uğruna Cennetten Düşülen kötülüktür. David Freedberg, bu utancı uygun bir şekilde sanatın kapı eşiğine koyar:

> "İncir yapraklarının getirdiği teminat... sanatsal ve ideal eserin bir şekilde aslında çok da ideal olmayabileceği korkusunu dışa vurur; bu teminat, gerçekten görülmesi halinde neyin cinselliğin en büyük kanıtı olacağını

37. Adem ve Havva resimlerinde yansıyan utanç, hüzün, cinsellik ve cinsiyet farklılıklarına dair farklı bir okuma için bkz. James Clifton, "Gender and Shame in Masaccio's *Expulsion from the Garden of Eden*", Art History 22 no. 5 (Aralık 1999), s. 637-55. Clifton, oldukça farklı iki utanç türünün ortaya çıktığını söyler: Havva'nınki cinseldir, Adem'inki ise entelektüel veya ruhanidir.

38. Saint Augustine'in Concerning the City of God (XIV.19) adlı eserinden Toby Miller alıntı yapmıştı, "A Short History of the Penis," Social Text 43 (Sonbahar 1995), s. 8-9.

ortaya koymuş olur. Güzelin gerçek yıkıcılığı da burada yatar: can verici ve dolayısıyla tehlikeli bakışı üstüne çeker."[39]

Batı dünyası resim sanatında nü, çok uzun hikâyesi olan bir konudur, akıl almaz bir konu çeşitliliği içinden çekilmiş neredeyse sayısız örnekte var olur. Bu imgeler hangi ihtiyaçlara cevap verir? Bize kendimiz, toplumumuz, kültürümüz hakkında ne söyler? Ne tür bir kültürel işi başarırlar? Bu ve benzeri sorular ilerleyen bölümlerde ele alacağımız konular olacak.

39. Freedberg, The Power of Images, s. 354.

İkinci Bölüm

Sunumda Gençlik
Masumiyet, Çıplaklık ve Yetişkin İmgeleri

Modernite, 17. yüzyıldaki başlangıcından beri gitgide artan ölçüde bir görme kültürü halinde organize olmuştur ve bu geçmişi boyunca çocukların vücutları –ve onların vücutlarının cinselliği– modern dünyayla uzlaşmak adına başlıca alanlardan biri olarak işlev görmüş, kısmen resim ve fotoğrafçılığın tarihi çerçevesinde yön bulmuştur. Modernite, çocukları ve çocukluğu, Batı tarihinde daha önce eşi olmayan bir ilgi alanı dahilinde ele almıştır[1]; eğitim,

1. Bu durumun sebepleri sosyal tarihçiler tarafından detaylı şekilde incelenmiştir; bibliyografya uzunluk açısından şaşırtıcı ölçüde büyüktür. Örneğin bkz. Philippe Aries, *Centruies of Childhood: A Social History of Family Life,* Çev. Robert Baldick (New York: Alfred A. Knopf, 1962); Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage*

din, ahlaki eğitim, tıp, psikiyatri, güvenlik hizmetleri ve hukuk gibi farklı alanlarda bu durumun etkileri görülmektedir. Çocuklarla ilgili söylemler ilk olarak 18. yüzyılda yoğunlaşmış, 19. yüzyılda saplantılı hale gelmiş ve o günden beri de tartışmaların vurgusu değişse de dingin bir hal almamıştır. Geniş anlamda ifade etmek gerekirse, 18. yüzyılda üst sınıf ailelerin çocuklarının, hem pratik hem de ahlaki açıdan yetişkin sorumluluklarını kazanmaları için eğitimlerine büyük ilgi gösteriliyordu; buradaki ana odak, ailenin prestiji ve ekonomik statüsüydü. Buna karşın 19. yüzyılda hiçbir konu çocukların cinselliğinden daha fazla ilgi toplar durumda değildi (daha önceleri görece daha az ilgi çeken bir konuydu); çocuklarla ilgili söylem neredeyse histeri noktasına varıncaya kadar mastürbasyon üzerine odaklanmıştı. Geçen yüzyılda ise, en azından 1960'lardan beri, çocukluk dönemi onanizmi, yetişkinlerin ilgisini daha az çeken bir alan haline gelmiştir. Şu anda kriminal olaylara ve çocukların şiddetine (yetişkinlerin çocuklardan korkusu artıyor) daha fazla dikkat gösteriliyor; bu durum, ceza hukukunda çocukların yetişkin olarak kabul edildiği vakaların artışında da görülüyor. Bu odaklanma, modernitenin çocukluğun doğasını belirleme arayışını yeniliyor ve yeniden canlandırıyor –son üç yüz yıldır devam etmiş olan bir arayıştır bu. Çocukluk (çocuk olma hali) ilk modern buluşların bir parçası olarak ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz bir kavramdır, bunun temelleri de daha genel bir probleme, çatışma içindeki kimlik coğrafyasının (esasen yetişkin kimliğinin) haritasını çizme çabasına işaret eder. Tüm bunların neticesinde bu bölümde, yetişkinlerin zaman, bellek, cinsellik ve

---

in England, 1500-1800, kısaltılmış basım. (New York: Harper & Row, 1979); Mary Cable, *The Little Darling: A History of Child Rearing in America* (New York: Charles Scribner's Sons, 1975); Madge Garland, *The Changing Face of Childhood* (Londra: Hutchinson, 1963); Michael Gordon, ed., *The American Family in Social-Historical Perspective*, 3. basım (New York: St. Martin's Press, 1983); Barbara Kaye Greenleaf, *Children through the Ages: A History of Childhood* (New York: McGraw-Hill, 1978); George Boas, *The Cult of Childhood*, Studies of the Warburg Institute, Cilt 29 (Londra: Warburg Institute, 1966); Karin Lee Fishbeck Calvert, *Children in the House: The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900* (Boston: Northeastern University Press, 1992); Michelle Perrot, ed., *A History of Private Life*, Cilt 4, *From the Fires of Revolution to the Great War*, Çev. Arthur Goldhammer (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1990 ve Norbert Elias, *The Civilizing Process*, Cilt 1, *The History of Manners*, Çev. Edmund Jephcott (New York, Pantheon Books, 1978), birçok yerinde.

arzu hakkındaki çatışmalı endişelerini naklettikleri temsili bir alan olarak genç bedenleri ele alıyoruz.

Çocuk ve Yetişkin İmgelemi

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında popüler olan çıplak çocuk resimlerinden anlam çıkarabilmek için ilk olarak bazı kıyafetli çocuk resimlerinden bahsetmem gerekir. Fransız usta Renoir tarafından yapılmış olan küçük bir kız resmiyle, Mademoiselle Leclere'in resmiyle başlamak isterim[2]; resimde kız, bir elinde küçük bir çiçek sulama kabı, diğerinde de küçük bir çiçek buketi tutmaktadır (Resim 2.1.). Renoir'ın resmi, çocukluğu, baharla ve çiçeklerin açışında kendini gösteren bolluk dolu bir hayatla ilişkilendirmiştir. Kızınki her şekilde kaygısız bir hayat görünümündedir ve hatta dışarıdan bakan için salt güzel olduğundan hoş bir hayattır, onu bu kadar güzel gösteren ana unsur da Renoir'ın paletinin zenginliğidir. Resim neredeyse göz alıcı şekilde renklidir ama renkler uyumsuz şekilde bağırmak yerine yüzeyde birbirine karışır. Renoir bu anlamda çocukla onu çevreleyen doğa arasında güçlü bir görsel bağlantı kurar. Kızın kendisi de çiçeklerin en güzelidir. Renklerin, çiçek açan doğayı yansıtan birleştirici estetiği belirli bir biçimde kız çocukluğunu tasvir eder, resim sanatı tarihinde erkeklerin dahil edilmediği bir tarzı yansıtır. Dolayısıyla esasen yetişkinlerin imgeleminde ruhani bir güzellik olan çocukluğun güzelliği, geleneksel olarak cinsiyetlendirilmiş durumdadır. Yetişkinlerin dünyasında olduğu gibi, güzellik kadınların alanıdır ama kadınlar açısından tam bir avantaj olup olmadığı tartışılır bir unsur konumundadır.[3]

Çocukluk güzelliğine ilişkin Renoir'ın bu versiyonu da birbirini tamamlayan iki şekilde masumdur. İlkin, kızın cinsiyetine dair biyolojik unsur nettir (kız olduğunu, erkek olmadığını anlarız) ama Renoir, onun cinsiyetinin cinsel olduğuna dair herhangi bir işaret

2. William Gaunt, *Renoir*, revize basım (Oxford: Phaidon, 1982), s. 27.

3. Güzelliği feminene bağlayan başlıca erken dönem modern teoriler arasında bkz. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) (New York: Oxford University Press, 1998); Jean-Jacques Rousseau, *Emile: Or, On Education* (1762), Çev. Allan Bloom (New York: Basic Books, 1979); Mary Wollstonecraft feminist itiraz, *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects* (1792) (New York: Modern Library, 2001), büyük oranda Rousseau'ya cevap niteliğindedir.



Resim 2.1: Auguste Renoir (1841-1919), *Çiçek Sulayan Kız* (1870), tuval, 100.3x73.2 cm. Washington, Ulusal Sanat Galerisi, Chester Dale Koleksiyonu, envanter no. 1963.10.206. Fotoğraf @ Mütevelli Heyeti, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

sunmaz, elbette bir problem dışında: böylesi bir cinselliğin bütünüyle görmezden gelinmesi veya ortadan kaldırılması. Bütünüyle var olmayış, bastırılmış bir var oluşu yansıtabilir. Bu ifadeyle kastettiğim şu ki, Renoir'ın yaşadığı dönemde –ve Renoir'ın biyografisinde de görüldüğü gibi[4]– yetişkinlerin, çocukların cinselliğiyle ilgili sosyokültürel endişeleri, Michel Foucault'nun da dramatik

4. Örneğin bkz. Marcia Pointon, *Naked Athority: The Body in Western Painting, 1830-1908* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), s. 83-89.

şekilde izini sürdüğü üzere saplantılı bir haldeydi.[5] *Alice Harikalar Diyarında*'nın yazarı Lewis Carroll'un çektiği çıplak kız fotoğraflarına atıfta bulunarak, "Carroll'un hayal ürünü çocuklarında hissedilen patlayıcı potansiyel, *duygusallıkla sapıklık arasındaki çizginin zaman zaman görünmez olacak ölçüde ince olduğu Victoria Dönemi ikonografisinde yaygın şekilde rastlanıp fark edilen ama sözü edilmeyen bir durumdur*" [vurgular sonradan eklenmiştir].[6] Renoir elbette çizgiyi aşmış değildir, yaklaşmamıştır bile ama ne kadar belirsiz olsa da bu çizginin var olduğundan diğer tüm Victoria Dönemi çağdaşları kadar haberdardır. İkinci olarak, Renoir'ın masum çocuğu, görsel olarak (genellikle erkek) muadilinin imgesiyle karşılaştırmalı olarak düşünüldüğünde tanım bulmuş olur; bu muadil haşarı (veya daha kötü) çocuk portresidir, neredeyse değişmez şekilde alt sınıftan bir Öteki olarak resmedilmiştir.[7] Renoir'ın "mükemmel kızı" erkek imgeleminin bir ürünü olarak var olur: modaya uygun şekilde estetize edilmiş, çiçekleri sulayan gerçek bir çiçek, gelecekte burjuva idealini gerçekleştirecek olan ideal "iyi kadın". Bir kızın duygusallıkla yıkanmış masumiyetini anlatmak üzere bu kadar resimsel çabanın gösterilmiş olması, böylesi resimler talep eden izleyici kitlesinin iyi bildiği gerçeklikten kopuşun yegâne göstergesi değildir –ve bu gerçekliğin bir de günümüzdeki muadilleri vardır: Margaret Keane tarafından hayal ürünü sayısız çocuk resmi yapılmıştır, bundan 50-60 sene önce görünürde herhangi bir tarz çeşitliliği olmayan, son derece büyük çizilmiş gözleriyle hemen fark edilen resimlerdir bunlar.

Keane'in resimleri, hem litograf reprodüksiyonları hem de orijinalleri olarak İnternet'te bulunabilir, koleksiyonunun telif hakkı "Keane Eyes Gallery" olarak alınmıştır. Resimler değişmez şekilde aynı görsel deformasyonu paylaşmaktadı;, ancak bu görüntü izleyiciye artık çocuktan ziyade Hollywood'un uzaylı tasvirlerini anımsatma riskini taşımaktadır. Keane'in öznelerinin büyük

5. Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction,* Cilt 1, Çev. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978).

6. Nina Auerbach, "Fallen Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children", yer aldığı eser *Soaring with the Dodo: Essays on Lewis Carroll's Life and Art*, ed. James R. Kinkaid and Edward Guiliano, *English Language Notes* 20 no. 2 (1982), s. 63.

7. Jadviga M. Da Costa Nunes, "The Naughty Child in Nineteenth Century American Art", *Journal of American Studies* 21 (1987), s. 225-47 ve Hugh Cunningham, *The Children of the Poor: Representations of Childhood since the Seventeenth Century* (Oxford: Blackwell, 1991).

çoğunluğunun kız olması (*Wistful*), sıklıkla evcil hayvanlarla birlikte olmaları (özellikle kediler, örneğin *Black Girl/White Cat*, çocuğun saçı Sambo imgesini kopyalar), elde tutulan çeşitli çiçekler veya içi doldurulmuş hayvanlar (*Bedtime*) kültürel tesadüfler değildir. Çok kültürlülüğün getirdiği farklılıklara yapılmış atıflar da yer alır (*Tomorrow's Future* adlı çalışmasında yirmiden fazla çocuğu yuvarlak bir görsel içine uygun şekilde yerleştirerek ırksal farklılıkları göz yuvalarının şekliyle iyice abartan biraz da korkunç bir göz deryası oluşturmuştur). Renoir, masumiyeti, kızların çiçeklerle olan alışıldık çağrışımlarını kullanarak aktarırken Keane aynı etkiyi gözünü dört açmış masum bakış mecazıyla abartılı bir şekilde oynayarak başarır, aynı anda bakma kültürünü de tuhaf bir dolaysızlıkla anlatmış olur.

Renoir bu resmi yaparken biraz yere doğru eğilir, sanki kızın dünyasını onun bakış açısından gösterir gibidir. Ama izleyici olarak gerçekten de eğilmiş olduğundan haberdarız: çocuk imgelerinin uzun geçmişi ve gidişatı karşısında değerlendirildiğinde Renoir'ın resmi farklı şekilde yankılanır. Çocuklara karşı kendisinin de sempati duyuyor olduğu açıktır ama resmi ister istemez kaçındığı şeyi yansıtır, yani çocukluk aslında hiç de resmettiği şey değildir –güzel çiçekler, ayrıcalıklı bir hayat (çoğu çocuğun dünyasının aksine) ve masumiyetten ibaret olmadığı gelir akla. Lois Fink şu noktayı belirtir:

> "Batı kültüründe suç kavramı yaygın olduğu için masumiyetin varlığına inanma ve buna somut bir biçim verme ihtiyacı, yüzyıllar içinde bir imge ve sembol zenginliği yaratmıştır. (...) Bununla beraber, bu niteliği yaşamın tüm insanlar tarafından paylaşılan belli bir dönemine atfetmek yalnızca 19. yüzyıl çocuk imgelerine has bir durumdur."[8]

Renoir'ın eğilişi çocuğun dünya algısını aktarmakla beraber bakış açısının anlık olduğunu ve deneyim arttıkça silineceğini de gösterir, yalnızca yetişkinlerin zihninde yeniden canlandırılabilir olacaktır –ve sanat alanında da, tarzıylahafızayı canlandıran bir resimbu hatıraların uyanmasını mümkün kılabilir. Renoir'ın dünyası –güzel, varlıklı ve zevkli kadınlar, mükemmel ve mutlu küçük

8. Lois Fink, "Children as Innocence from Cole to Cassatt", *Nineteenth Century Philedelphia* 3 no. 4 (1977), s. 71. 19. yüzyılın kült-vari çocukluk masumiyeti nostaljisi konusunda ayrıca bkz. Perrot, ed., *History of Private Life*, Cilt 4, s. 204-08 ve Da Costa Nunes, "Naughty Child in Nineteenth-Century American Art."

kızlar, çiçek açmış bahçeler– gerçeklikten ziyade seçici nostaljik hafızaya ve melankolik hayallere dayanır. Tesadüf denemeyecek şekilde, yetişkin kadın modeller üzerinde uyguladığı cinsel hüneri için "dokunuşlarımla resim yapıyorum"[9] diyerek böbürlenen kişi de aynı Renoir'dır.

Renoir'ın resim tarzı, neredeyse büyülü denebilecek ölçüde cezbedici (ve cazip) renk geçişleriyle, hatlarının belirsizliğiyle (keskin çizgilerin olmayışı), 19. yüzyılın kapıldığı görünen acı gerçekçiliğe, tarafsızlığa ve gerçeklere karşı kusursuz bir panzehir durumundadır. Renoir'ın resmi kısmen Fransız realist resminin sert uçlarına reaksiyon niteliğindedir, ele aldığı konudan ziyade tarzıyla yapar bunu ve ayrıca o dönemde fotoğrafın sorun olabilen açıklığına ve belirginliğine de tepkidir. Renoir'ın elinde çiçek sulama kabı olan küçük kızı, her yetişkin tarafından hissedilen kayıp duygusuyla birleşen kişisel geçmişe hitap eder, ayrıca tarzıyla da şu anda modern gerçeklik olarak tanımlanan şey üzerindeki kontrol kaybıyla başa çıkmak adına bir girişimde bulunur. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, Renoir, zamanı ve zamanın yaşam ve ölümle ilişkisini anlatmak için çocuk bedenini kullanır.

Şaşırtıcı derecede hızlı değişen yeni bir dünyada, günümüzün dünyasının başlangıç aşamasında yaşamış olan Renoir'ın açıklığa kavuşturması gereken başka şeyler de vardı. Kişisel geçmişi ne olursa olsun her insanın yüzleştiği dönemsel değişimler, Renoir'da, tarihin akışındaki belirgin değişimlerle birleşir –Cesur bir Yeni Dünya; bu dünyada cesaret hayatta kalmak için gereklidir; yenilik ise baharın müjdecisi değil kişinin yaşam iddiasını sürdürebilmesi için gitgide artan rekabetçi çabaların anahtarıdır. Renoir, en azından ekonomik anlamda kazanan olmaya yönelmiş kişiler için resim yapmıştır. Ancak bu kişiler aynı zamanda geçmişe nostaljik duygularla değer veren insanlardı, oysaki ekonomik Darwinizm yoluyla geçmişin temellerini sarsan da ta kendileriydi. Ekonomik Darwinizm endüstri devriminin ilk günlerinde başlamıştır ve işletmelerin borçlanarak satın alındığı, başarısız şirketler tarafından bile CEO'lara ölçüsüz, abartılı maaşların ödendiği günümüz post-endüstriyel döneminde de egemenliğini sürdürmektedir.

9. Pointon, *Naked Authority,* s. 89.



Resim 2.2: Mary Cassatt (1844-1926), *Çocuğun Banyosu* (1893), tuval, 100.3x66 cm. Chicago, Chicago Sanat Enstitüsü, Robert A. Walker fonu, 1910.2.

Renoir'ın resminden 16 yıl sonra yapılmış olan Mary Cassatt'ın çocuğunu yıkayan anne imgesi (Resim 2.2), çocukları tasavvur etmek açısından çok farklı bir yaklaşım gösterir. Çizdiği küçük kızı da çiçekmiş gibi fona karıştıran Renoir'ın aksine Cassatt, kompozisyonunda anne ve çocuğu arka plandan ayırır. Cassat daha sonrasında çocuğu annenin kıyafetinin çerçeveleyici çizgilerinin içine alır ve siyah bir çizgi iziyle annenin bedenin dış hatlarını oldukça keskin şekilde belirtir, Cezanne tarafından da düzenli olarak uygulanmış bir tekniktir. Böylelikle resmin söylemi anne ile çocuk arasındaki sosyal ilişki olarak belirginleşir. Diğer eşyalar –halı, duvar kâğıdı, şifonyer ve ibrik– sahnenin kuruluşuyla birlikte,

insan ilişkisinin betimleyici yapısına yardımcı olur, bunun dışında figüran konumdadır.

Cassatt'ın resmi sosyal etkileşim odaklıdır; annelik bağına yönelirken Renoir'ın güçlü bir etkiyle uyandırdığı nostalji duygusunu yaratmaz çünkü öznesini olduğu gibi ele alır. Bir başka deyişle, Cassatt'ın, ekonomik açıdan Renoir'ın çocuğu kadar ayrıcalıklı annesi (bu anlamda Cassatt kendisini sanata para veren varlıklı kitleye açmış olur)[10] çocuğunu yıkarken dünyevi, günlük bir uygulamanın içindedir. Kısaca, gösterilen durum, özel bir durum olmaması itibarıyla özeldir. Renoir'ın şüphesiz güzel olan resmi, kısmen işlevinin eksik olmasından dolayı Güzel'i konusu haline getirir: gerçekleşen olay sadece var olur haldedir, işlevi yoktur. Çocuğun gerçekten de bahçeyi sulamak istediğine inanmaya davet edilmeyiz. Cassatt'ın bir o kadar güzel olan resmi ise Güzel'i, katılımcıların eylemleri dolayısıyla konusu olarak gösterir.



Resim 2.3: Mary Cassatt (1844-1926), *Mavi Koltuktaki Küçük Kız* (1878), tuval, 89.5x29.8 cm. Washington, Ulusal Sanat Galerisi, Mr. ve Mrs. Paul Mellon'un koleksiyonu, envanter no 1983.1.18. Fotoğraf @ Mütevelli Heyeti, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

10. Cassatt'ın üst-orta sınıf sosyal pozisyonuyla ilişkili ideolojik muhafazakarlığıyla ve çalışmaları üzerindeki etkisiyle alakalı olarak bkz. Norma Broude, "Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood?", *Woman's Art Journal* 21 no. 2 (Sonbahar 2000/Kış 2001), s. 36-43.

Renoir'ın çocukluk imgesi, öznenin sosyal olarak bütünüyle izolasyonuna dayanır. Cassatt'ın çocukluk imgesi ise böyle bir şekilde çocuğa değil, anne ve çocuk arasında oluşan bağa bağlıdır. Cassatt'ın referans yaptığı çocukluk döneminin güzelliği, bakmakta değil yapılana bakmakta yatar (bu eylem çocuğunun ayağını yıkayan adanmış annenin eylemidir) –bu eylem açık şekilde, bencilce olmayan bir sevginin göstergesi olarak havarilerinin ayağını yıkayan kutsal İsa tasvirine gönderme yapar.

Cassatt'ın *Mavi Koltuktaki Küçük Kız* (resim 2.3) adlı eseri, Griselda Pollock'un işaret ettiği gibi, izleyiciyi bir çocuğun alanına yerleştirir.[11] Resmin bakış açısı oldukça alçaktadır, küçük bir çocuğun baktığı yüksekliğe karşılık gelir, bu da mobilyayı aşırı büyük gösterir. Retorik olarak, Cassatt çocuğun benlik duygusunu vurgular, çünkü küçük kızın "görme şekli", göründüğü kadarıyla bizim ne gördüğümüze karar verir. Resimler genellikle yetişkin izleyicilere yöneliktir; bu da, çocuk kitaplarında olduğu gibi özel olarak çocuklar için yapılmış resimlerin neden "yetişkin" imgelerinden çoğunlukla bu kadar farklı olduğunu açıklamış olur. Yetişkinler, yetişkin dünyasıyla çocuk dünyası arasında dev bir uçurum olduğunu varsayar. Çocuk gözleri için tasarlanmış imgelerle bu uçurumun yaratılmasına katkı sağlarlar. Gerçi Cassatt, çocuğun kendi alanı üzerindeki varsayımsal kontrolünü sınırlamak konusunda dikkatli davranır, resmi bilhassa kesip kısaltarak kızın bulunduğu alanı belirgin şekilde daraltarak yapar bunu. Cassatt, evdeki çocuğun sosyal durumunun, yetişkin dünyasının bir parçası olduğunu mekân tasviri sayesinde anlatır. Çocuğun ebeveynlerini fiilen fiziki olarak işin içine katmadan kontrol sahibi yetişkin dünyasına atıfta bulunmuş olur. İzleyici olarak, sanki bakmak için eğilmişiz gibi bel seviyesinde sahneye girmiş oluruz. Ama resimde belirlenen alanın hem şimdi tarif ettiğimiz gibi bir ön planı hem de arka planı var. Arka plan yetişkin dünyası alanıdır (Cassatt'ın ifadelerine göre yakın arkadaşı Degas kendisine arka plan konusunda hem tavsiyede bulunmuş hem de üzerinde çalışmıştır).[12] Ön plandaki

11. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londra: Routledge, 1988), s. 65.

12. Nancy Mowll Mathews, ed., *Cassatt and Her Circle: Selected Letters* (New York: Abbeville Press, 1984), s. 281 ve Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonne of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings* (Washington: Smtihsonian Institution Press, 1970), s. 46.

koltukların hemen ardında görüş açısı yukarı doğru hareket eden bir kavis çizmeye başlar, bilhassa yetişkinler için tasarlanmış bir alanda çocuğun başına gelen yukarı doğru bakma hareketini aktarmış olur. Bu iki şekilde okunabilir –ilk aşamada çocuğun bakıldığı evsel ve ebeveyn yerleşimli kapalı bir ortamın işareti olarak ve ikinci olarak da muhafızlar tarafından çocuk üzerinde zaruri olarak uygulanan kontrolün işareti olarak. Bir başka deyişle resim içindeki alan organizasyonu, güçlü bir şekilde kişiler arası ilişkilerin retoriği olarak işlev görmektedir. Alan –ister bir manzarada mülkiyet işareti olsun, ister bir savaş resminde bir ölüm ve fetih alanı olsun isterse de Cassatt'ınki gibi bir ev sahnesinde kullanılsın– tasvirin dış sınırlarını belirler.

Resimde çocuğun pozu, kendi halinden duyduğu hazzın masumiyetini daha da belirginleştirerek aktardığı için çarpıcıdır. Çocuk kendi hayal dünyasında kaybolmuş halde karşı koltuktaki evcil köpeğine doğru belli belirsiz bakarken çocukla köpek arasındaki cömert ve hesapsız sevgiye dair düşünceler uyandırır. Bununla beraber Cassatt'ın aslında erotik olarak yüklü bir pozla oynadığını da belirtmek gerekir. Bir an için bunun bir kız çocuğu değil bir kadın olduğunu hayal edin, poz en iyi ifadeyle yakışıksız görünecektir. İzleyicinin bakışı yayılmış bacaklarından yüzüne doğru giden bir yol izler. Dahası, çocuğun başının arkasına yerleştirdiği kolu, alt bedeninin duruşuyla birleştirildiğinde aynı dönemde yapılmış sayısız yetişkin nü kadın resmiyle paralellik oluşturur. Son olarak ve daha önemlisi kızın lakayıt duruşu söz konusudur. Poz bir çocuk için uygundur ama lakayıt oturuş saygın bir kadın için uygun olmayacaktır. Böylesi saygın bir kadına dönüşecek kız çocuğu için görsel açıdan bu bir sorundur. Bununla beraber Cassatt'ın resmiyle hemen hemen eş zamanlı olan Frank Huddlestone Potter'ın *Piyano Başında Dinlenen Kız* (Resim 2.4) resmi, belirgin bir erotik enerjiyle yüklü lakayıt oturuşlu genç bir kız tasvir eder; bu erotik enerji, pozunun neredeyse bütünüyle pasif haliyle daha da vurgulu hale gelir. Neredeyse kollarını kaldıramayacak, kendini doğrultamayacak haldeymiş gibi görünür. Enerjisi gözlerindedir, uzaklara doğru, konusu gevşek duran bedeninden anlaşılan bir fanteziye doğru dalmıştır.

Potter'ın teması, arka plandaki piyanoyla birlikte dönemin izleyicisi için net bir şekilde belli edilmiştir. Piyanolar, Victoria

Dönemi orta sınıf evinin tipik enstrümanı olarak aslen kadınlar tarafından çalınıyordu; ayrıca bu piyanolar istikrarlı olarak saygı değer ev kadınının, eş-annenin sembolü olarak kullanılmıştır ama tıpkı kadınların erkekler tarafından genel olarak Meryem Ana veya fahişe şeklinde bir ikili sarmalda tanımlandığı gibi piyano da iki anlamlı bir semboldü. 19. yüzyıla ait sayısız portre ve ev resminde müzikal armoni ev içi armoniyi sağlamak için kullanılıyordu –ama bunun bir bedeli vardı. Uç noktalardan bakıldığında, sürpriz denemeyecek şekilde sarmal yine ikiliydi. Piyano tuşlarının başındaki kadın ya aşırı antiseksüel hale getiriliyordu ya da tehlikeli ölçüde şehvetli ve tehditkâr bir Medusa'ya dönüştürülüyordu.[13]



Resim 2.4: Frank Huddlestone Potter (1845-87), *Piyano Başında Dinlenen Kız*, tuval, 51.4x71.4 cm. Londra, Tate Gallery, envanter no NO4617. Fotoğraf: Tate Gallery, Londra/Art Resource, New York.

13. Piyano ve cinsellik arasındaki bağlantı için, bkz. Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), s. 118-233. Ayrıca bkz. Michael Mason, *The Making of Victorian Sexuality* (Oxford: Oxford University Press, 1994), Foucault'nun kadın cinselliğine yönelik baskın erkek yaklaşımları hakkındaki savlarına sağlam karşı argümanlar sunar.

Potter'ın karakteri masumiyetle deneyimlilik arasında bir yaştaki genç bir kız olarak tasvir edilmiştir. Genç, olgunluk çağına yeni gelmiş, cinsel uyanışını gerçekleştirmiş, arzulu ve arzulanır bir konumdadır. Burjuva saygınlığını garanti altına alan evsel bir alana yerleştirilmiş olsa da, bu alanı farklı anlamlara gelebilecek şekilde işgal etmektedir. Alansal çerçeve dahilinde, pozuna bakarak düşündüğümüzde genç kız konumunda ve ileride muhtemel eş olma durumundadır. Ama olgun bedeni metres rolü biçilmesine de neden olur, yalnızca bir erkeğin sağlayabileceği tatmini (fiziksel ve ruhsal tatmini) sabırsızlıkla bekler gibidir –Potter'ın resmin muhtemel erkek alıcısı için oluşturduğu erkek fantezisidir tam anlamıyla. Kızın enerjisi, onu tüketen arzusunda saklıdır; ne kadar beklemesi gerekiyorsa o kadar bekleyecektir, ayrıca beklemek zorundadır, çünkü tatmini kendinde veya kendi kendine bulamayacak biri olarak resmedilmiştir.

Cassatt'ın çocuğu ise bu şehvetli geç ergenliğin daha küçük yaştaki muadili değildir. Onun çocuğunun pozu, kolaylıkla bir çocuğun belirgin masumiyetinin oluşturduğu karşıt söylem içinde okunabilir: o bir çocuktur ve bir genç kız değildir (genç kız olması daha zaman alacaktır). Yine de Cassatt'ın çocuğu, son derece karmaşık resimsel semboller ve sosyal davranışlar retoriği içinde salınmaktadır; tüm bu sembol ve davranışlar iyimser bir arzu ekonomisi içinde cinsiyet farkı yaratımı etrafında şekillenmektedir. Cassatt'ın, kadın pozuna dair bu alternatif ve farklı retoriğe (gerçi belirgin bir şekilde konuyla alakalı) başvuruşu, kazara veya tesadüfen olmuş bir şey değildir. Koşullar göz önünde bulundurulduğunda, saygın olmakla birlikte tehlikelidir de; gerçi bu tehlike cinsellik açısından değil, daha ziyade onun cinsiyetine dayatılan kültürel beklentilere karşı başkaldırı olması açısındandır. Çocuğun masum pozuyla suçlu muadili arasındaki metinler arası ilişki ise Cassatt tarafından direkt kabul edilmiştir. Hatta bu karşıt referans aracılığıyla izleyiciyi kendi resmine çeker ve aynı anda hem feminenliğin hem de kadının gücünedair alternatif bir bakış açısı oluşturur. Koltuktaki küçük kız kendi geçmişindeki bir anın tadını çıkarır –Cassatt'ın mekân kullanımı bize durumun geçici olduğu bilgisini verir. Ancak anın gerçekliğinin önemi bu sebeple göz ardı edilmemelidir. Cassatt bir çocukluk ütopyası oluşturur, burada masumiyet, karşılıksız sunulan sevgi ve bir kız çocuğunun kendi

zevklerini belirleyebilmeye muktedir oluşu yetişkinlerin melankolik anılarını tetikler. Bunlar, ironik şekilde ilerleyen yaşlara eşlik eden güç kaybına dair anılardır.

Cassatt, kendi kaygıları üzerinde kontrol oluşturmuş bir çocuk resmeder. Çocuğa yetişkinlerin giremediği bir iç dünya verir ve Renoir'ın çiçek kızına kıyasla yoksunluk içinde bir dünyadır bu. Çocukları tasvir eden resimler tarihi, bu bakış açısını çok ender kullanır. Çocukluk, tarihte resmedildiği neredeyse tüm çalışmalarda bir yetişkin malzemesi konumundadır, çocuklar da büyüklerin ruhsal durumlarını yansıtmakla yükümlü, zorunluluktan çizilmiş objelerdir. Renoir çocukluğu kendi açısından tasavvur etmek üzere eğilir; Cassatt ise benim düşünceme göre, çocukluğu çocuğun belirlediği koşullar açısından tasavvur etmek üzere eğilir.

Masumiyet ve Çelişki

Batı dünyası resminin çocukların tasviri için kullandığı genel şema başlangıçtan beri cinselliğe işaret etmiştir –çocukluk döneminden yeniden dirilişine kadar İsa'nın cinselliği hakkında Rönesans sanatında duyulan kaygının da buna dahil olduğu belirtilmelidir, 4. Bölüm'de tartışılacaktır. Ben, 18. yüzyılın sonlarındaki hikâyeyi ele alacağım. Konu karmaşık ve konuyla alakalı resimlerin sayısı çok fazla –bunun ışığında, kısaca ifade etmek gerekirse benim amacım, gerçek veya hayali, çocuk vücutlarını tasvir ederek yetişkinlerin endişelerine ve yasak arzularına işaret etme arayışı taşımış olan imgelerin paradoksal ve genellikle kafası karışık yapısını ele almak. Sanatın karşılaştığı güçlük, tasvire dönüştürülmüş görme biçimleri dahilinde kendini göstermekteydi; bu güçlük aynı anda sanatın hem içindeki hem de dışındaki sosyal ve kültürel güçlerce tetikleniyordu. Görsel bir mecazi anlatım olarak çocukların cinselliği, 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşen temel sosyal ve kültürel değişimlerle, bilhassa aristokratik toplumsal düzenin yıkılıp burjuvanın yükselişiyle uyumlu şekilde gelişmiştir. 18. yüzyılda hem İngiliz hem de Fransız sanatçılar çeşitli sosyal seviyelerden çocukları resmetmiştir. İngiliz ressamların özellikle portre alanında çocuklara dikkat kesilişi belirgindir (porter olması dolayısıyla üst sınıftan çocuklar bu eserlerde yer alır).[14] Fransız

14. Bkz. Marcia Pointon, *Hanging the Head: Portraiture and Social Foration in Eighteenth-Century England* (Londra: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, and

sanatında çocukların en kayda değer tasvirleri tür resimleridir (süslü şekilde tasavvur edilmiş olsa da günlük yaşam resimleridir bunlar). Bu değerlendirmenin amacı açısından Jean-Baptiste Greuze bilhassa önemlidir.

Greuze'ün eserleri 1760'larda ve 1770'lerde süper zengin Fransız sermayedarlar ve Kıta aristokrasisi arasında son derece popülerdi. Çocuklara ilgisi oldukça geniş bir yelpazedeydi ve yeni yeşeren burjuva idealleriyle dolu köylü aile yaşamına dair tasvirleri de (ironi yapmadan) kapsıyordu; bu eserlerinin çoğunda ebeveyn-çocuk ilişkisine ve gençlerin ahlaki eğitimine odaklanan bir didaktizmin ağırlık kazandığı görülmektedir.[15]

Greuze, çağdaşları tarafından, özellikle de Denis Diderot tarafından bozuk ahlaklı bir çağda büyük bir ahlakçı olarak tanınıyordu. Eserleri, Jean-Jacques Rousseau'nun üstü kapalı ve açık burjuva sınıfı ideallerini görselleştiriyor gibiydi, özellikle de Rousseau'nun çocukların ahlaki eğitimine yönelik taleplerine odaklanmaktadır; bu talepler Rousseau'nun *Emile, Çocuk Eğitimi Üzerine** (1762) adlı eserinde anlatılmaktadır. Greuze, şu anda "aile değerleri" olarak adlandırdığımız şeyin ilk büyük Batılı ressamıdır ve günümüzde bu meseleyi çevreleyen söylemlerin çoğunda olduğu gibi konuyu tasvirsel genellemelerin kalın fırça darbeleriyle ele almış, olup biteni yalnızca siyah ve beyaza ayıran, ahlakı gerçeklikten, ekonomik koşullardan, baskılardan ve sosyal deneyimlerin yaralarından ayrı tutup bir kişisel seçim meselesi olarak tanımlayan bir vaiz tavrı takınmıştır. Greuze için ahlaken iyi olmak büyük oranda "yalnızca hayır demek" meselesiydi –elbette bunu göstererek ifade ediyordu. Kısaca ahlak görsel bir fenomendi. Dolayısıyla Greuze, babası ölüm döşeğindeyken müsrif maceralara dalan oğlun sorumsuzluğuna şiddetle karşı çıkar; karısı evde çocuklarına

---

New Haven: Yale University Press, 1993), s. 177-226 ve Mario Praz, *Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1971).

15. Örneğin bkz. sergi kataloğu *Greuze & Diderot: Vie familiale et education dans la seconde moitie du XVIIIeme siecle* (Clermont-Ferrand: Conservations des Musees d'art, 1984) ve Carol Duncan, "Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art", yer aldığı eser *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, ed. Norma Broude ve Mary D. Garrard (New York: Harper & Row, 1982), s. 201-19, genel temanın izini Greuze'ün çok ötesinde sürmektedir.

* Jean Jacques Rousseau, *Emile*, Çev: Yaşar Avunç, İş Bankası Yayınları, 11.basım, İstanbul, 2019.

bakarken kendisi evinin yolunu zar zor bulan sarhoş kocayı da bir o kadar sert bir dille eleştirir vb. Yani Greuze, bugün bize basit vaazlar gibi görünen anlatımları seviyordu ama aslında mesele daha ilgi çekici ve karmaşıktır.[16]

Greuze genç kız tasvirleri yapmayı seviyordu, genellikle *Masumiyet* (yaklaşık 1790) (resim 2.5) gibi isimler verdiği bu resimlerde[17] aile değerlerinin dikte edilişi yerine psikoseksüel yönelimler görülür ve ahlaki netlik de radikal bir muğlaklığa teslim olur. Köy hayatı türündeki resimlerinde görülen tipik anlatımı minumuma indirgenmiş bir yapıdadır, resmin konusu en temel arka plan öğeleri ve donanımıyla yetecek kadar tanımlanmıştır (ama söylenmemiştir): biraz gökyüzü ve toprak, bir kuzu, buranın kır olduğunu bize söylemeye yetecek kadar seviyede kullanılır ve bir de "kız" (tırnak işareti büyük önem taşımaktadır), çoban kızı vardır. Greuze'ün didaktizme geçişi belirgindir, sanki resim çerçevesinin üstünde başlık kısmında şöyle yazmış gibi gelir: Kız çocuğu = Masumiyet = İyi. Masumiyet dengeyi kritik bir ahlaki salınıma doğru kaydırmaktadır: İsa, İyi Çoban, Tanrı'nın Kuzusu. Ama çerçevenin içinde başlık kısmının iddiası sunumun ta kendisinin altında ezilir: bir kız ve onun yarı evcil hayvanı, resimsel olarak geleneksel olsa da alışılmadık bir kucaklama.

Sahneyi paradoks, hatta çelişki diye tanımlayabiliriz ve böylece görünenin altında yatan komplikasyonları ifade etmiş oluruz; bu komplikasyonlar olmasa sahne basit bir ahlaki anlatımdan ibarettir, Greuze arzu'yu resmetmiştir. Ruha değil, tene dair bir argüman oluşturur. Yaptığı kız resimlerinin çoğunda olduğu gibi (oğlanları resmetmeye pek fazla ilgi duymamıştır), bu resim de bir çocuktan fazlasını, bir kadından azını temsil eder. Norman Bryson'ın ifade

16. Bkz. Michael Fried tarafından yapılmış klasik çalışma, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1980).

17. Anita Brookner, Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon (Londra: Elek, 1972), sadece ressam açısından değil aynı zamanda bilhassa hassasiyet adı verilen durumun gelişimini de kapsayan sosyal ve felsefi çevre için de iyi bir giriş sunar, ayrıca bu resim hakkında da yorum yer alır (s. 126, 128); ayrıca bkz. Edgar Munhall tarafından hazırlanan sergi kataloğu, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805* (Hartford: Wadsworth Atheneum, 1976); Norman Bryson, "Greuze and the Pursuit of Happiness", yer aldığı eser *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 122-53 ve "Greuze girls" olarak adlandırılan kadınlar üzerine, s. 132-33 ve Regis Michel, "Diderot ve Modernity", Çev. Richard Wrigley, *Oxford Art Journal* 8 no. 2 (1985), s. 36-51, bilhassa s. 38-39.



Resim 2.5: Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *Masumiyet* (yaklaşık 1790), tuval, 63x53 cm. Londra, Wallace Koleksiyonu. Wallace Koleksiyonu heyetinin izniyle, Londra.

ettiği gibi, Greuze kızı "evlilik çağı öncesine"[18] konumlandırır, çocuksu-güzellik ve çocuksu-yumuşaklık. Neredeyse çıplak, gelişmekte olan göğüsleri (Greuze bu noktada son derece özenlidir) yeterince kız çocuğu gibidir, böylece genel ahlaka karşı bir harekette bulunmuş görünmemektedir. Ama kızın narin küçük yüzünde (ifade noktası, izleyicinin okuması gereken asli beden metni) bir şeyler ters gitmiştir. Kısaca ifade etmek gerekirse, kafa bedene uymamaktadır veya daha doğrusu yüzün bazı bölümleri, özellikle ağız ve gözler kafaya uygun değildir. Ağız, boyut olarak bir çocuğun ağzı olsa da ifadesi öyle değildir. Hafifçe bükülmüş altdudağı dolgun ve nemlidir, özenle resmedilmiştir ve yansıma yapan parlaklığıyla dikkatimizi çeker. Gözler oldukça geniş bir mesafeye yerleştirilmiştir, büyük ve belirgin şekilde erotik görünürler, duru ve biraz da pasif bir uykulu hali yansıtırlar. Kızın yüzünü çevrele-

18. Bryson, *Word and Image*, s. 132.

yen saçı aynı anda hem özenle şekillendirilmiş hem de biraz dağınık, yumuşak ve rahat bırakılmıştır. Tüm bunlar kız çocuğu masumiyeti anlatmak yerine genç şuh bir bakirenin kendini yansıtan cinsel cazibesini aktarır. Böylece Greuze, "kadınlara dair, mantığa göre bir arada var olamayacak iki ayrı imajı bulanıklaştırmış ve birbiri içinde eritmiştir ve ayrıca kadın bedenine dair bir araya getirilmesi yasak karşılıklı iki düşünceyi –erişilmez çocuk, erişilebilir yetişkin– bir araya getirir."[19]

Resmin asıl hedef kitlesine erişmesini sağlayan retorik gücü burada yatar. Dışarıya bir anda ahlaklı bir görünüm yansıtırken bir yandan da bu yeni ahlakın ayıpladığı bir ifadeyi korur ve değer verir. Resim, imkânsızın imkânlı hale gelebildiği o özel alanda seyreder, tabulara karşı çıkılmasının manevi itkisinin, bakışımızın ödülü olduğu özel alandır bu.[20] Burada yine vücut, hatta iki vücut söz konudur. Anlaşılacağı üzere Greuze'ün resmi bir çoban kızının vücudu hakkında değildir, bakma eyleminde kendi fizyolojisinin farkına varan erkek (bilhassa erkek) izleyicinin bedeni hakkındadır. Resim özünde, bakmanın bedenin erotik uyarılmasını sağladığı ölçüde erkek izleyicinin bedenini cinsel bir hikâye olarak aktarmış olur. Greuze'ün didaktik, manevi mecazlı resimleri, izleyiciyi taşkın bir saygı ile karşısına çiviler. Bu resimler izleyiciyi genellikle baktığı şeyle arasına mesafe koymaya davet eder –her zaman dışarıdan bakan ve tarafsız bir gözlemci olarak, ya kötü özellikleri yargılamak için ya da iyi olanlara öykünmek için. Bryson'ın ifade ettiği şekilde, Greuze'ün kız resimleri keskin bir zıtlık içinde "iğrenilen bir şeyle flört eder."[21] Greuze, izleyicinin hayal gücünü harekete geçirir, hayali bir baştan çıkarma (veya daha kötüsü) adına aracılık etmeye davet eder: Orada Masumiyet kaybedilecektir.[22]

---

19. Bryson, *Word and Image*, s. 138.

20. Bryson, *Word and Image*, s. 146-147, amaçlılık hakkında bir tedbir notu ekler: Greuze "bütünüyle bilinçli (self conscious) durumda değildir – bu onun en huzursuz edici özelliğidir; Greuze kızı ancak böylesi bir utanmazlık içinde yaratılmış olabilir ve böylesi bir sayıda olması için, saplantısının tuhaflığının farkında olmayan bir adam tarafından yapılmış olması gerekir."

21. Bryson, *Word and Image*, s. 153. Ayrıca bkz., Absorption and Theatricality, s. 59-61, Greuze'ün kız resimlerinin bazılarına Denid Diderot'nun verdiği şaşmaz ve güçlükle gizlenebilen libidinal tepkiyi aktarır.

22. P. Mantz, 1865 yılında kaleme aldığı ifadelerde bu resmin konusunu "la precoce coquetterie de la femme avec la naivete de l'enfance" ("çocukluk döneminim naifliğine sahip kadının erken olgunlaşmış işveli hali") olarak tanımlar, bkz. John

Bu resim, yasak olan şeyin her zaman en büyük önemi kazandığı bir hiyerarşideki libidinal olasılıkları kodlayan ve 19. yüzyılda meyve veren bir sürecin başlangıcını işaretler. Bu süreçte aile ve ev hayatının en net işareti, en güzel çiçeği ve en yasak olanı çocuklar, en fazla erotik arzu yüklenen imgeler arasındaydı. Bu konu Avrupalı orta sınıfların fantezi dünyasıyla da sınırlı değildi, 19. yüzyılda çocukların seks işçisi olarak kullanımını anlatan geniş literatür bu durumu doğrulamaktadır.[23]

Ahlaki Pusulanın Yeniden Kalibre Edilişi

Greuze'ün *Masumiyet*'inden bir yüzyıl sonra yapılmış olan *Baştan Çıkarma*[24] (resim 2.6) adlı resim, son derece başarılı bir ressam olan William Bouguereau'ya aitti; eserleri uluslararası ve varlıklı bir müşteri grubu tarafından toplanıyordu "bu kişiler en canlı biçimde yeni Dünya'nın milyonerleri olarak tanımlanabilirdi, lüks malikanelerinin sıvası yeni yapılmış duvarlarını, yeni yeni gelişmekte olan kültürlerinin temellerini atarak dekore etmek hevesindeydiler."[25] Bu konu itibarıyla, Bouguereau'nun resmi Greuze'ünkine göre çok daha ihtiyatlı –dolayısıyla tam anlamıyla daha

---

Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures*, Cilt 3, *French before 1815* (Londra: Trustees of the Wallace Collection, 1989), s. 179.

23. Gay Daly, *Pre-Raphaelites in Love* (New York: Ticknor ve Fields, 1989), s. 112, çocuk istismarı gerçekliklerini "patlayan bir endüstri" olarak tanımlar; bakireler centilmenler tarafından "yeşil meyve" olarak bilhassa değerli görülüyordu ve çaresiz koşullar nedeniyle kalpsizleşmiş bazı ebeveynler kızlarının bekaretini beş pound gibi bir paraya veya en fazla yirmi pound'a satıyordu – bu para çalışan sınıfındaki kimselerin bir kısmının bir yılda kazandığından fazlaydı. ("Herkesin vicdanını rahatlatmak adına çocuğa bazen kızlığını bozma esnasında kloroform veriliyordu.)" Ayrıca bkz. Deborah Gorham "The 'Maiden Tribute of Modern Babylon' Re-examined: Child Prostitution and the Idea of Childhood in Late-Victorian England", Victorian Studies 21 no. 3 (1978), s. 353-79; 19. yüzyılda çocuk cinselliği üzerine söylemlerin bir özeti için bkz. Perrot, ed. *A History of Private Life*, Cilt 4, s. 213-19, 494-97.

24. Bkz. Louise d'Argencourt'un, ed., sergi kataloğu, *William Bouguereau*, 1825-1905 (Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1984), Fransız *pompier* (itfaiyeci) sanatı, Bouguereau'nun yaşamı ve sanatı, çalışmalarının pazarlanması ve koleksiyonu hakkında faydalı makaleler barındırır; bu resimle ilgili daha fazla tartışma için bkz. s. 217-19. Baştan çıkarma (*Temptation*) hakkında ayrıca bkz. Robert Isaacson, "The Evolution of Bouguereau'nun Grand Manner", *Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts* 62 (1975), s. 74-83.

25. Louise d'argencourt, "Bouguereau and the Art Market in France", yer aldığı eser *William Bouguereau, 1825-1905* ed. Louise Argencourt (Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1984), s. 95.

burjuva– bir resimdir. Resim kesinlikle annelikle ilgilidir; çocuğun çıplaklığı herhangi bir libidinal reaksiyon doğurmaz. Hatta Baştan Çıkarma, Ebedi Annelik çağrışımıdır. Kurgusu alegoriktir, doğal değildir; oldukça geleneksel diyebileceğimiz şekilde dişiyi doğaya eşdeğer gören bir anlatım ortaya koyar. Anne, köy hayatına özgü, herhangi bir spesifik coğrafyaya veya zamana atfedilmesi imkânsız bir kıyafet giymektedir, gerçi hem kadının hem de çocuğun saç stilleri, net şekilde resmin yapıldığı tarihe özgü niteliktedir. Çocukla annesi arasında bir sıcaklık, cömert bir sevgi görülür. Ama Bouguereau işi bu noktada bırakmakla yetinmez. İki doğal unsur ve metinsel aktarımı olan bir başlık ekler ve bu yolla resmin retoriğini Victoria Dönemi cinsel politikası söylemine bütünüyle daldırmaya çalışır. Kısacası, annelik ve çocukluk, İlk Erkeğin ve ardından gelenlerin cennetten düşmesine neden olan bilhassa dişi ve cinsel günahlarla ilişkilendirilir.



Resim 2.6: William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Baştan Çıkarma* (1880), tuval, 99x132.8 cm. Minneapolis, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Putnam Dana McMillan ve M. Knoedler Fonu, no. 74.74.

Anne ve kızı normalde olanak dışı bir göletin kıyısına konumlandırılmıştır, suyun berrak, yansıtıcı yüzeyi narsisizmi aktarır, sanat tarihi boyunca geleneksel olarak kadınların eline tutuşturu-

larak kadınların gösterişçi dolayısıyla da ahlaken zayıf olarak gösterilmesini sağlayan aynanın doğal versiyonudur. Erkek narsisizmi ise (neticede günahın kaynağı bir erkektir) ironik şekilde neredeyse efsane seviyesinde kalır; kadınlar içinse, doğanın bir gerçeği, tanımlayıcı bir ilkeymiş gibi kullanılır. Anne, kız çocuğunu göl kenarına alır, kendine bakma, kendini içine çekme yeridir. Ve buna ek olarak beraberinde bir de elma almıştır, olgun bir elma. "Havva" olsa dayanamayıp yiyecektir ve muhtemelen kızı kendisine bakarken yiyecektir. Görmek inanmaktır. Bouguereau, baştan çıkarmanın kadınları sinsice takip ettiği uyarısını yapar. Kadınların şeytana uydukları ölçüde, ki Bouguereau'nun resmi bize uyduklarını söyler (elma harikulade resmedilmiştir, kırmızı ve sarı neredeyse şoke edici ölçüde güzel bir birliktelik yaratır, olmasa eksikliği hissedilecektir), cazibeye kapılıp gideceklerini kolayca fark ederiz. Başlangıcını 18. yüzyılda Rousseau ile birlikte yapmış olan "çocuk kurtarıcıdır" anlayışı tarihi, 19. yüzyılın ilerleyen dönemlerindeki "çocuk kötülüğün vücut bulmuş halidir" şeklindeki çarpıcı anlayışla dengelenir hale geliyordu ve bu ikili yapı içinde "kız çocuklarının sembolik önemi oğlan çocuklarından daha fazlaydı."[26] Bouguereau'nun resmi de bu yığına katılarak klişeyi uyarı biçimine sokarak seslendirir.

Tarihe dair kendi tecrübelerimizden hareketle elmanın zararlı, hatta acımasız olduğunu öne sürebiliriz, tıpkı resmin ayıplayıcı yanını ortaya koyan başlığının (*Baştan Çıkarma*) yaptığı gibi. Ama bu yaklaşım, Bouguereau'nun kadınların durumuna yönelik görsel saptamasında yatan sosyal gerçekliği göz ardı etmek olur. Bouguereau'nun amacı eleştirmek değil, görsel söylemini estetize ederek var olanı ebedileştirmekti (belki farkında olmadan da olsa). Bouguereau, erkeklerin oluşturduğu kadın/baştan çıkarıcı anlayışını oldukça güzel ve bir o kadar da doğal (tam da "oldukları" gibi) göstermektedir. Ama bu konuda aldığı pozisyon karşımıza yine de ne yaptığını bilen, bizi inandırmak için bir ikna çabası sergileyen bir retorik olarak çıkar. Ve nihayetinde, en azından tarihsel mesafemizin verdiği avantajla oluşturduğu kurguyu anlayabilecek kadar derinlikli bakabiliyoruz. Her şey elmaya bağlı –elma olmasa resmin başlığı etkisini kaybediyor. Ama renkleri tuvalden adeta fırlayan elma, diğer merak uyandırıcı renklerin belirlediği görsel ortamda

26. Gorham, "The 'Maiden Tribute of Modern Babylon' Re-examined", s. 370.

dikkatimizi çekerek, davasını biraz da fazla güç kullanarak anlatmaktadır. Bu doğal madde, sağlık meyvesi, Bilgi Ağacından gelen bilgi meyvesi, büyük harflerle yazılmış bir sembol olarak sunar kendini. Ve bunda sadece bir elma değil bir sembol gördüğümüz anda, bize bir gerçeğin saptamasının değil bir davanın sunulduğunu anlamaya başlamış oluruz. Resmin işlevi maskesini çıkarır ve bu yolla bilmeden de olsa bize seçim hakkı sunar.

Kimin Bakışı?

20. yüzyıla geçildiği dönemde William Sergeant Kendall (1869-1938) en tanınmış çocuk ressamları arasındaydı. Kariyeri boyunca birçok ödül kazanmış olan Kendall tam boy portreleri için 4000 dolar, yarı boylar için 3000 dolar alabiliyordu, bir yüzyıl önce bunlar çok büyük rakamlardı.[27] Yaptığı çocuk resimleri arasında beceriyle, hatta hayal gücüyle kompozisyon haline getirilmiş birçok anne ve kız resmi vardı (en sevdiği tür de buydu). Ayrıca nü veya kısmen giyinik genç kız resimleri yapmayı da seviyordu –kendi üç kızı bu resimlerin özneleriydi. Hepsi 20. yüzyılın ilk on yılına ait olan *Heykelcik* (Resim 2.7), *Çapraz Işık* (Resim 2.8) ve *Yaramaz* (Resim 2.9) bu türün tipik örnekleridir –ve ahlaki saygınlık iddiası yaşıyan bu türdeki bir dizi eserin son halkasını teşkil ediyorlardı.[28]

Kendall, nü kız resimlerinde kıyafet süsü kullanmayı seviyordu –klasik kumaş kıvrımı efekti (Resim 2.7)– ayrıca ayna da kullanıyordu, genellikle bu ikisi tek bir kompozisyon içinde yer alıyordu (Resim 2.8). Bu resimlerinde kumaş kıvrımları genellikle çocuğun bedeninden dökülür, kız hem kendisi için (aynadan) hem de izleyici için görülür hale gelir, cinsel bölgeler çok fazla açılmazdı. Ayna vücudu ikiyle çarpmış oluyordu: ön ve arka, neredeyse tam boy aynı anda görülebilir, dolayısıyla bakmanın verdiği hazzı artırır. Kendall'ın cool, hatta soğuk ışığı kullanışı resimlerini denatüralize eder, voyör bakışı daha da perçinleyen hafif ürpertici bir etki yaratır.

---

27. Robert Austin, "William Sergeant Kendall, Painter of Children", Antiques 124 no. 5 (1983), s. 1027. Kendall'ın makalesi bilgilendiricidir ama eleştirel değildir. Kendall'ın on bir resminin reprodüksiyonu yapılmıştır.

28. Ayrıca bkz. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siele Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), s. 185-98. Dijkstra bir Kendall kızı –ayna resmininin reprodüksiyonunu yapmıştır, *Reflection* (1909), s. 192.



Resim 2.7: William Sergeant Kendall (1869-1938), *Heykelcik* (yaklaşık 1914), tuval, 137.2x107.1 cm. Brooklyn, Brooklyn Müzesi, Mrs. William Sergeant Kendall'ın hediyesi, envanter no 45.165.

Giyinip kuşanma eylemi, bir striptizin başlangıcıdır. Çocuğun "heykelcik" olarak duruşu, kendisi için değil bizim için giyinmiş gibi görünür. Dolayısıyla bu çalışmaya, sanat eseri içinde sanat eserini temsil eden bir isim verilmiştir, bir parça organik "mermer", o dönemde popüler olan Pygmalion hikâyesinin biraz sapkınca tersine dönmüş hali gibidir.[29] Resimdeki kız için giyinmek bir görev durumundadır. Üzerindeki kumaş fazladır. Kumaş zeminde toplanır, kıza "uymamaktadır", aksesuar odasından ödünç alınmış olabilir. Kız bu kumaşın içinde rahat görünmemektedir; ağırbaşlı bir görünümü koruyabilmek için sıkıca tutmak zorunda kalır.

29. Örneğin 19. yüzyılın ikinci yarısında en başarılı Fransız ressamlar arasında yer alan Jean-Leon Gerome (1824-1904) Ovid'in Metamorphoses eserinden ödünç alınan bu konuyu 1890 yılları civarında en az üç kez resmetmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. bir sonraki not s. 216-17.

Kısacası çocuk, Cassatt'ın koltuktaki kız çocuğunun tam aksine bir yetişkin tarafından yazılmış rolünü oynayan aktör konumundadır. Esasen resim bir anlatım sunmaktan kaçınır, yalnızca şu ihtarı hissederiz: "Bak!" Ama bu ihtar, cinsel arzu objelerine bakışı da kapsayan önemli miktarda kültürel yük taşır. Kendall çocuğun yüzüne oldukça fazla ifade koymuştur ama bunu tenin mermer gibi duruşundan kopacak kadar yapmaz. Neticede "heykelcik" Feminen'e işaret eder –fonksiyonu fonksiyonsuz oluşudur. O kusursuz kız çocuğudur, bu kızın gelecekteki kusursuz Kadın vaadi, soğuk taşı taklit etmek üzere yapılmış bir vücutta belirir.

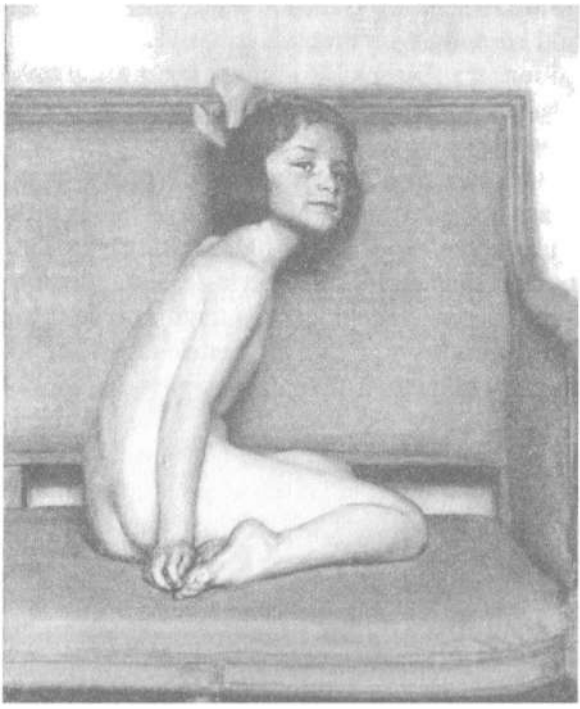


Resim 2.8: William Sergeant Kendall (1869-1938), *Çapraz Işıklar* (1913), tuval, 101.6x76.2 cm. Detroit, Detroit Sanat Enstitüsü, David Gray'in hediyesi, no. 15.10. Fotoğraf (C) 1976 Detroit Sanat Enstitüsü.

Poz açısından *Çapraz Işıklar* (Resim 2.8) daha karmaşıktır. Anlatımdaki kompozisyon mantığı arayışıyla baktığımızda, çocuk normalde olmayacak bir şekilde kumaşa sarınmış olarak küçük bir sandığın üstüne çıkmış halde görünür. Amacı aynaya bakmaktır, çok yakından bakmaya çalışmaktadır. Aynaya yakınlığı dolayısıyla Narsisizm hikâyesi yeniden aklımıza gelir; ayna kızın arkasında neredeyse tam boy yansıma yaratmaktadır. Aynayla bir tür fiziksel birlik oluşumunun etkisi görünür hale getirilmiştir. Kız, izleyiciye doğru dönmesi için kendini sol koluyla destekler durumda resmedilmiştir –bu kol, üzerindeki kumaşı uygun yerde tutmasını sağlayan bel kordonunu tutar– ve bu destek sayesinde kız kendini aynadan biraz uzaklaştırır. Duruş pozisyonu cinsel bölgelerini kendisinin görmesine imkân verir (sandığın yanında yerde duruyor olsaydı görünmez olurdu) ama gövdesini izleyiciye doğru bir miktar çevirerekkendini öteki'nin bakışına da açık hale getirir.

Aynaya bakmak tam olarak cinsel bir uygulama değildir. Ama bunu çıplak halde –ve en iyi görüş açısını yakalayabilmek adına kendini ayarlayarak– yapmak açıkça cinseldir ve çocuğun yüzünün belirgin masumiyeti de bu amacı daha da ileri taşır. Kendine bakmak bir eylemi aktarır, kendinden duyulan zevke işaret eder. Kendall, bu kendi kendi kendini tanımlayan eylemi yarıda böler ve böylece elektro-erotik yükü tersine çevirir. Eylemlilik izleyiciye kayar, izleyicinin bakma eylemi, çocuğun cinsel vaadini ve kendiyle ilgilenişini kolayca fark eder. *Çapraz Işıklar* karşılıklı bakış doğurur, gören iki özne arasında ışık dalgalarının kesişimidir; ama karşılıklılık tam olarak eşit değildir. Çocuğun bakmak adına arzusu, ötekinin bakışıyla kesintiye uğrar, öteki görünmez durumdadır ama varlığını sürdürür. Çocuğun bakışı gözetleme altındadır. Gözetleyen kişi ise hayal gücünü tetiklemek dışında herhangi bir sonuç alamaz.

Yaramaz (Resim 2.9) ise bütününde daha basit bir resim olmasına rağmen daha az problemli değildir. Çocuk bir divana yerleştirilmiştir, bu da 19. yüzyılda sık görülen oryantalist cariye imgelemine (3. Bölüm'de bunları daha fazla ele alacağız) çağrışımlar taşır; pozu da bu paralelliğe dahildir, izleyicinin ilgisini kızın poposuna doğru kaydırır, önceki yüzyılın hem yüksek hem de düşük tabaka sanatının erotik imgelerinde sayısız kez tekrarlanan bir yolla ilgi çeker. Ama bununla da kalmaz. Çocuğun yüzü de bir



Resim 2.9: William Sergeant Kendall (1869-1938), *Yaramaz* (1908), tuval, 96.5x78.7 cm. Baltimore, Baltimore Sanat Müzesi, A.R.L. Dohme hediyesi, Baltimore, BMA 1914.1.1.

o kadar önem teşkil eder, yandan bakış hali koket kadın ve hayat kadınları ile ilgili resimsel gelenekleri çağrıştırır; belirgin biçimde çocuksuluktan uzak ağız sıkıca kapalı ve kararlı durur. Bunun da ötesinde, paradoksun hatta çelişkinin yarattığı görsel hazza kızın saçındaki sevimli fiyonk da katkı yapar. Kız-Kadın; masum-cinsel. Pasif-isyankâr. Son olarak ve Kendall'ın yaptığı diğer iki resmin aksine, resmin herhangi bir hikâye anlatma iması görülmez; yani izleyicinin hazzı için sunulan çıplaklık dışında kızın çıplaklığının bir anlamı yoktur.

Kız-çocuk mecazı 18. yüzyıldan beri uzun süre varlığını sürdürmüştür. Örneğin Margaret Keane'in *Kirke*'si bir yatağın üstünde yastıkların üzerine uzanmaktadır; gençtir ama göğüsleri dolgunlaşmıştır ve üstüne biraz bol gelen cüretkar bir dekolte

giymektedir. Greuze'de olduğu gibi kıza koyun eşlik etmese de bir minyatür poodle köpeği yanına yerleştirilmiştir, kız dalgın dalgın boşluğa bakar. Galeri tanıtımı şu metni içermektedir:

> "Olgun ve büyüleyici kadın tiplemesi yüzyıllar boyunca sanatta bir standart ve bazen de sağlam bir dayanak olmuştur. Margaret Keane'in kızları-kadınları ise büyük çoğunlukla belli bir sınıfa dahil olmayan deneysel fazdadır. Bu faz her kadının gelişiminde merak uyandırıcı şekilde kritiktir. Sanatçıların bu fazı genel olarak göz ardı etmiş olmaları da bir o kadar merak uyandırıcıdır."[30]

Durum aslında hiç de böyle değil. Sadece bakmak yeterli, çok uzaklara da bakmaya gerek yok. Örneğin şu anda, İnternet'te neredeyse her yerde görülen ve "az çok yasal" olduğu iddia edilen kadın görselleri barındıran pornografi reklamları (fotoğraf ve videolar), kültürün ürettiği ve yukarıdaki ifadelerin özünde yer alan arzuları yeniden ortaya çıkaran daha az masum dışavurumlar olarak gösterilebilir. Nina Auerbach, Lewis Carroll'un 19. yüzyılda yazdığı *Alice*'i için (Harikalar Diyarında) "saflık ve yıkıcı güç karışımı, doğruluk ve kutsal sürgün karışımı olarak Alice, büyük bir Pre-Raphaelit ikonun çocuk yuvası avatarıdır: düşmüş kadın, hem skandal hem kutsanmış karakter."[31] Hikâye eskidir ve hikâyenin yarı ömrü de belirsizdir.

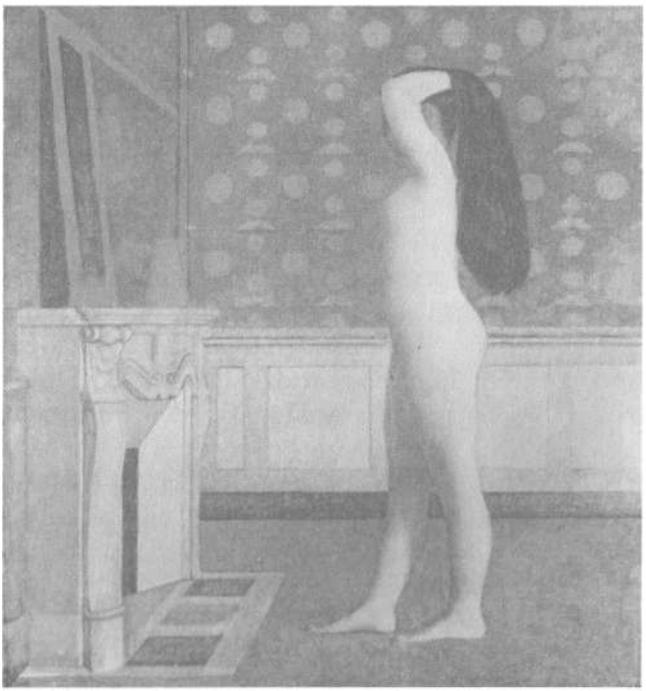
Fransız sanatçı Balthus (Balthasar Klossowski) genellikle ergen kızları resdmederken onları sıklıkla nü olarak tasvir etmiştir. Gerçi öznesini ele alışı Kendall'dan çok farklıdır. Örneğin, *Ayna Önündeki Çıplak* (1955) (Resim 2.10) adlı çalışmasındaki kız, göğüsleri yeni yeni belirmeye başlayan, hâlâ hafif tombul bedeniyle şömine üstüne dayanmış bir ayna karşısında kendini inceler halde resmedilir. Göründüğü kadarıyla ilgilendiği nokta kendi çıplaklığı değil, uzun, gür saçlarıdır; daha iyi görebilmek için saçlarını yukarı doğru kaldırmıştır. Yandan pozu, bütünüyle çıplak olmasına rağmen

---

30. Keane Galleries, New York için reklam, yer aldığı yayın *Art in America* 51 no.4 (Ağustos 1963), s. 15.

31. Auerbach, "Falling Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children", s. 27; ayrıca kızları içeren "erotik heyecanı" ve Victoria döneminde kabul görüşünü de belirtir (s.54). Ayrıca bkz. Auerbach'ın, Carroll'un fotografik nüleri hakkındaki derinlikli sonuç saptamaları; burada bu nülerle pornografi nosyonları arasında üstü kapalı bir ayrım ortaya koyar: "Bunun çağrıştırdığı tutkulu ve kışkırtıcı güçlerle birlikte erotizm, çocuğa aittir; sanatçı bunu yalnızca idrak etmiştir" (s. 63-64).

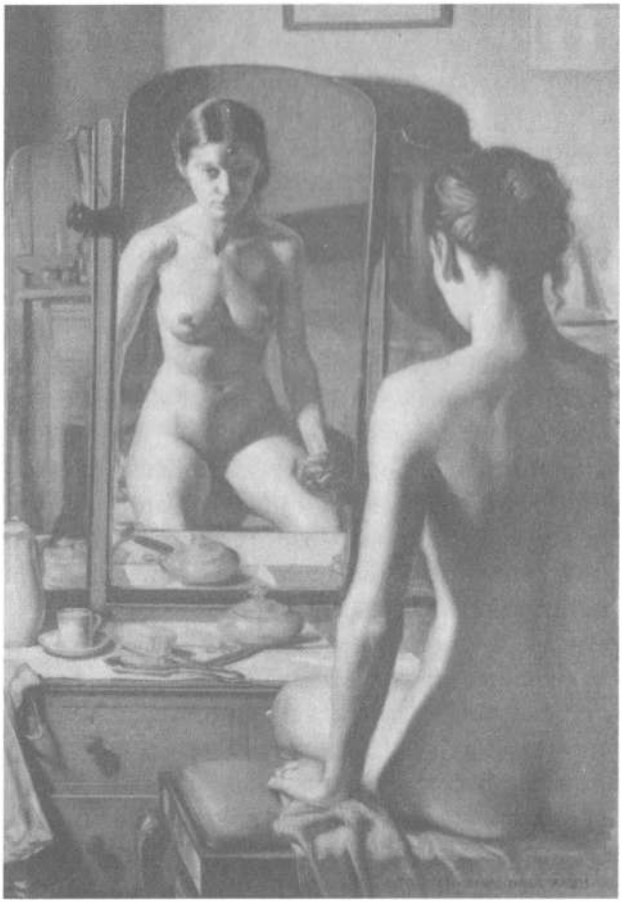
iffetli görünür. İzleyici kıza, kendine bakarken bakar; ama bir nü resim için tuhaf denebilecek şekilde çıplak bedeni kompozisyonu domine etmez, hem de düşey durumda olmasına rağmen.



Resim 2.10: Balthus (Balthasar Klossowski) (1908-2001), *Ayna Önündeki Çıplak* (1955), tuval, 190.5x163.8 cm. New York, Metropolitan Sanat Müzesi, Robert Lehman Koleksiyonu, 1975, no. 1975.1.155. Görsel (c) Metropolitan Sanat Müzesi.

Resim yeterince boyanmamış gibi görünür; renkler az, hatta soluktur. İnce palet, resimde sunulan her şeyi tek bir parça gibi göstermeye yatkın hale gelmiştir; hatta kızın kendisi de çevresinden güçlükle ayrılır, bu anlamda kadın nü geleneklerini de ihlal etmiş olur. Kızın bedeni hâlâ bir çocuğun bedenidir, çocukluk hızla geride kalıyor olsa bile. Şunu da kendimizden emin şekilde söyleyebiliriz ki, bu genel değişim döneminde tipik olduğu üzere kız bedenini birçok kez inceleyecektir. Bir bacağı diğerinin önünde duran pozu, bir hareket jesti sunar, zamanın geçtiğine dair bir işarettir. İzleyici sözde tanıktır ama yine de en azından resmin

kendini gizlediği ölçüde bağlantısız kalır. Bizim bakışımız neredeyse izinsiz girmişiz gibi hissettirir.



Resim 2.11: Gerald Leslie Brockhurst (1890-1978), *Ergenlik* (yaklaşık 1935), tuval, 83.2x71.3 cm. Londra, Royal Academy of Arts © Royal Academy of Arts, Londra. Fotoğraf: Prudence Cuming Associates.

Gerald Leslie Brockhurst'ün *Ergenlik* (yaklaşık 1935) (Resim 2.11) adlı çalışması, kızın vücudunun neredeyse tamamını, önünü ve arkasını izleyiciye gösterir. Gelişmekte olan kadınlığı belirgin ama aynı zamanda karmaşıktır, bu karmaşıklık muhtemelen kızın kendi göğüslerine doğru dönmüş bakışlarından kaynaklanır. Güzel

genç bir kadındır, kendine bakışı bedeninin cinsel gelişimini tasdik etmeye çalışır. (resimdeki model Kathleen Woodward sonrasında ressamın eşi olmuştur.) Resim, Balthus'un *Ayna Önündeki Çıplak*'ından çok daha direkt ve çok daha az karmaşıktır. Hatta *Ergenlik*'te ayna, kadınları gösterişçi olarak gösteren tasvirlerdeki rolüne soyunmaya yakın bir noktadadır, bu mecaz yalnızca şifonyerin üstündeki makyaj malzemelerinde değil, kahve cezvesi, fincan ve fincan altlığında da kendini gösterir. Gösteriş aynası, kızın kendisine ve bize, çıplaklığına dair tam bir görüntü sağlayacak şekilde kaydırılmıştır. Voyörizm de bir rol üstlenir ama aslında genç kadın sadece kendisiyle ilgilenir durumdadır. Yüzü belirgin bir şekilde aynı anda hem meraklı hem de özgüveni yüksek bir kadının yüzüdür. Ve ortam ile durum göz önünde bulundurulduğunda verdiği poz her ne kadar bütünüyle tipik ve doğal olsa da, bacakları nü sanatında ender görülen bir dereceye kadar açılmıştır. Böylesi bir pozu yalnızca sahnenin varsayımsal mahremiyeti haklı gösterebilir veya bu pozun mazereti olabilir. Son olarak, yüzü de cinsel cazibesinden emin bir kadının yüzüdür, bedeninin geri kalanı gibi yüzü, gözleri ve bilhassa kaşları bu duyguyu yansıtır. Çehresi düşüncelilik izlenimi uyandırır; yüzündeki ifade çok doğal olmayan, daha ziyade öğrenilmiş bir yetişkin cinsel çekiciliğini taşımaktadır.[32]

Batı dünyasında modernitenin, tarihte eşi görülmedik şekilde çocukların cinselliğinin kapsamıyla ilgili saplantısı, bunu yetişkin kıstaslarına göre yönlendirme arzusuyla birlikte, cinselliğin sunumunda kendini göstermiştir, ancak bu sunumlar, Avrupa sosyal hayatında coşkun hayallerde olduğu kadar etkin fonksiyon göstermemiştir. İster fotoğraflarda ister resimlerde olsun, çıplak çocuklar görme arzusu, Batı dünyası tarihinin başka herhangi bir döneminde görülemeyecek bir noktaya ulaşmıştır; bu arzunun mirası da, 18. yüzyıldaki yağlı boya resimlerin yüzeyinden, günümüzün ergenlik öncesi ve ergenlik dönemi güzellik gösterilerine kadar uzanmaktadır.[33]

---

32. Ayrıca bkz. Martin Postle ve William Vaughan, *The Artist's Model from Etty to Spencer* (Londra: Merrell Holberton, 1999), s. 137.

33. Ergenlik öncesi güzellik yarışmalarına dair yüksek tirajlı bir dergide yer alan bir araştırma için bkz. Jerry Adler, "The Strange World of JonBenet", *Newsweek* 129 no. 3 (20 Ocak 1997), s. 43-47. 1996 Yılı aralık ayının sonlarında işlenen JonBenet Ramsey cinayetinde, ölümünün ve tecavüze uğrayışının güzellik yarışmalarıyla olan belirgin bağlatısından ziyade cinayetin dehşet verici koşullarına daha uzun süre odaklanılmıştı. Bu güzellik yarışmaları, kadını arzu objesi olarak tanımlayan ideolo-

Son olarak ve aksi yöndeki tüm iddialara rağmen, çocukların cinselliğine ilişkin yetişkinlerin gösterdiği ilgide (ve arzuda) yatan endişeler, oldukça donanımlı bir enstrümanla bize ulaşır; bu enstrüman belki de an açık şekilde 21. yüzyıla ait tüm endüstrilerin en fazla kapitalize edilmiş olanı konumundaki reklamcılık alanında görülür. Ana akım dergi sayfaları ve televizyon ekranı bu mecazları yarı estetize biçimlerde gitgide daha sık yansıtmaktadır, bunların çoğunun farkına varmayız. Yalnızca ahlaki kabul edilebilirlik sınırları dramatik ölçüde aşıldığı zaman sunum denatüralize hale gelir ve öfke uyandırır; tıpkı 1995 sonbaharında Calvin Klein jean pantolonları reklam kampanyasında olduğu gibi. İki cinsiyetten de ergenlerin tereddüte mahal vermeyecek şekilde pedofili çağrışımları yapan roller üstlendikleri bu reklamlar yayınlandıktan kısa süre sonra toplumsal protestolar neticesinde dergilerden, televizyondan ve posterler halinde yapıştırıldıkları otobüslerden çekilecekti ama CK jeans satışlarını kayda değer ölçüde artırmayı başaracak kadar ilgi ve skandal yaratmayı başarmışlardı bile.[34] Benzer bir hikâye, Abercrombie & Fitch'in 1990'ların sonlarında başlayan mevsimlik kataloglarında yer alan, esasen ergenlik dönemindeki erkeklere ait yarı çıplak ve çıplak fotoğraflarda da görülmüştür.

Ergenlik Dönemindeki Oğlanlar ve Gelecekleri

Egon Schiele'nin 1910 tarihinde kara kalem ve sulu boya ile yaptığı ayakta duran çıplak oğlan resmi (Resim 2.12) hem çarpıcı hem de dolaysızdır. Çocuğun yüzü yana çevrilmiştir, gözleri kapa-

---

jinin yarı estetik sahnelenişi olarak işlev gösteriyordu. (JonBenet öldürülmeden önce birçok yarışma kazanmıştı, bunlar arasında 1995 yılındaki Little Miss Colorado ve 1996 yılındaki America's Royal Miss de vardı.) Bir başka deyişle, güzellik yarışması geç modernite tarihi içinde temelde normalleştirilmiştir (nihayetinde kökeni çok daha eskilere dayanır: Paris'in Yargısı) ve otuz yıldır feminist eleştirilere maruz kalıyor olmasına rağmen kültürel radara pek takılmaz.

34. Bir televizyon reklamı ergen bir oğlanı, 1970'lerin kenar mahalle bodrum katı ortamını andıran ahşap bir panelin önüne yerleştirmiştir; oğlan kameraya bakar ve kadraj dışından gelen sese karşılık verir, bu ses şöyle der: "Gerçekten iyi görünüyorsun. Kaç yaşındasın? Güçlü müsün? Sence üzerindeki gömleği yırtabilir misin? [Oğlan gömleği çıkarır.] Bu gerçekten güzel bir vücut. Spor yapıyor musun? Sanırım yapıyorsun." Margaret Carlson, "Where Calvin Crossed the Line (Calvin'in çizgiyi aştığı nokta)", *Time* 146 no. 1 (11 Eylül 1994), s. 164.

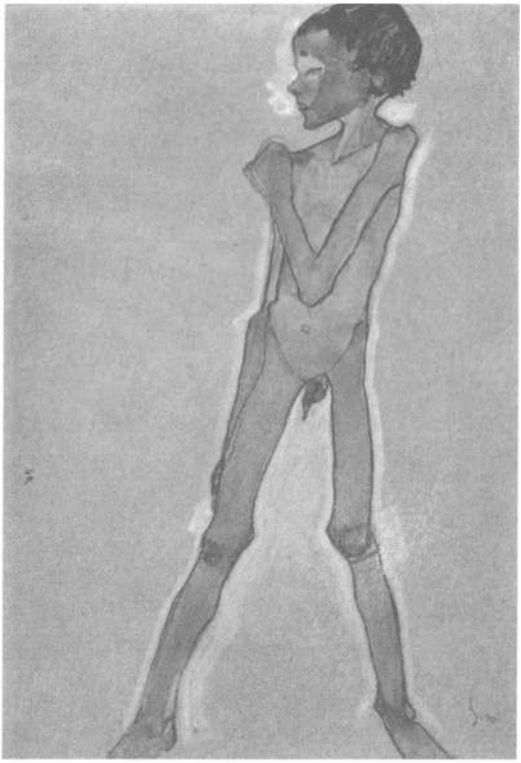
lıdır. Tuhaf şekilde sağ omzunu tutmak için sol kolunu uzatır, sanki ne yapacağını bilemez bir utanç jesti sergilermiş gibidir. Bu hareketin yarattığı etki çelişkilidir, kıvrık kolun oluşturduğu V şekli bakışımızı aşağıya doğru yönlendirir. Gözlerimiz cinsel organında durur; cinsel organı, ince uzun bacaklarının tepe açısını belirlemiş olur, bacakları da bir V daha oluşturacak şekilde ayrık durmaktadır. Oğlanın penisi aynı zamanda resmin köşelerinden çekilecek çizgilerin kesişim noktasını teşkil eder. Schiele, cinsel organlara daha fazla dikkat çekmek istermiş gibi onları da yüz için özel olarak kullandığı kırmızımsı tonla boyamıştır. Son olarak, kırmızı rengin etkisi, bütün bedeni çevreleyen beyaz boyayla daha da artar ama çocuğun bacaklarının arasında bilhassa yoğunlaştırılmıştır. Peki buradan ne anlam çıkarabiliriz?[35]

Schiele'nin böylesi resimler için kullandığı modeller, sefalet içinde yaşayan çocuklardı; Onlara karşı az çok bir saplantı duyuyordu, içinde yaşadıkları koşullara da. Arthur Roessler, 1911 yılında kaleme aldığı ifadelerinde Schiele'nin yaklaşımını şöyle belirtmiştir:

> "Bu masum (kendi açılarından) varlıkların maruz kaldığı tatsız çilelerin ruhlarına işlediği tahribatı büyüleyici buluyordu. Gevşek damarlarında sulu kan ve kirlenmiş salgılar halsiz ve bitkin dolaşırken tenlerindeki merak uyandırıcı değişikliklere ilgi duyuyordu; iltihaplı, kızarmış gözkapaklarının altındaki ışığa bakamayan yeşil gözlerini... ve bu sefil damarların içinde yaşayan ruhlarını merak ediyordu."[36]

35. Erkek çocukların cinselliğine ilişkin özel ilgi, Rönesans'tan beri hem dini hem de seküler Batı sanatında olmak üzere uzun bir geçmişe sahiptir. Bkz. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, revize 2. basım (Chicago: University of Chicago Press, 1996) ve James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven: Yale University Press, 1986). 19. yüzyılda oğlanların, özellikle de ergenlerin olduğu erotik ve homoerotik imge üretimi önemli boyuttaydı ve konuyla ilgili olarak da zengin bir bibliyografya bulunabilir. Bkz. Abigail Solomon-Godeau, Male Trouble: A Crisis in Representation (Londra: Thames and Hudson, 1997); Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1986); Allen Ellenzweig, The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe (New York: Columbia University Press, 1992); Estelle Jussim, *Slave to Beauty: The Eccentric Life and Controversial Career of F.Holland Day, Photographer, Publisher, Aesthete* (Boston: Godine, 1981); Charles Leslie, *Wilhelm Von Gloeden, Photographer* (New York: Soho Photographic Publishers, 1977) ve Peter Weiermair, *The Hidden Image: Photographs of the Male Nude in the Nineteenth and Twentieth Centruies*, Çev. Claus Nielander (Cambridge: MIT Press, 1988).

36. Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele: Eros and Passion*, Çev. David Britt



Resim 2.12: Egon Schiele (1890-1918), *Ayakta Duran Çıplak Oğlan* (1910), kâğıt üzerine beyaz parlatma ile kara kalem ve sulu boya, 44.8x22.9 cm. Budapeşte, Güzel Sanatlar Müzesi, Fotoğraf (c) Bridgeman Art Library, Londra, BAL 53603.

Bu masum insanlar, hayatta olmanın bedelini ağır ödüyorlardı; Viyanalı burjuvaların görmeyi tercih ettiği "güzel" (güzelleştirilmiş) sanatta sunulan çocukların tersiydiler. Burada gösterilen şey güzel değildir. Bunun yerine dolaysız ve katıksızdır, güzelliğinin kaynağı da budur: doğruculuk. Schiele, toplumsal sefaletin bedelini göstermek için oğlanın kıyafetlerini çıkarır. Çocuk zayıf, evsiz barksız ve sağlıksızdır. Teni renksizdir, yüzünü tabiat, diz ve eklemlerini zorlu yaşamın gerçekliği eskitmiştir. Orada görünen tek şey oğlanın vücududur, çünkü belki de kendine ait olduğunu iddia

(Münih: Prestel-Verlag, 1995), s. 90-92, Arthur Roessler'den alıntı, "Egon Schiele", *Bildende Künste*, 3 (Leipzig, 1911), s. 114.

edebileceği yegane şeydir. Teni rengini kaybetmiş, saçı matlaşmış olsa da yüzü, zorlu koşullara rağmen narindir. Çocuk düşünceli görünür. Çapraz kollu pozu gözlerimizi cinsel organına doğru yönlendiriyor olsa da, bu hareket belki de özellikle tuhaf bir hareket olmasından dolayı insancıldır. Çocuğa bu poz Schiele tarafından verdirilmiş olsa da, çocuğun kişiliğine dair belirtiler içerir, kendini tanımlayıcı yapıdadır. Bu jestin açık bir şekilde görülen doğallık dışı yapısı, normalde anatomik çalışmadan başka bir şey gibi görünmeyecek olan bir durumu farklı bir boyuta taşır. Bu jest, neredeyse kendine yabancılaşmış bir bedene hayat verir. Kolun aldığı V şekli, neredeyse o vücuda ait olmayan bir vücut parçası karakteri kazanır; gövdeye eklenmiş gibidir. Zayıfa, yoksula uygulanan şiddetin bitmek bilmeyişinin göstergesi gibidir.

Ayakta duran çıplak erkek, en azından yetişkinler açısından, penisle alakalı tipik aktarımı tekrarlar. Ama buradaki fallik etki, görsel olarak referans yapılan bir unsur olsa da, çocuğun bedeninin sıskalığıyla baltalanır; çocuk, fiziksel durumunun zayıflığı nedeniyle dengesini koruyabilmek için gerekliymiş gibi bacaklarını açmış bir pozda durur. Bir başka deyişle, bu durumda, resmin kompozisyon merkezinde olan erkek organı ironik biçimde, ayakta durulan pozla birlikte, fallik referanslara yüklenen geleneksel güç metaforuna zıt bir gerçeklik yorumu ortaya çıkarır.

William Stott'un *Bir Yaz Günü* (1886) (Resim 2.13) adlı çalışması, Schiele'nin resminin eleştirel şekilde ele aldığı geleneği az çok temsil etmiş olur. Schiele'nin resminin aksine burada bir bağlam vardır: iyi beslenmiş, teni lekelenmemiş, plajda oynayan çocuklar, (sorumlu) gözeticilerin göz mesafesinde olduğuna dair çok küçük bir ipucu (sağ üstte deniz kıyısında yüzen kişiler ve iki küçük bot): yani yine oyun. Kaygı yok, dert yok. Stott, üç bakış açısından anatominin tam çevresini verir, arka, yan, ön. Oldukça kusursuz ve çıplaklığa rağmen, belirgin biçimde aseksüel. Resim, yaşamları geçici bir süreliğine de olsa kaygısız olan çocukların mutluluk içinde kendi hallerine dalışlarını hoş bir havayla aktarır. Dünya onların istiridyesidir; onlar için açılan bir istiridye. Çocukların görüntüsü düz manzarayı ve uçsuz bucaksız mesafeyi domine eder. Üç genç Adem gibi çıplaklıklarının bilincinde olmaktan tamamen uzaktırlar. Ama resim eğlence ve oyunlardan ibaret değildir. Resim büyük oranda ve oldukça açık şekilde, bu adam-çocukların niha-

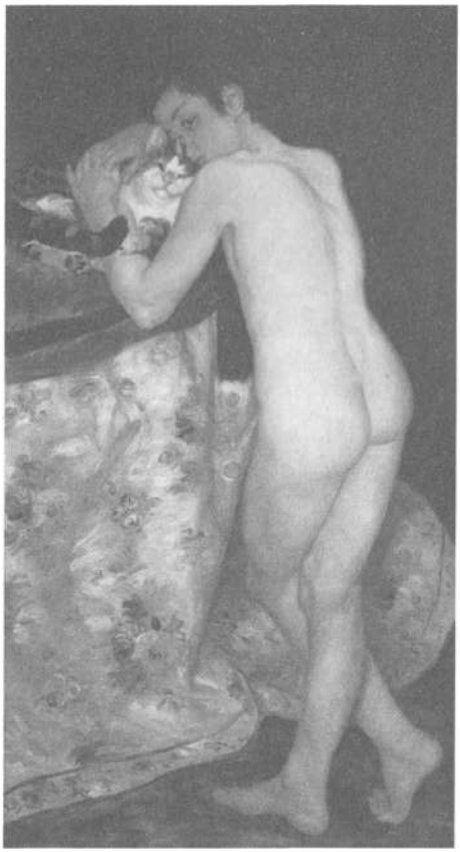


Resim 2.13: William Stott (1857-1900), *Bir Yaz Günü* (1886), tuval, 132.9x189.3 cm. Manchester Sanat Galerisi, no. 1915.8.Fotoğraf (c) Manchester Sanat Galerisi.

yetinde yüzleşecekleri ciddi sorumluluklar hakkındadır. Bu anlamda resim, çocukların sağlama alınmış gibi görünen geleceğini alegori halinde anlatır. Çocuklar sıralı bir artış gösterecek şekilde dizilmiştir. En küçük olanı suyun içinde oturur, arkasına doğru yaslanmıştır, belli bir yere bakmadan kolları bacakları ayrık, aylak oturur. Bir çocuktur yalnızca. Ortadaki çocuk ise ayna evresinde görülen öz farkındalık kazanmıştır: bütünüyle kendi halinde narsist tarzda kendi benliğine doğru uzanır, kendi görüntüsüne hayran. Çocukların en büyüğü omzunun üzerinden kendi yakın geçmişini (an itibarıyla kardeşlerinin şimdisi olan geçmişi) gözlemler gibi arkasına doğru bakar. Duruşu ve hareketi dikeydir, yakında bütünüyle ereksiyon olacaktır. Ve kendi yansımasına doğru bakışını bırakıp dışarıya doğru bakmaya başlar, dünyayla yüzleşmeye doğru dönmeye neredeyse hazır durumdadır. Bir başka deyişle bu çocuklar, bir yere, yetişkinlik, sorumluluk ve yönetimi üstlenme diyarına doğru giden yolda hızla ilerlemektedir.

Renoir'ın *Genç Oğlan ve Kedi* resmi (1868-69) (Resim 2.14) muğlaklığıyla haz verir ve aslında kolaylıkla görünen bir dizi çelişkiyi kullanır. Örneğin, yeni başlayanlar için anlatmak gerekirse, arkadan görülen oğlan, kız sanılabilecek kadar çift cinsiyetli görünür; yüz şekli –saç kesimi dışında– büyük gözleri ve yandan bakışıyla tek kelimeyle kız gibidir (modern resmin tarihi boyunca yetişkin erkekler tipik olarak ya izleyiciye karşıdan bakar ya da izleyiciyi bütünüyle görmezden gelir). Elleri ve ayakları ise, büyük olmaları itibarıyla belirgin şekilde erkeğe özgüdür. Hafif dolgun alt beden ise dişidir. Bacakların çapraz atıldığı duruş neredeyse her zaman erkeklik göstergesidir, kayıtsızlık ve özgüvenle ilişkilidir. (En azından Rönesans'tan beri birçok tam boy portre, erkekleri, bilhassa çapraz atılmış bacakla olmasa bile ağırlık tek bir bacak üstüne yüklenmiş halde sunar.) Odanın içi kültürel olarak oğlanın beyaz tenine zıttır: halı ve döşemelik kumaş burjuva ev lüksünü ve kadın dünyasını yansıtır. Resimlerde ev kedileri de geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilir –"kedi gibi" bir kişiliğin cinsiyetçi tabiri, "sinsilik" anlamında "cattiness" ifadesi kullanılır ve İngilizce'de iki kadının kavga etmesi de kedi kavgası (catfight) olarak ifade edilirken bunlar aynı kültürel mirastan gelen kelimelerdir. Özetle bu oğlan, kadınların kapalı alanındadır, şık bir yeşil yastık üzerinde tembellik eden bir kediye –kız gibi– sokulmaktadır. Dolayısıyla görebildiğimiz her şey ya yumuşak ya dekoratif ya da ikisi birdendir.

Bir şey daha: oğlan çıplak. Bakışımızdan haberdar mı? Araya girdiğimizi fark ediyor mu? Yoksa kendi halinde bir durumdayken bu bakışlarıyla aslında hiçbir şey görmüyor mu? Bu genç Adem, domestik bir cennetteymiş gibi etrafındaki faunayı benimser, mavi kumaştan floranın oluşturduğu bir bolluk ortamı içindedir. Rahat bir haldedir ama uzun süre sürdürülebilecek bir poz değildir bu. Kediye sarılır ve dalgınlıkla üzgünlük arasında bir bakış sergiler. Bu rüya sona erecektir ve olgunlaşmakta olan bedeni de bunu doğrular. Oğlanın ergenliğin ilk aşamalarında oluşu resmi biraz düzen dışına sokar. Oğlan, evin içinde çıplak dolanmak için biraz fazla yaşlıdır. Elbette bu an mahrem bir an ama yine de oğlanın bakışı, ki bu bakışın görülmekten dolayı bir miktar utanç içerdiğini düşünmek sebepsiz olmayacaktır, resmin tabuları yıkmaya yaklaştığını kabul eder gibidir. Çıplaklık mahremdir; çıplaklık



Resim 2.14: Auguste Renoir (1841-1919), *Genç Oğlan ve Kedi* (1868-69), tuval, 124x67 cm. Paris, Musee d'Orsay. Philippe Meyer, Paris'in yardımıyla elde edilmiştir. Fotoğraf: Erich Lessing/Art Resource, New York.

(tarihsel resimlerdeki maskülen kahramanlar bir kenara bırakılırsa) kırılganlığa işaret eder ve bilhassa öteki'nin bakışına tabi olmanın doğurduğu kırılganlığa işaret eder. Dolayısıyla hikâye şöyle sürer: erkekler gündelik dünyaya aittir; toplum içinde görülmeleri gerekir, mahrem halde değil. Mahremiyet kadınların dünyasına aittir. Basitçe ifade etmek gerekirse, oğlanın giyinme zamanı gelmiştir; erkeklik yaklaşmaktadır. Renoir bu toplumsal gerçeği güçlü bir ikilemle ele alır ve resmin hakikatini oluşturan da bu gerçekliktir; çocuk, kısa süreliğine de olsa, bir gün geride bırakmak

zorunda olacağı korunaklı bir cennetin içindedir. Bedeni değişmektedir, dolayısıyla sorumlulukları da öyle.

Henry Scott Tuke'un oğlan çocuğu resimleri, ki bunlardan çok sayıda yapmıştır, 19. yüzyılın sonlarında görülen maskülen fizik gelişimi hayranlığını yansıtır[37]. Bu atmosfer Tuke'un imgelerinde az çok ihtiyatlı bir homoerotizmle birlikte yansıma bulur. Onun oğlan çocukları genellikle belirgin bir erotik cazibe ortaya koyar. *Yakut, Altın ve Bakırtaşı Rengi* adlı çalışması (1902) (Resim 2.15) buna örnek teşkil eder. Tuke çoğunlukla ergenlik dönemindeki gençlere, özellikle de erkeklik dönemine yaklaşan sarışın Ari ırk tipi gençlere odaklanır; atletik yapıları hem yaptıkları aktivitelerden hem de vücut tiplerinden anlaşılır –geç Victoria Dönemi'nde kolaylıkla onay alan imgelerdir bunlar. Bu anlamda sanattaki çıplaklık, dönemin diğer aşırı ahlakçı yaklaşımları ne olursa olsun, bazı kabul görmüş yaşam pratiklerini yansıtmış oluyordu. Tuke'un resimlerindeki oğlan çocukları neredeyse her zaman görünürde hiç bitmeyen yaz aylarında eğlenmektedir (dolayısıyla resmin başlığı da yılın o döneminin yoğun renklerine referans yapar). Resimlerinin geçtiği mahal genellikle plaj veya denizdir, kıyafet opsiyonel giyilir. Vücutların cinselliği kolaylıkla sezilebilir, gerçi verdikleri pozlar cinsel organlarını neredeyse asla göstermez. Cinsel bölge ikamelerinin, bilhassa arka kısımların gösterimi tercih edilir.

Tuke'un oğlanları başkalarından habersizdir. Sahneye voyör olarak gireriz ama bazı sınırlamalar söz konusudur. Yüzü izleyiciye dönük oğlanların hepsi arkadaşlarının cinsel bölgelerine kontrolsüzce bakmaktadır ve resimde bu kadar çok belirgin bakış olduğu için, belli bir unsur net şekilde vurgulanmış olur (yalnızca kayıkta ayakta duran oğlan çıplak arkadaşlarına bakmamaktadır). Hatta sağ uçtaki çıplak genç, bir kaya üstünde bacaklarını açmış oturmakta olan çıplak figüre omzunun üstünden kasten bakmaktadır. Cinsel organın gösteriminin olmayışı, olması halinde hissedilecek olandan daha fazla erotik yük kazandırır. İzleyiciye, çerçevedeki figürlerin istediği zaman görebileceği şeyler gösterilmemektedir. Görüntü, onlar için ayrıcalıklıdır ve bunun tadını da çıkarmaktadırlar. Yokluk, elbette bir varlık talep eder, yerine bir şey koyma yoluyla olsa bile. Penise biçilen rol, bedenin tamamına

37. Bkz Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siecle France* (Londra: Thames and Hudson, 1998), s. 55-79.



Resim 2.15: Henry Scott Tuke (1858-1929), *Yakut, Altın ve Bakırtaşı Rengi* (1902), tuval, 116.8x158.8 cm. Londra, Guildhall Sanat Galerisi, City of London.

aktarılarak yerine konmuştur ve bu durum en fazla sağ uçtaki gençte görülür; eli kalçasında, bedeni bükümlü, belirgin şekilde görünen bacak ve kalça kaslarını hafifçe geren bir poz içindedir. Fiziksel olarak en fazla gelişmiş vücudun onunki olması veya gururla dimdik durması tesadüf değildir.[38] Sahneye o hâkimdir; eğer bu bir askeri birlik olsaydı, subay o olurdu. Meseleyi daha dolaysız ifade etmek açısından söyleyebiliriz ki, bu gencin vücudu, Batı dünyası görsel sanatında Yunanlılara ve onların Romalı taklitçilerine kadar giden o eski, epik anlatımı temsil etmeye yaklaşan vücuttur –bu anlamda sahnedeki yegane vücuttur. Germaine Greer, kadınların nü genç erkek resimlerinden (ister erkekler ister kadınlar tarafından yapılmış olsun) zevk alışı üzerine bir tartışmada

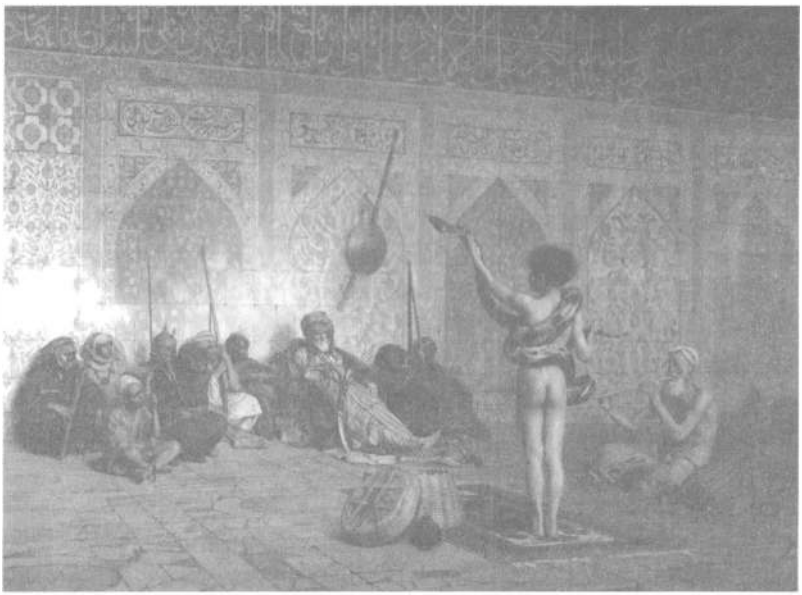
38. Tuke hakkında daha fazla bilgi için bkz. David Wainwright ve Catherine Dinn, *Henry Scott Tuke 1858-1929: Under Canvas* (Londra: Sarema Press, 1989), Tuke'un plaj sahnesi nülerinin sayısız reprodüksiyonunu içerir; Emmanuel Cooper, *The Life & Work of Henry Scott Tuke, 1858-1929* (Swaffam, UK: Editions Aubrey Walters, 1997) ve Joseph A. Kestner, *Masculinities in Victorian Painting* (Aldershot, UK: Scholar Press, 1995), s. 259-66.

böylesi tasvirler üretebilmek için gereken görece kültürel özgürlüğe işaret eder –tarihte genç erkek resimlerine tanınan bu özgürlük yetişkin erkek tasvirlerine tanınmamıştır: "Fallik güçten mahrum bırakılmış oğlan çocuğuna domine eden bir penis yerine duyarlı ve hevesli bir penis bahşedilmiştir ve [böylece] ceza almadan cinselleştirilebilir."[39] Tuke penisten kesinlikle kaçınmaktadır. Ama gençliğin cinselleştirilmesi konusunda Greer'in savı yine de tamamen yerindedir.

Irk ve Fallus

Yetişkinlerin, çocuk resimlerinden aldıkları görsel haz 18. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla genel olarak, ırksal açıdan bir yabancı olan Öteki'nin bedenine yönelmişti. Bu eğilimin ilk tezahürleri inkâr edilemez bir ihtiyatlılık içindeyken, hatta belirsizken, 19. yüzyılın sonlarında tam teşekküllü bir erotizm çok sık rastlanır bir hale geldi –ama tedbir niteliğinde bir sapmayla. Jean Leon Gerome'nin oryantalist *Yılan Oynatıcısı* resmi (Resim 2.16) zamanına göre olağandışı ölçüde fallus merkezli bir imgedir, homoerotik bir fanteziye dönüştürülmüş bir oğlan çocuğunun bilhassa problemli şekilde cinselleştirilmesine referans yapar. Resimde bir oğlan çocuğu dik durmaktadır –neredeyse sütun gibi dik, bacakları sıkı sıkıya birbirine yapışık– dev bir yılanı çıkarmış göstermektedir; erkek cinsel gücüne dair en klişe fiziksel fantezilerden biridir, ayrıca kompozisyonda genel olarak dikey biçimlerin, düz çizgilerin ve köşelerin ağırlık kazandığı bir resimde bu durum daha da belirgin hale gelir. Resimde neredeyse her figür, ki hepsi erkektir, bir sopa tutar, üflemeli çalgı çalar veya kılıcı vardır. Ayrıca Gerome arka duvarın merkezine fazlasıyla belirgin birer mızrak ve kalkan yerleştirerek erkek cinsel organını taklit eder, resmin konusunu anlatan sözsüz bir başlık gibidir neredeyse. Bir tanesi dışında –ayakta duran oğlan– erkeklerin hepsi koyu tenlidir. Diğerlerine kıyasla çarpıcı ölçüde açık olan bu istisna, gözlerimizi alması itibarıyla tüm erkeklerin arasında bu şekilde cinselleştirilmiş tek figürdür. O cinselliğin ta kendisidir; ayrıca verdiği pozun fallisizmine ve yılan malzemesine rağmen feminenleştirilmiştir. Resim, çocuğun kalçalarını görsel fetişe dönüştürür, bu vücut bölgesinde Tuke'un çalışmasından daha iyisini yapmıştır. Resimde

39. Germanie Greer, *The Beautiful Boy* (New York: Rizzoli, 2003), s. 228.



Resim 2.16: Jean-Leon Gerome (1824-1904), *Yılan Oynatıcısı* (yaklaşık 1880), tuval, 83.8x122.1 cm. (c) Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown, MA, no. 1955.51.

başka hiçbir şey sağdan gelen ışığı bu kadar etkin şekilde yakalayamamaktadır; ışık, kalçaların şeklini cömert bir ilgiye mazhar etmekte ve bakışları üzerine toplamaktadır.

Böylesi bir bakış doğrudan gerçekleşen bir göndermedir. Resim, Tuke'un resmine göre çok daha bakmakla ilgilidir. Resimdeki kitleye, resim çerçevesinin dışındaki kitleye sunulandan daha farklı bir görsel ilgi alanı sunulur. Resim içindekiler oğlana doğrudan dikkat kesildikleri ölçüde, devasa bir penis ikamesi olan havada tuttuğu sürüngenle ilgileniyormuş gibi görünürler. Bizim görüşümüzden saklanan bakışları ayrıcalıklıdır çünkü elbette tercih etmeleri halinde ikamenin gerçeğini de görebilirler. Resmin dışındaki izleyici ise çocuğun arka tarafının sunduğu görsel vaatten dolayı saklı olan yeri de görmeyi istemeye itilir. Arzu, sahip olmaktan değil hayal etmekten duyulan hazza yöneltilir. Yani, oğlanın vurgulanan arka görünümü, Gerome'un bizim görmemize izin vermediği görüntünün hayali ikamesi haline gelir ve bu yolla daha

fazla bakmamızı sağlar –ressam olarak kendi gücü sahnede saklıdır. Ama aslında bizi davet ettiği bakış –durum göz önünde bulundurulduğunda (masumane bir plaj sahnesi değildir)– Victoria Dönemi ahlakının yasakladığı bir bakış olmasının yanı sıra Batı Avrupa'da ortaya çıkan hali hazırda fazla abartılı homofobik paniğe de aykırı bir harekettir; kaldı ki bunlar olmasa bile resmin çocuklara yönelik arzulara dair (homo veya heteroseksüel arzular) uyandırabileceği düşünceler söz konusudur. Bir başka deyişle bu görüntü kendini açıkça belli etmeyen bir tabudur. Resmin, ırksal olarak Ötekileri sunması itibarıyla izleyicinin sabitlenmiş bakışı ahlaki açıdan kabul görür hale gelir: çünkü onlar Bizden Olmayan birileridir. Ve dolayısıyla izleyici, bir yandan resmi zevkle izleyip bir yandan da duruma uygun her ne kültürel eleştiri ve ahlaki kınama varsa çekinmeden dile getirebilir.

Tipik oryantalist nü, feminen bir cinsellik ayrıcalığını favori öznesinin, yani yalnızca harem kızının cinsiyeti dolayısıyla değil aynı zamanda varsayılan coğrafi sahneye eşlik eden gizemin de –gizem kültürel olarak feminen bir özellik olarak ifade edilir– etkisiyle kazanır; Linda Nochlin de bu noktaya işaret emiştir.[40] Olay mahali Avrupalıların veya Amerikalıların büyük bölümünün o güne kadar gördüğü şeylere hiç benzememektedir; Orta Doğu bir Hayal ülkesiydi, bir fantezi diyarı. Ve yöre insanı da bir o kadar gizemli hale getirilmiştir. Geçmişleri yokmuş gibi sunulmuşlardır, belli zamana ait olmayan, egzotik ya da eski moda bir şimdiye ait olduğu ima edilen bir şekilde yansıtılmışlardır. Irksal ötekiler, özellikle de Orta Doğu insanları Batı bilincinde ve sunumunda, Batının kültürel hâkimiyetine ve maskülen gösterilen siyasi egemenliğine uygun bir Batı benliğini öne çıkarmak ve rahatlatmak için mütemadiyen feminenleştirilmiştir. Gerome'un, oğlanın cinsel organını görülmez hale getirişi, onu daha az tehlikeli hale getirerek feminenleştirmiştir. Böylece oğlan yiğitliğinden veya kahramanca bir erkek gücü modeli olduğundan değil, –kısmen– ele geçirilebildiğinden dolayı arzulanır hale gelir, tabii burada fiziksel değil görsel olarak ele geçirilir. Erkek Orta Doğu cinselliğini bir yetişkinden ziyade feminenleştirilmiş bir çocuğa yüklemek, görüntüyü endişe duymadan bakılabilir hale getiriyor.

40. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", Art in America 71 (1983), s. 118, 122.

19. yüzyılın, gitgide artan bir çılgınlıkla ve Batı dünyası tarihinde daha önce hiçbir dönemde görülmemiş şekilde çocukların cinselliğinin kapsamını açıklamaya çalışma saplantısı, resimlerde veya fotoğraflarda (birçok fotoğrafta) çıplak çocuklar görme arzusunda birleşmiştir. Elbette bu durum, ister resim ister fotoğraf olsun, her bir çıplak çocuk görselinin ahlak dışı veya pornografik olduğu anlamını taşımaz. Ama çocukların kıyafetsiz vücutlarının görselleştirilmesine karşı uyanan büyük merak karmaşık bir geçmişe sahiptir, öyle ki birçok yetişkin açısından önemi çok belli olmasına rağmen bugüne kadar pek anlaşılamadan kalmıştır.

Gençlik, Ölüm ve Kabul Görmüş Arzu

Yaratılış Kitabı'nda geçen Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesi hikâyesi (4:1-15) sanatçılara erkek bedenini, özellikle de genç ve atletik güzel bedeni güçten düşmüş halde gösterme imkânı vermiştir; böylesi bir çıplaklık, pagan Tanrıların ve kahramanların mitolojisine atıfta bulunarak hali hazırda kabul görmüş bir unsurla paralellik kurmak suretiyle de kabul görme imkânını yakalamıştır. Habil bir çobandı, insanlığın ilk versiyonlarından biriydi; dolayısıyla doğal dolarak doğaya yakın bir karakterdi ve atalarının cennet bahçesinden kovuluşu da İncil'de Habil karakterinin takdiminden yalnızca iki satır önce anlatılır (sırasıyla, Yaratılış Kitabı 3:24, bölümün son satırı ve Yaratılış Kitabı 4:2). Tanrı'nın gözünde Habil iyi kardeştir, sürüsünün ilk koyununu Tanrı onuruna kurban etmiş olması İsa'nın İyi Çoban sıfatının öncüsü gibidir; İsa'nın kendini feda edişi de Adem'in tüm çocuklarına kurtuluş vaadini getirir. Habil'de manevi olarak vücuda getirilen ahlaki iyilik, ona muhteşem bir fizik güzellik veren ve gençliğinin baharındaki ölümünün getirdiği trajik durum içinde gösteren alışıldık tasvir biçimlerinde gözle görülür hale gelir.

O gün bugündür insan vücudunu, en iyi ihtimalle vücuttan daha soylu olan ruhun hapishanesi, en kötü ihtimalle günahkâr, bilhassa şehvet düşkünü tabiatımızı tetikleyen bir unsur olarak ifade eden bir kültürde, Habil'in bedeninin görüntüsü paradoksal bir yorum doğurur. Habil'in hikâyesi, çok büyük teolojik önem taşıması dolayısıyla İsa'nın kendini feda edişinin öncüsü gibidir. Ancak François-Xavier Fabre'nin *Habil'in Ölümü* (Resim 2.17) adlı çalışması bu konuyu daha çok ölen bir Tanrı gibi ele alır; Habil,



Resim 2.17: François-Xavier Fabre (1766-1837), *Habil'in Ölümü*, tuval, 144x196 cm. Montpellier, Musee Fabre, envanter no. 825.1.60. Fotoğraf: Frederic Jaulmes.

kutsal kitaptan olduğu kadar Homeros'un bir efsanesinden de fırlamış gibi görünür. Tasvirde bilhassa dini inançlara yönelikmiş gibi düşünülebilecek her ne varsa, Habil'in muhteşem cansız bedeninin güçlü etkisiyle adeta ortadan kaldırılmış gibidir; vücut temelde erotik bir gösterim olarak yapılmıştır –öldürülmesinden doğan herhangi bir beden bütünlüğü bozulması da yoktur. Resmin belirgin şekilde tahrip edilmiş, duyusallığının altında kaybolmuş dini içeriği, resim Fransız Devrimi sırasında yapılmış olduğu için çok da şaşırtıcı değildir, çünkü neticede Fransız tarihinde dinsel coşkusuyla bilinen bir dönem olduğu söylenemez. 18. ve 19. yüzyılda üretilen diğer birçok erotik imge gibi bu resmin de, normalde resmedilemeyecek bir durumu resmetmek için hem dini hem de mitolojik hikâyelerden kullanışlı kamuflajlar olarak faydalandığını söylemek sanırım yeterince adil olacaktır.

Gözlerimiz resme doğru, ışığın yoğunlaştığı sol alt kısımdan getirilir. Habil'in, koyu kıvırcık saçla çevrili incelikli ve yakışıklı yüzü, ışık ve gölgeyle güçlü bir şekilde tasvir edilmiş ve sol koluy-

la çerçevelenmiştir. Tam anlamıyla bir manzara, bir görsel şölen haline getirilmiş tasvirde bedeni, kollarının ve bacaklarının kaslı yapısını gösterecek şekilde bükülmüştür. Habil'in bedeni kompozisyonel açıdan belirgin bir çapraz kesen konumundadır, resimdeki diğer formlar ise esasen dikine şekillerdir, böylelikle düşmüş olmasının etkisi belirginleşir. Ayrıca yakın çekim gösterilir, böylece bedeni resmi domine eder. Göğüs kasları boynuna yakın yerde abartılmış, derin kesim bir v oluşturacak şekilde yapılmıştır, sınır bölgeleri belirginleştirilmiş, girintiler karartılmıştır. Bu v bizi, göğüs kafesinin iki tarafını belirleyen göğüs kemiği hattına götürür. Fabre tarafından yine abartılmış olan bu hat, gözümüzü cinsel organ bölgesine doğru götürür. Bölge itinayla örtülmüş ve bu sefer tersine bir v oluşturan bacaklarla alttan çerçevelenmiştir. Bakış kompozisyonel olarak bu hayati birleşim noktasına odaklanır ve gizli kalan şeye dair açık bir çağrışım yapılmasından sonra boşa çıkar. Fabre fırçasını almış ve birkaç darbeyle üçgen şeklinde koyu bir iz bırakmıştır, yarı gölge yarı kasık tüyü durumundadır. Bir başka deyişle Habil'in bedenine dair her şey cinselleştirilmiştir: kolları, bacakları ve gövdesi gerilip uzatılmıştır, kas yapısı oldukça iyi modellenmiştir ve pozu da öyle ayarlanmıştır ki, resme bakan göz, pek az gizlenmiş cinsel organın etrafındaki bedeni rasyonelleştirir. Beden bir merkeze doğru yayılmış olur, bu merkez cinsel organdır, resmin köşelerini birleştiren çapraz çizgilerin kesişim noktasının hemen üstüne konumlandırılmıştır. Fabre'nin Habil'i bir ephebe olarak, yani Antik Yunan'da on sekiz yirmi yaş arası atletik yapılı genç olarak resmedilmiştir, kısmen delikanlıdır ama büyük oranda erkektir. Ve 18. yüzyılın sonlarında başlayıp 19. yüzyıl boyunca devam eden ephebe resimlerinde çok tipik olduğu üzere genç erkeğin bedeni maskülen ama aynı zamanda feminendir. Ephebe, Herkül tarzında sert ve kahramanca resmedilmez. Bunun yerine bir ergen yumuşaklığı verilir. Ephebe, cinselliğinin belirsiz olduğu veya belki de daha da iyisi kararsız olduğu ölçüde cinsellikle dans eder. Bedeni ve güzelliği sabit değildir, anlıktır ve evrim geçirmektedir. Hayali bir an içinde resmedilir, sanat içinde donup kalmış, omniseksüel halde farklı fazlar arasında asılı duran bir andır bu: delikanlı-erkek, feminen-maskülen ve hepsinden öte,

ephebe güzelliktir.[41] Abigail Solomon-Godeau yerinde bir saptamayla Fabre'ninki gibi ephebe resimlerini "çok çeşitli türde erotik projeksiyon doğurma imkânı olan... erotik polimorfizma" ikonlarına benzetir.[42]

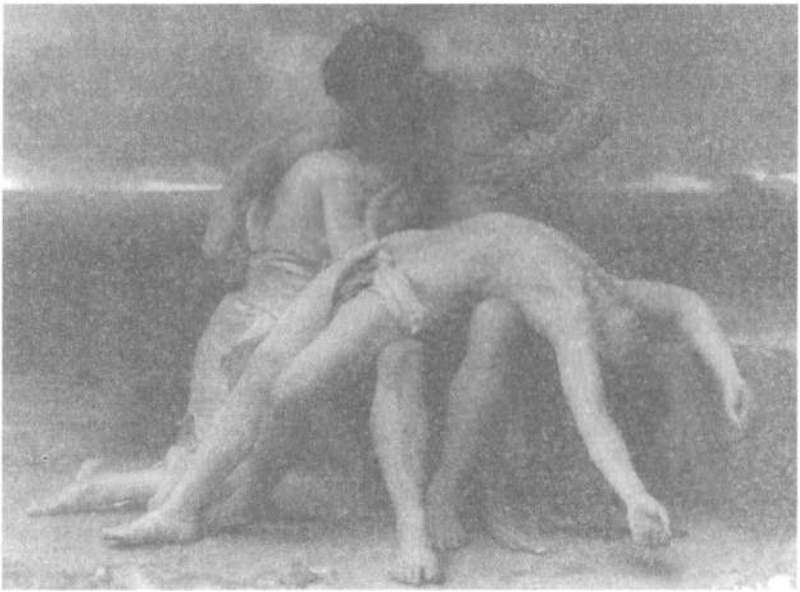
19. yüzyıl resim sanatında cansız Habil resimleri Habil'i aynı olmasa da benzer bir pozda gösterir. Bu poz, o dönemde popüler olan arkaya yatmış kadın nü türündedir ve Bram Dijstra tarafından "omurgası kırık peri kızı" (Resim 2.18) olarak adlandırılmıştır.[43] İki resimde de Habil'in pozunun feminize edilişi, erotik yükün itici gücüdür; bu feminenleştirme, fiziksel pasiflik ve böylesi bir pasifliğin davetkâr ve hatta zorlayıcı olacak şekilde gözün erişimine açık hale getirilmesi etrafına inşa edilmiştir. William Bouguereau'nun resmi *İlk Ağıt* (*Habil'in Ölümü*), Habil'in bedeninin pelvis bölgesini yükselterek, dolayısıyla da vurgulayarak Habil'in cinselliğini Fabre'nin resmine oranla daha bile fazla yansıtır. Ayrıca bunlar bu konudaki yegane örnekler de değildir: "Fransız tarih ressamlığı ephebe pasifliğine, takatsizliğine, çaresizliğine ve iktidarsızlığına dair sayısız örnek sunar; bunlar çağdaş feminenlik imgelerinde eşi ender görülecek bir erotizmle yüklüdür."[44]

41. Geç dönem modern toplumda, özellikle de reklam imgeleminde efebe güzelliğin yeniden ortaya çıkışı konusu hakkında bkz. Susan Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private* (New York: Farrar, Straus ve Giroux, 1999), s. 168-225.

42. Solomon-Godeau, *Male Trouble*, s. 142; daha genel anlamda efebe resimleriyle alakalı olarak bkz. s. 98-175. Fabre'nin resmi s. 126-32'de tartışılmıştır.

43. Dijkstra, *Idols of Pervesity*, s. 104-09. Gerçi Thomas Crow Fransız devrim politikasının benzer bir androjen efebeye dair Anne-Louis Girodet tarafından yapılmış *The Sleep of Endymion* (1791) adlı resimde oynadığı rolü ikna edici şekilde göstermiştir. Bkz. "Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David", yer aldığı eser *Fictions of the French Revolution*, ed. Bernardette Ford (Chicago: Northwestern University Press, 1991), özellikle s. 72-79. Bu makale şu adla revize edilmiş ve genişletilmiştir: "Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794", yer aldığı eser *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994), s. 141-67. Aynı ciltte Whitney Davis, "The Renunciation of Reactionin Girodet's *Sleep of Endymion*", s. 168-201, bu resmin homoerotik çağrışımına dair tarihçesi iyi hazırlanmış bir tartışma sunarak son derece ilgi çekici bir yanıt formüle eder.

44. Abigail Solomon-Godeau, "Male Trouble: A Crisis in Representation", *Art History* 16 (1993), s. 298. Fabre'nin resmi hakkında ayrıca bkz. s. 295-96. Ayrıca bkz. George Levitine, *Girodet-Troison: An Iconographical Study* (New York: Garland Publishing, 1978), s. 117-35, 205-11.



Resim 2.18: William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), *İlk Ağıt* (*Habil'in Ölümü*), tuval, 203x252 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Francisco Uriburu mirasıdır, 1939.

Bu sanatın kitlesi esasen erkeklerdi, açıkça görülen homoerotik cazibeye rağmen tipik şekilde homoseksüelce olduğu düşünülmemelidir[45]; bu da,

> "en geniş anlamıyla sanat dünyasının o dönemdeki baskın maskülen karakterini kabul etmek anlamına gelir... İster antik çağ ister Avrupa üretimi olsun erkek nü, neredeyse her durumda, bütünüyle erkek oluşumlar içinde üretilmiş, kabul edilmiş, kullanılmış, satılmış, tartışılmış, beğenilmiş veya eleştirilmiştir... Neredeyse tamamen yapay diyebileceğimiz bir eser olarak erkek nü de en az kadın nü kadar maskülen imgeleminde üretilmiştir."[46]

45. Bkz. Solomon Godeau, "Male Trouble", s. 311-12 n. 37.

46. Solomon-Godeau, Male Trouble, s. 199-200; Solomon Godeau spesifik olarak 19. yüzyılın başlarında Fransa'daki durumdan bahsediyor olsa da, analizleri daha geniş çaplı olarak Batı nü tasvirlerinin büyük bölümü için geçerli sayılabilir, bu nüler ister erkek ister kadın olsun.

Farklı cinsiyetlerin cinsellikleri arasında oluşturmayı tercih ettiğimiz net sınırlara direnen unsur, görünürdeki bu paradokstur. Tüm insanlar bakarak öğrenir. Kimlik oluşturmak kişinin kendi cinsiyetine, kendisi gibi birilerine bakmasına dayanır. Yani, "maskülenliğin kalıcılığı ve istikrarı erkek bedeninin görünürlüğüne dayanır; maskülenliğin öğrenilmesi veya konsolide edilmesi, erkekler arasında görsel alışveriş gerektirir."[47] Dahası, bakmak yalnızca eğitimi değil, aynı zamanda doğaları itibarıyla kaçınılmaz olarak arzuları da meydana getirir; bu arzular da, bedeni ve her zaman olmasa da genellikle erotik, yüzeysel algılanmış unsurları içerir. Bununla beraber homoerotizme karşı güçlü yasaklar nedeniyle, erkeğin, kendisine aynı cinsiyetten Öteki üzerinden bakması en iyi ifadeyle problemli bir durum teşkil eder. Bu durum, erkeklerin diğer erkeklere bakışını neden özel olarak kabul görmüş salonlarda organize ettiklerini büyük oranda açıklamış olur; bilhassa profesyonel sporlar, nihayetinde izlenmek için var olur ve genel olarak erkeklerin az miktarda kıyafet veya vücuda sıkı oturan formalar giydiği koşullar söz konusudur.[48] Toby Miller'ın kelimeleriyle, "Spor, erkeklerin, diğer erkeklerin bedenlerini izlemesine ve fetişist detaylarıyla incelemesine imkân verir/gerektirir. Homoseksüellik suçlaması veya korkusu olmadan erkek bedenine bakabilmek ve sindirebilmek adına meşru bir ortam sunar. Ayırt edici beden parçalarına hayran olma fetişi ('şu trisepslere bak'), bilimsel bir haz ve mazeret yaratır."[49]

---

47. Michael Hatt, "Muscles, Morals, Mind: The Male Body in Thomas Eakins' Salutat", yer aldığı eser *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler ve Marcia Pointon (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 63.

48. Bkz. Whitney Davis tarafından yapılmış değerli çalışma, "Erotic Revision in Thomas Eakins's Narratives of Male Nudity", *Art History* 17 (1994), s. 301-41. Solomon-Godeau, *Male Trouble*, s. 175, sanattaki efebe ile ilgili olarak: "Erkek bedenine feminenliğin işlenmesi, maskülenliğe dair resmi söylemlerin ne pahasına olursa olsun reddetmeye çalıştığı ve sümen altı ettiği her şey adına semptomatik tanıklık yapar." Bu durumda Solomon Godeau'nun gösterdiği gibi, efebe gençliğe atfedilmiş feminenliğin, 19. yüzyılın ilerleyen dönemlerinden itibaren tam da cinsiyet ayrımı ikilemi gitgide keskinleşirken, resim sanatında neredeyse istisnasız şekilde nü kadına yeniden aktarılmış olması şaşırtıcı değildir (bkz. s. 170-75, 222).

49. Toby Miller, "A Short History of the Penis", Social Text 43 (Güz 1995), s. 6. Miller'ın makalesi esasen Avustralyalı futbol yıldızı Andrew Ettingshausen ve Avustralya'da yayınlanan *HQ* dergisine açtığı dava hakkındadır; dava sebebi, derginin Nisan 1991'de Ettingshausen'in duşta çekilmiş çıplak bir fotoğrafını basmış olmasıdır. Söz konusu mesele Ettingshausen'in cinsel organının izni olmadan kamuya

Spor sahasında, erkekler arasında başka yerde olsa hoş görülemez olduğu düşünülecek bir tür fiziksel temasın kabul edildiği bir mecra yaratmış olmamız da tesadüfi bir yan ürün değildir: sayı atıldığında kucaklaşma ve popo tokatlama hareketleri. Benzer şekilde, vücut geliştirme ekipmanları için karşımıza çıkan reklamlar da eşcinsel olmadığı söylenenle gay'i birbirinden ayıran ince çizgiyi zorlayarak erkeklere cazip gelmek üzere tasarlanır. Bu reklamlar, erkeklere hitap etmek için kendilerini heteroseksüel sınıfına sokarlar; ama ürünü satabilmek adına güzel erkek bedeni erkekler için bir arzu objesi haline getirilmelidir; ki bu erkekler, çocukluklarından beri kendi cinsiyetlerinin diğer üyelerine bakmaya karşı ikaz edilmişlerdir. Dahası, bakışın objesi olan vücut, kadın nülerin objeleştirildiği şekillere çok benzer şekilde obje haline getirilir –buradaki önemli bir fark erkek bedeninin aktif hale getirilmesi, her zaman hareket halinde olmasıdır. Yine de vücut esasen bir sergi objesi haline getirilmiştir, yani bakılmak içindir. Vücudun şişirilmiş kasları herhangi bir fiziksel iş için değil (vücut yapmak dışında) ürettikleri varsayılan maskülen kimlik için sunulur.[50] Kas yığını kaslar aslında tasarımcı işi kaslardır: sadece ve basitçe estetik için çalışırlar, gerçi kültürümüzde beden estetiği uzun zaman esasen kadınlara özgü bir durum olarak görülmüştür. Dahası, reklamlardaki erkek vücudu yalnızca yanık tenli olmakla kalmaz aynı zamanda yağlanmıştır da. Vücut daha yansıtıcı bir yüzey haline getirilmiştir, bu anlamda daha fazla dikkat çekicidir

açık hale getirilmiş olması iddiası hakkındaydı; Ettingshausen itibarının sarsıldığını öne sürüyordu. Olay kısmen, mahrem bölgelerinin gerçekte ne kadarının görünür olduğu üzerinde sıkışıyordu, çünkü vücudunun o bölgesi gölgede kalmıştı. Miller'ın uygun şekilde ifade ettiği gibi, yasal prosedürler karmaşık sorular doğuruyordu, bunlar arasında "Penislerin, onları taşıyan insanları nasıl olup da itibarsızlaştırdığı" sorusu da vardı (s. 14). Miller şöyle devam eder: Penis, ET'nin [Ettingshausen'in halk arasındaki lakabı] üzerine fanteziler kurulan –veya arzuları harekete geçiren– ama bununla beraber görülmemesi gereken bir parçası olma noktasına geliyor. Peki ama neden?" (s.18). Ettingshausen 350.000 Avustralya doları tazminat talep etti ama nihayetinde yalnızca 100.000 Avustralya doları alabildi; Miller'ın altını çizdiği üzere, bunun aksine endüstriyel bir kazada kişinin penisini fiilen kaybetmesi 45.000 Avustralya doları tazminata neden olabiliyor, bacak kaybının tazminatı ise 80.000 Avustralya doları (s. 13-14). Miller şöyle bitiriyor: "Bir iş kazasında penis kaybetmek, resmedilmesiyle güç kaybetmekten daha az tazminat getiriyor, tabii eğer futbolcu ve modelseniz"(s.21).

50. 20. yüzyıl Amerikan sanatında kaslı erkek tasvirleri için bkz. Jonathan Weinberg, *Male Desire: The Homoeroticin American Art* (New York: Harry N. Abrams, 2004), s. 59-81.

ama fonksiyonel açıdan bakıldığında yağlanmış beden bütünüyle mantık dışıdır (vücut geliştirme makineleri üzerinde büyük kirlilik yaratır, antrenman şortunu da kirletir vb). Reklamlardaki erkek bedenleri yağlanarak kozmetik bir ayarlama yapılır –ama makyaj da uzun zamandır kültürel olarak kadına özgü görülmüştür. Parlayan bedenler sert ve tam anlamıyla heykel gibi görünür. Ve erkek nü sanat eserlerinde olduğu gibi vücut kılları ortadan kaldırılmıştır –bu durum genellikle bu reklamlardaki önceki ve sonraki hal fotoğraflarında oldukça açık görünmektedir. Bedenin tıraş edilmesi ise, hipermaskülen fiziksel gelişimi feminize ettiği ölçüde kültürel ihlal sayılır. Ama bu etki, tam da bu ihlal nedeniyle reklamlara bir miktar erotik güç ekleyebilir. Kısaca, sergideki çalışılmış vücut kültürel açıdan problemlidir: "Sergilenen erkek vücudu, görünmez olmaktan çıkıp birdenbire erkek cinsinin dişi yönelimine doğru geçmiş vücuttur."[51] Yani bu beden görsel olarak tüketilmek üzere bakışın öznesi hâline gelir. Fabre'nin cansız Habil resmi gibi, kabul görmüş ve yasaklanmış erkek cinselliği arasındaki denge kaymaları, reklamların etkinliğini belirler. Çok az erkeğin sahip olduğu bir bedeni arzulanır beden olarak vurgulayarak işlerlik gösterirler ve kültürel olarak baskılanan uygulamalarla bunları tetikleyen arzuları dolaylı yoldan ve dikkatlice kabul ederek yol alırlar.

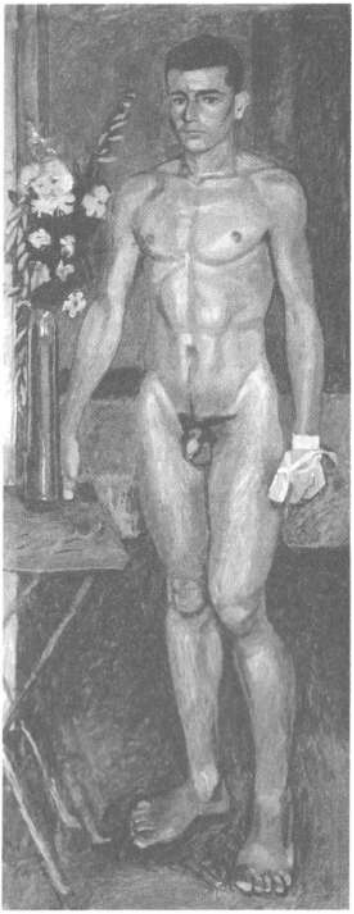
Bu video reklamlarının neredeyse iki yüzyıl önce ephebe resimlerinin ortaya çıkışıyla tanımlanan söylemin aynısının bir parçası olduğunu ileri sürmek sanıyorum fazla ileri gitmek olmayacaktır. Her ikisi de erkek kimlik oluşumunda yaşanan uzun süreli bir krizin ana hatlarını ifade eder. Görsel tasvir, kimliklerin oluşturulmasını ve yansıtılmasını sağlamış olan ve sağlayan aynı söylemsel aygıtın bir parçası ve sahası olarak hayati bir rol oynamıştır. Böylelikle tasvir, hem ayna hem de aracı olarak sürecin içinde tümüyle yer alır: "Cinsellik düzeyindeki bir kafa karışıklığı, tasvirle birlikte görsel alanda bir rahatsızlık getirir."(52-dip) Ephebe imgeleri, ister hetero ister homoseksüel olsun tüm erkeklere, nasıl olduklarına değil ama nasıl olabileceklerine dair kendilerini gözden geçirebilecekleri görsel bir kaynak sunmuştur: hem genç hem de

---

51. Franco La Cecia, "Rough Manners", yer aldığı eser *Material Man: Masculinity Sexuality Style*, ed. Giannino Malossi, Çev. Guido Lagomarsino ve Antony Shugaar (New York: Harry N. Abrams, 2000), s. 42.

kültürün imkân vermediği bir durumda olmak konusunda, yani güzel, muğlak ve arzulanır olmak anlamında fiziksel özgürlük sahibi. Vücut geliştirme ekipmanı reklamları, arzuyla ilgili aynı belirsizliklerle akıllıca oynar. Hem tehlikeli olabilecek eşcinsel arzulara seslenmekten hem de 1950'lerin çizgi roman kitaplarının arka sayfalarında kendine yer bulan vücut geliştirme reklamlarındaki klişe karşı cins cazibesinden (rüyalardaki gibi bir vücutla hayallerinizdeki kızı nasıl etkileyebileceğiniz) kaçınır. Bu alandaki reklamlar bugünlerde narsisizmi merkezine almaktadır (narsisizmin referans aldığı Narcissus, resim sanatında uzun süre popüler bir temaydı), burada erkeğin kendine arzulu bakışı söz konusudur, kendine doğru ama yine de homoerotik bir bakıştır, bir bakışta âşık olunur ve bu bakış kadınları bütünüyle konu dışı bırakır. Gerçi bu narsisizm femineni görmezden gelmez, aslında onu "sömürgeleştirir", maskülenin bir parçası ve sahası haline getirir. Bir anlamda, femineni hem kabul eden hem de değerini teslim eden ilerici bir maskülenlikten bahsedebiliriz ama bu şekilde tanımlanan bir maskülenlik bir yandan da kadını görsel alandan bütünüyle kesip attığı ölçüde bu yaklaşım yetersiz bir açıklama olarak kalacaktır.(53-dip) Kısacası, maskülenlik fenomeni derin tartışmaların ve hatta çelişkilerin olduğu bir alandır –bir tür karmaşa konumundadır. Dolayısıyla diyebiliriz ki maskülenlik, sürekli ispatlanması gereken, hiçbir zaman kesin gözüyle bakılamayacak, hiçbir zaman basitçe ele alınamayacak bir önermedir. Maskülenlik yönündeki iddialar ve karşısındaki tehlikeler, erkeklerin vücutları doğal halleriyle bakılabilir hale geldiğinde görünür duruma gelir.

Yannis Tsarouchis'in *Eli Sarılı Genç* (1940) adlı çalışması (Resim 2.19), Batı resmindeki ephebe'nin geçmişinin ve ortak özelliklerinin büyük bölümünü biriktirmiş durumdadır. Bu çalışma, en azından boyutları dolayısıyla göz ardı edilemeyecek bir eserdir; erkek figürü neredeyse gerçek boyutundadır, yani resmin asılı olduğu alana hükmeder. Bedeni, ephebe profiliyle tek bir özelliği dışında her açıdan örtüşür. Fiziksel olarak gelişmiş durumdadır ve hâlâ büyümektedir (ergenlik döneminin sonlarında tipik olduğu üzere bedeninin geri kalanı ayağının büyüklüğüne yetişmeye çalışır haldedir) ama bu türdeki daha eski birçok imgeyi tanımlayan androciniden yoksundur. Yaralı eli, kolayca fark edilen beyaz renkte ve karanlık kasık bölgesiyle keskin bir zıtlık içindedir,



Resim 2.19: Yannis Tsarouchis (1910-1989), *Eli Sarılı Genç* (1940), tuval, 171.5x65.5 cm. Atina, Yannis Tsarouchis Vakfı, envanter no 575. Fotoğraf (c) Yannis Tsarouchis Vakfı.

gözümüzü penisiyle sargılı başparmağının oluşturduğu paralele doğru çeker, parmağın boyutu bandaj nedeniyle abartılıdır, böylece dikkatimizi daha da fazla çeker. Aslında sarılı el, yalnızca kompozisyonel paralellik dolayısıyla değil, aynı zamanda cinsel organın yaklaşık bir kopyası olması dolayısıyla da (başparmak belirgin şekilde çıkıntı yapar) cinsel bir yönelim kazanır. Böylece gençlik çifte erotize edilmiş olur. Dahası, bedeni, cinsel organı resmin tam

merkezinde olacak şekilde konumlandırılmıştır. Dolayısıyla kompozisyon gencin fiziksel cinselliği etrafında organize edilmiştir, gerçi kompozisyonun diğer unsurları, bu beden parçalarının normalde toplayacağı dikkatin bir kısmını dağıtmak üzere çalışır.

Gencin vücudu, esasen kas yapısına yapılan vurgudan dolayı belirgin biçimde maskülen olsa da, poz vermiş olduğu iç ortam evseldir ve feminenleştirilmiştir. Bu anlamda Renoir'ın *Genç Oğlan ve Kedisi*'yle (2.14) benzerlik gösterir; böylesi bir atmosfer, özellikle gencin bedenine paralel duran ve açmış çiçeklerin renklerinin (pembemsi kırmızı) çarpıcılığı sayesinde dikkatimizi çeken çiçek vazosuyla yaratılmış olur, beyaz sargı dışında resimdeki en parlak noktadır. Çiçeklere daha da fazla önem ekleyen bir unsur da genç adamın eliyle vazoya dokunuyor olmasıdır. Bağlantı yeterince açıktır: çiçekler ve gençlik = gençliğin, gençlik dolu güzelliğin çiçeği. Genç, iki fenomen arasına yerleştirilmiştir: estetik (çiçek, pasif güzellik, feminenlik) ve aksiyon (yaralı el, maskülenlik, risk). Resmin erotik gerilimi, kadın/erkek ikiliğinin oluşturduğu kültürel ayrımdan doğar, oğlan bu ikisinin arasındadır, mesele yalın ön bölge çıplaklığıyla daha vurucu hale gelir. Bu gerilim, gence bir şekilde yabancıymış gibi görünen ortamda daha da vurgulanmış olur; yabancılığı görünüşündeki iki detayla belli olur. İlk olarak, açık şekilde poz vermektedir –poz takınmaktadır– ve ikincisi de, pek rahat değil gibidir, bunu da yüzündeki neredeyse endişeli diyebileceğimiz bakıştan okuyabiliriz. Durumu farklı şekilde ifade etmek gerekirse, sergilenen genç adam bundan memnun görünmez; sanki o giyinmek isterken bizim ona baktığımızın farkındaymış gibidir. Tüm bunlar verdiği pozun tereddütlü duruşunda daha da belirginleşir: rahat değildir (buna kıyasla bkz. Resim 4.21). Bu rahatsız duruşu bir şekilde resmin erotizm yüküne katkıda bulunur. Cansız Habil resimlerinin aksine, Tsarouchis'in genci dik durur ama böylesi bir pozun normalde taşıyacağı fallosentrik gücü pek barındırmamaktadır. Bedeninin maskülenliği, etrafını sarmalayan şeylerle ve kendisini içinde bulduğu duruma reaksiyon gösteriş biçimiyle belirsizleşmektedir. Bu aşamada kendisini içinde bulduğu daha büyük dünyanın kesinlikle farkındadır ve bu da elbette cazibesinin bir parçasıdır.

4. Bölüm'de yetişkin erkek resimlerinde bu konuya geri döneceğim.

Üçüncü Bölüm

Kadın Nü
Arzu Yüzeyleri

Antik pagan sanatında çıplak erkek bedeni yüceltilirken, Hıristiyan sanatının büyük bölümünde kadın bedeni kötülenmiştir. Havva'nın günahı –Havva'nın kendisi değil– Batı resminde kadın nünün kaynağıdır. Havva'nın, yasak Bilgi Ağacı'ndan elma yiyişi, günahın evrenselleşmesine neden olacak şekilde Adem'le paylaşması, günah işlemiş olmaları itibarıyla ikisinin de birdenbire deneyimlediği utancı saklamak için kıyafet giymeleri gereğini doğurur. Onların utanç duygusu, çıplaklığın kendisine karşı duyulan hassasiyetin ürünü değildir. Bunun yerine utanç, başkaları tarafından görünür olmalarıyla hassasiyet kazanan örtülmemiş cinsel bölgelerin meydana getirdiği bir çıplaklığa dair farkındalık-

tan kaynaklanır. Günah işlemiş olan Adem ve Havva bütün bedenlerini örtmezler; giymek için yalnızca incir yapraklarını bir araya getirirler –sadece bu kadar, daha fazlası değil (Yaratılış Kitabı 3:7). Orta Çağ'ın ilerleyen dönemlerinden beri çıplaklık ve günah bağlantılıdır ve günah işleyen bedenin görsel anlatımı, cinsel organların görünür hale getirilmesiyle belirtilir.

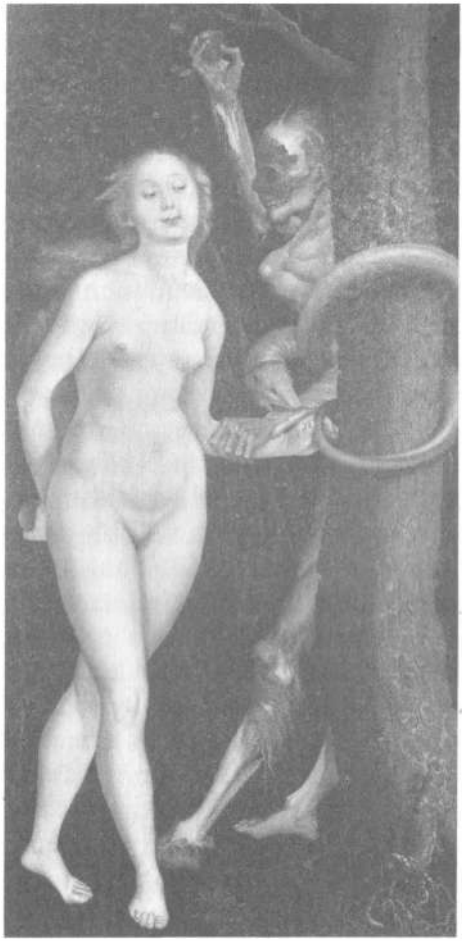
Günaha Dayanan Kökenler

Batının kıyafetli kültüründe kumaşın kaldırılması, kadın çıplaklığının bütünüyle seküler konularda görselleştirildiği durumlarda bile Havva'nın günahına referans yapar. Hatta resmedilen nünün işlevsel başarısının bağlı olduğu uyarılma da Havva'nın utancına dayanır. Nü resminin hazzı da kısmen, kötülüğün vücut bulmuş halini yargılayarak bakma eylemiyle tetiklenir. Havva'nın sanat tarihindeki önemi Adem "ilk baba" iken onun "ilk anne" oluşundan kaynaklanmamaktadır. Onun gerçek önemi günahı ve ardından gelen felaketler zinciridir, insanın cennetten kovuluşudur (bu ifade İngilizcede The Fall of Man, yani erkeğin kovuluşu olarak geçer ve erkek cinsiyetine özgü bir durumu yansıtır). Kutsal metinler ve sanat ortak bir düşünceyle Havva'nın Adem'i etkileme gücünü, dolayısıyla genel drama onun sebep olduğu görüşünü kabul eder. Dolayısıyla resimlerdeki Havva'nın neredeyse her zaman dik durur halde –fallik– konumlandırılmış olması, görsel olarak Adem'e oldukça denk olması şaşırtıcı değildir; genellikle uygun bir çift oluştururlar. Ama Batı resminde daha sonraları Havva gibi nü poz vermiş olan kadınlar, Havva'nın günahının mirasçıları olmakla birlikte genellikle yatar halde tercih edilmişlerdir. Özünde, bulundukları fallik pozisyondan devrilmişlerdir, erkeklere bahşedilmiş dikliği paylaşmalarına artık imkân yoktur. Çoğu resimde yatar haldeki erkekler yere yığılmış kahramanlardır, yaralanmış veya ölmektedirler. Duruşları aktivite, canlılık ve iktidar çağrışımı yapar, tüm bunları yere yığılmış bir halde sunuyor olsalar bile. Sanatta kadın nüler genellikle uzunlamasına yer alır, ufka, doğaya, karaya ve yatağa yerleştirilmişlerdir. Yatak, Adem'i bir kadın yoldan çıkarmış olduğu için bu suçun karşılığı olarak ebedi itaatkarlığın işareti vazifesi görür. Bu itibarla, sanattaki yatak genellikle karşılıklı haz ve aşk alanından ziyade kadınların cezalandırıldığı yer olarak işlev görür, kabul görmüş intikam mahalidir.

Yalnızca, birazdan göstereceğim üzere durum aslında bu kadar da basit değildir.

Hans Baldung'un *Havva, Yılan ve Ölüm Kılığında Adem* (yaklaşık 1510-15) (Resim 3.1) adlı resmi, kadın nü tarihinde olağanüstü bir görsel metindir. Havva'yı hem İncil'e ait bir figür olarak hem de modern bir günahkar olarak konumlandırır. Bedeni, gençliğin eksiksiz güzelliğiyle ve (sarışın Germen) mükemmelliğiyle tasvir edilmiş ve utanç belirtisi olmadan sergilenmiştir. Bacaklarını birbirinin önüne atarak çıplaklığına rağmen belli ölçüde iffet sergiler. Ama en belirgin özelliği, çıplaklığın bilincinde olmama durumuyla anlam kazanan samimi bir cinselliktir. Elbette gözden düşmeden önce hem Havva hem de Adem'in masumiyeti, çıplaklıklarının farkında olmama haliyle kutsal bir niteliğe büründürülmüştür. Baldung, Havva'nın kasık tüyleri etrafına iz bırakarak bu unsurla oynar –Batının kadın nü resimlerinin büyük çoğunluğu bu nedenle tüm izleri ortadan kaldırır. Ama bu aslında yetişkin cinselliğine dair bir "beden işaretidir", görsel tasvir tarihinde Havva'nın aynı anda hem masumiyetini *hem de* suçunu belirtmek için kullanılır. Havva'nın tarihsel olarak modernliği yüzüneözellikle işlenmiş durumdadır; yüzü, bedeninin geri kalanıyla uyuşmazlık içindedir, incelikli bir karmaşıklık, cazibe ve baştan çıkarıcı güç izleri taşır. Bu bakış koket bir kadının bakışıdır, tehlikeli ölçüde bir hayat kadınının bakışını andırır – bu yandan bakış Batı dünyası görsel yaratımında kadın cinsel günahkarlığının ve baştan çıkarma gücünün bir işareti olarak çok belirgin bir yer edinmiştir. Havva'nın bu resimdeki modernliği hafif küstahça görünen ağzından da bellidir ve elbette Adem'in iradesini kırdığında ona vereceği elmayı arkasında saklayışında da modernlik izlerini görebiliriz.

Tıpkı Havva gibi Adem de, tarih öncesi ve zamandan bağımsız bir dönemle Baldung'un dünyası arasındaki güç ilişkiyi gösterir. Kendi zehri olacak olan elmayı koparmak için uzanır ama aslında fiziksel ölümünü garanti edecek tüketim eylemini henüz gerçekleştirmemiştir, elmanın tadına henüz bakmamıştır. Buna karşın bedeni gözlerimizin önünde hızla çürümektedir. Adem gelecekteki çocuklarına babalık edemeden teni tükenmektedir. Kendi gücü ortadan kalkmaktadır ve bu güç –Baldung bunu görsel olarak net şekilde ortaya koyar– falliktir. Adem'in bileğini ısıran yılanın derin



Resim 3.1: Hans Baldung (yaklaşık 1484-1545), *Havva, Yılan ve Ölüm Kılığında Adem* (yaklaşık 1510-15), panel, 64x32.5 cm. Ottawa, Kanada Ulusal Galerisi, envanter no 17011.

bir fallik çağrışım içeriyor olması da tesadüf değildir, bu özellik oburluğuyla vurgulanmıştır. Bunun sonucunda Adem, yüzündeki etin dişlerini görünür kılacak kadar ileri derecede çürümüş olması dolayısıyla Havva'ya kötü gözle bakıyormuş gibi görünür. Gözlerindeki boşluk yalnızca cinselliği değil aynı zamanda cinsel şiddeti ima eder. Havva'nın besili kolunun üzerine bıraktığı eli,

sıkmamaktadır, okşar gibi görünmektedir; buna karşı omuz kasları sanki saldırıyormuş gibi gerilmiştir. Beden diliyle verdiği bu karışık mesaj elmayı yiyeceğini, sonrasında Havva'ya tecavüz edeceğini düşündürür –ama buna karşın o esnada Havva da onu baştan çıkarmış olacaktır. Erkeğin gücü ilk babadan Ölümün babasına aktarılmaktadır (Adem'in çürüyen bedeni) ve Ölüm de şiddetle eşleşmekte, Havva'nın ölümü ise kaçıp gitmektedir. Dahası, cinselliğin kendisi de ölümüne savaş örgüsüne işlenmiş olur.

Baldung'un resmi Havva'nın vücudunun görüntüsü etrafında organize edilmiştir. Arka plan siyahtır; ağaç ve Adem'in vücudu ise büyük oranda kahverengidir. Havva resmin ışığıdır. Bedeninin yüzeyi resmin geri kalanıyla, Havva'nın tek bir odak noktası barındıramayacağı şekilde ilişkilenmiştir: Gözlemlenecek olan yer bedenidir, yalnızca göğüsleri veya cinsel bölgesi değildir, ki bunlar daha sonraları klişe kompozisyonel odak normları haline gelmiştir –Baldung Havva'nın ayaklarına ve ayak parmaklarına cinsel bölgesinden daha fazla önem verir. Baldung, bütünüyle bir kadın olarak Havva'nın gücünü teslim eder, yalnızca cinsel bölgeler olarak değil. Havva'nın gücü varlığıdır ve bu varlık cinsel bir varlıktır.

Hatta Baldung "izleyicinin Adem'le yakınlığını yansıtan arzular uyandıracak şekilde bir erotik sanat oluşturur. Ve Baldung, izleyiciyi ceset kılığıyla karşı karşıya bırakarak iğrenme duygusu vasıtasıyla bu arzuları cezalandırır."[1] Gözlerimiz Havva'nın çıplaklığına bütünüyle esir olmamış olur. Resmin odak noktası, Havva'nın sağ bacağının çizdiği bir çizgiyi takip eder ve Ölümün çirkin elinin Adem tarafından Havva'nın koluna konduğu kısım olarak belirlenir, Havva'nın parmakları da yılanın üstündedir. Günahın getirdiği hazların bedeliyle oluşturulan bu bağlantı kompozisyonel olarak güçlüdür ve aksiyonla reaksiyon arsındaki geçişkenliği bildirir. Havva fallik yılanın kuyruğunu kavrar hatta belirgin bir cinsellik

1. Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 295. Bu, her açıdan harika bir çalışma, mevcut konu itibarıyla bakıldığında "Death as Hermenurtic" bölümü bilhassa çok yerinde; bkz. s. 292-316; bu resim s. 309-10'da tartışılmış. Aynı yazarın daha eski ve daha kısa bir anlatımı için bkz. "The Mortification of the Image: Death as Hermeneutic in Hans Baldung Grien", *Representations* 10 (Bahar 1985), s. 52-101. Bu resim hakkında kayda değer iki makale daha var: A. Kent Hieatt, "Eve as Reason in a Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall", *Journal of the Warbung and Courtauld Institutes* 43 (1980), s. 221-26 ve aynı yazardan "Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context", *Art Bulletin* 65 (1983), s. 290-304.

gösterisiyle yılanı parmaklarıyla hafifçe okşar görünür. Bakışını bu aktiviteye doğru çevirmiştir ve bizim bakışımızı da kendi gözlerini takip etmeye zorlar. Ne yaptığını çok iyi bilmektedir.[2] Bu ön sevişmenin metaforik heyecanı, sürüngenin oburluğuyla anlatılan sembolik heyecanla uyum içindedir, özellikle Ölüm'ün kolu Adem'i ısırışı önemlidir. Baldung dişleri gergin göstermemeye dikkat etmiştir: Bu ısırık adeta sapıkça bir aşk ısırığıdır[3], cinsellik oyununda fiziksel ve insana ait ama yalnızca kendini besleyen bir ısırık; öyle ki bu yılan yani Şeytan aslında ölümün ta kendisidir. Günah –cinsel açıdan tanımlanır– yıkım getirir.

Baldung'un bu dikkat çekici resminin libidinal yönümüzü özellikle harekete geçmeye davet eden yayılmacı bir erotizmle işlerlik gösterdiğini akılda tutmak gerekir, dolayısıyla bu libidinal yaklaşım da bizleri ilk atalarımıza suç ortaklığı eden çocuklar haline getirir ve onların suçunun lekesini taşıdığımızı belirtir. Başka akademisyenlerin de belirttiği gibi, Baldung, Cennetten kovuluşu erotik bir eylemle ilişkilendirmiş olan ilk ressamdır.[4] Yine Baldung'un bir başka Havva tasfirini anlatırken Joseph Koerner'in yerinde bir şekilde ifade ettiği gibi:

> "Baldung, insan yapımı tasvirlerin, Adem'le Havva'ya ve cennetten kovulmalarından öncesine dair masumiyet vizyonu anlatıcılığı pozuna giremeyeceğini gösterir. Bu 'mesaj', izleyiciler olarak bizim onun resimlerini yorumlayış şeklimizde somutlaşır. Örneğin, Havva'nın duruşunun... amaçlı, baştan çıkarıcı ve erotik bir cinsellik kılıfı olduğunu söylemek veya 'durumu bilen, kasti' bir bakışı olduğunu düşünmek, aldatmaya ve cinselliğe dair kendi bilgimize ihanet etmek ve dolayısıyla kendi kovulmuşluğumuzu kabul etmek olur."[5]

19. yüzyılın sonları itibarıyla bu analizin ahlaki çağrışımı, haz veren bir suç belirtisine indirgenecekti ve bu suç da, Batı'nın orta sınıfa dahil erkeklerinin kendi cinselliklerini açıklamak için ka-

---

2. Yılanın fallusla ilişkisi hakkında metinsel kaynaklar için bkz. Hieatt, "Eve as Reason", s. 223 ve Hieatt, "Hans Baldung Grien's Ottawa *Eve*", s. 298-99.

3. Hieatt, "Eve as Reason", s. 223. Hieatt, "Hans Baldung Grien's Ottawa Eve", s. 292-98, ısırığı yırtıcı olarak tanımlar, bu bana kuşkulu görünüyor. Isırık, Ölümün kolu olarak Adem üzerinde herhangi bir sarsılma yaratmıyor, yılanın çenesi de herhangi bir zorlama işareti göstermiyor.

4. Koerner, *Moment of Self-Portraiture*, s. 298 ve s. 503 n. 18.

5. Koerner, *Moment of Self-Portraiture*, s. 303.

dın cinselliğini çerçeveledikleri bir baştan çıkarma retoriğine ve kadınlara karşı bir saldırı söylemine (ahlaki ve gayriahlaki) dahil edilecekti (bkz. Resim 3.10, 3.13). Ama Baldung'un resmi aynı zamanda bakmanın risklerini de anlamamıza yardımcı olur. Esasen, Baldung'un Havva'sında sanattaki nü tarihinin itici gücü görülür. Başlangıçta, göründüğü kadarıyla Havva o bakışa sahiptir, o kadar güçlü bir bakıştır ki bu, bu bakışın peşine düşen erkekler bedelini ödemek zorunda kalmıştır –ve intikam arayışına girerler. Havva, izleyicinin görmeyi istediği şeydir ve Baldung'un resminde Havva'nın bakma eylemi dünyayı değiştiren bir olayı kontrol eder. Havva'nın tarihteki rolü, görsel sunumlara hem ahlaki bir bahane sunmuş olur hem de kadınları metaforik olarak körleştirirken göz önünde de tutulmaları gibi bir sosyal işlevi yerine getirir.

Züğürt Tesellisi

Baldung'un resminden yalnızca 30 sene kadar sonra yapılmış olan Bronzino'nun *Venüs ve Cupid Alegorisi* (yaklaşık 1540'lar) (Resim 3.2), oldukça cinselleştirilmiş seküler nü resimlerin yolunu açan İtalyan maniyerist hassasiyetlerin bir ürünüdür ve bu resimler de esasen bu konunun modern bilinçteki konumunu belirler. Bronzino'nun resminin retorik gücü, tüm nü resim geleneğiyle kıyaslanarak ele alındığında, skopofili erotizminin açıkça kabul edilmesinden doğar ve herhangi bir ahlaki gerekçelendirme kisvesi altına sığınmaz, özellikle 19. yüzyıldaki kadın nülere büyük ölçüde damgasını vuran kötü duygulara da üstü örtülü şekilde atıfta bulunur.

Bronzino'nun Venüs'ü, kompleks (ve şu anda oldukça belirsiz) bir alegori oluşturan başka figürlerle çevrilidir, baskın figür ise erkek Zaman figürüdür, neon mavisi pelerinini her yeri saran bir çerçeve veya manto gibi merkez figürlere doğru yaymıştır. Diğer figürler ise sağda Aptallık, arkada ve Aptallık'ın solunda Haz ve Aşk Tanrısı Cupid'in arkasında Kıskançlık olarak görülür. Bu noktada çıplaklık ve ön planda yer alan iki merkez figür arasındaki etkileşim üzerine yoğunlaşacağız.[6]

6. Resmin geçmişine ve karmaşık alegorisine dair detaylı bir tartışma için bkz. Maurice Brock, *Bronzino*, Çev. David Poole Radzinowicz ve Christine Schultz-Togue (Paris: Flammarion, 2002), s. 214-31.

Tartışmaya mahal bırakmayacak ölçüde cinsel nitelik verilmiş bir ergen bedeniyle ama çocuk yüzüyle resmedilmiş olan Cupid, Venüs'ü öpmek için ona doğru hareket ederken bir yandan da göğüslerini okşayarak onu cinsel açıdan heyecanlandırmaktadır. Aşk oyunlarına yabancı olmayan Venüs, Cupid'in ilgisinden memnuniyet duyarken onu bir yandan da silahsızlandırmaktadır. Elini Cupid'in ok haznesine uzatmış ve içinden ucu sivri, fallik olduğu özellikle vurgulanan oku almıştır ve şimdi de bunu nazik ve kışkırtıcı bir şekilde elinde tutmaktadır. Cupid'in bedeni, cinsel "çalışmasına" uygun olarak gerilmiştir; Venüs'ün bedeni de bir o kadar kıvrılır halde olmakla birlikte son derece rahattır, yaşadıkları karşılıklı heyecan durumunu belirgin şekilde kontrolü altında tutmaktadır.



Resim 3.2: Bronzino (Agnolo di Casimo) (1503-72), *Venüs ve Cupid Alegorisi* (yaklaşık 1540'lar), panel, 146.1x116.2 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no. NG651. (c) Ulusal Galeri, Londra.

Bronzino Venüs'ü fiziksel olarak güçlü şekilde resmetmiştir, çarpıcı şekilde uzanan bedeni üzerinde tam bir kontrol sağlayacak bir pozda çizmiştir. Kendisinden çok daha ufak tefek olan oğlanı domine eder. Diğer yandan Venüs'ünki kadar görülmeye değer olan Cupid'in bedeni, cinsel yönleriyle Venüs'ten daha fazla görülebilir halde çizilmiştir. Olağan dışı homoerotik bir pozda olması itibarıyla Cupid'in fallik cinselliği azalmıştır –mecazen, bu erkeksi cinselliği görsel olarak Venüs tarafından kendisinden alınmıştır. Özellikle vurgulanarak feminize edilmiştir. Esasen Venüs'ün cinsel yönleri, Venüs'ün domine ettiği Cupid'e transfer edilmiştir. Cupid'in kalçaları Venüs'ün göğüsleri kadar çekici bir haz bölgesi haline getirilmiştir. Venüs'ün cinsel bölgeleri neredeyse hiçbir şey vaat etmezken Cupid'in kalçaları çok şey vaat eder –erken dönemlerin beğenilerine göre haddinden fazla şey. Hatta 17. yüzyılda resimdeki sorun yaratan beden bölgelerinin üstü boyanmıştır: Venüs'ün pubisi, dili, göğüs uçları ve Cupid'in kalçaları. 1958 yılında yapılan bir temizleme işlemibu örtüleri kaldırmıştır.[7] Bir başka deyişle Cupid'in pozu, çoğu Batı resminde Venüs'e ve genel olarak kadınlara atfedilen bir şekilde fiziksel olarak cinsel penetrasyona müsait bir görüntü vermiştir. Dahası, tuval üzerinde X-ışınlarıyla yapılan incelemeler "Cupid'in kalça bölgesinde bir dizi kıvrımlı çizgiler" olduğunu gösterir, dolayısıyla bu çizgilerin resmin görsel retoriğindeki fonksiyonu üzerinde Bronzino'nun bir hayli durduğunu düşünebiliriz. Nihayetinde resme çizmiş olduğu kalçalar tüm bu kompozisyonel deneyleri arasında en radikal ve cinsel yönden en kışkırtıcı olanı olarak göze çarpmaktadır.[8]

Bununla beraber resmin müstehcen ve ensest[9] omniseksüel yönü (Cupid Venüs'ün oğludur), özellikle resim renkli haliyle görüldüğünde, ilk anda fark edilebilecek yegane şey değildir. Bronzino'nun Venüs ve Cupid'i bir dizi cinsel tabuyu yıkmaktadır: ensest, homoerotizm, Venüs'ün hafif meşrepliği dolayısıyla fahi-

7. Maurice Brock, *Bronzino*, Çev. David Poole Radzinowicz ve Christine Schultz-Togue (Paris: Flammarion, 2002), s. 216.

8. Cecil Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools: National Gallery Catalogues* (Londra: National Gallery, 1975), s. 42. Ayrıca bkz. Allan Braham, *Italian Paintings of the Sixteenth Century: The National Gallery Schools of Paintings* (Londra: National Gallery, William Collins işbirliği ile, 1985), s. 64.

9. Bkz. Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1986), s. 17, ensest çağrışımları yaratan bu ve diğer Bronzino resimleriyle alakalıdır.

şelik ve Venüs'ün Cupid üzerindeki cinsel dominasyonu itibarıyla cinsiyetlerin tersine dönüşü. Ama gözümüzü diktiğimiz cinsellik yüklenmiş bu bedenler tuhaf biçimde uzak ve erişilmez görünür. İki figürü de aydınlatan ışık neredeyse floresan gibidir, tenlerine belirgin şekilde soğuk bir görünüm vermiştir ve resmin genelindeki oldukça parlak yüzey bu ışık etkisini daha da artırmaktadır. Sonuç olarak bedenleri tam olarak ceset gibi olmasa bile çok canlı da görünmemektedir.

Ataerkil Zaman figürü, çeşitli figürleri kozmik mavi pelerini içinde çerçeveleyerek alegoriyi kontrol ermektedir. Ve işleri daha da karmaşık hale getirecek şekilde bu manto, o dönemdeki Bakire Meryem resimlerinde geleneksel hale gelmiş olan mavi örtüyle aynı rengi paylaşmıştır. Dolayısıyla Bronzino üstü kapalı olarak, kutsal aşkla en seküler benzeri arasında paradoksal bir birleşim fikri sunar. Zaman ise her şeyin özüdür. Zaman harcanır ve harcar. Cinselliğin yoğun hazları, en çok arzulanan ve en çok aranan hazlar, zamana bağımlıdır. Hayattaki diğer deneyimlere göre cinselliğin zamanı daha kısa olduğu gibi gerçekleştirilmesi de genellikle kesin değildir. İnsanlar zamanı en etkili biçimde kendi bedenlerinde algılarlar (gelişim, yaşlanma ve sonrası). Kısacası zaman, hayatın ana boyutlarından biridir ve beden, zaman mefhumu dahilinde "anlam çıkarır" ve anlar. Bir başka deyişle zaman, beden aracılığıyla yaşanan yaşam deneyiminin dışsal ve soyut tezahürüdür. Hayatın vücuda gelişi, cinsellikle mümkün hale getirilir. Vücudumuzun cinsel yönüne dair algımız arzular tarafından belirlenir ve zaman da arzularımızı gerçekleştirme yetilerimize karşı çalışan sonlu bir boyuttur, bu sonlu boyuta dair farkındalığımız zaman algımızı da kısmen belirler ve bir mesele haline getirir: zaman uçup gitmektedir.

Bronzino'nun resminin sunduğu görüntülere izleyicinin verdiği reaksiyonla tetiklenen erotik arzu paradoksal bir halde kalır. Bronzino bizim için tabuların yıkımını görselleştirir, kültürel açıdan en tehlikeli türden arzuları harekete geçirir. Ama bizi cinsellik ihtimalinin anlık esaretinde tutarken, iki çarpıcı unsuru da anımsatır görünür. İlkin, bakmanın hazzı yalnızca bu kadardır. Gördüğümüz şey, gerçekdışı veya gerçekleştirilmemiş olmakla kalmaz, aynı zamanda imkânsızdır. Hem Venüs hem de Cupid'in son derece erotik hale getirilmiş vücutları görsel fantezilerin sonucudur;

bu şekilde eğilip bükülmeleri de fizyolojik olarak imkânsızdır. İkisi de doğallık dışı pozdadır, hayal ürünü çarpıtmalar halindedir. Örneğin Cupid'in görünmeyen boynu mümkün olmayacak ölçüde uzundur; dudakları, Venüs'ün dudaklarına uzanmasına imkân verecek şekilde gereğinden fazla uzatılmıştır. Venüs'ün pozu ise yer çekimine meydan okur; normalde gövdesinin yıkılması gerekir, çünkü Cupid'in karşıt gücüyle de yıkılmadan kalacak ölçüde desteklenir görünmemektedir. İzleyici olarak bizim duyduğumuz zevkin haricinde Venüs'le Cupid'in aldığı haz muhtemelen mazoşisttir diyebiliriz; bu mazoşist haz, verdikleri pozlar acı verici olmasa bile uzun süre bu şekilde durulamayacak kadar rahatsız olduğu ölçüde işlerlik gösteriyor olmalıdır. Bir başka deyişle, Bronzino, sunduğu lezzetli omniseksüelliğin, hayal gücü dışında başka bir yerde tatmin edilemeyecek bir arzu yarattığını bize ustaca anlatmış olur. İnsan bedeninde resimdeki durumun bir benzeri yoktur; resmin gerçekliği soyuttur. Neticede kadının ve oğlanın çıplak vücutları sinematik bir rüyanın mavimsi-beyaz soğuğunda mesafelerini korumuş olur.

Aslında resim, benim pek de parlatmadığım özenle işlenmiş bir kibrin kontrolündedir; gerçi alimi kol mesafesinde tutmuş olmasının, Bronzino'nun paradoks yaratmak konusundaki başarısının tek işareti olmadığını söyleyebilirim. Nülerinin etkisi ne olursa olsun, resimde olup biten diğer şeylerden de uzak duramayız. Diğer figürler sanki protesto etmek için yakınlarda duruyor gibidir, "bunun daha fazlası var" der gibidirler sanki. Resim, metinsel karmaşıklığını fark etmemizi ister ısrarla ve bu anlamda elbette hedeflediği eğitimli kitleye ulaşmaya çalışır. Her halükarda varlığı inkâr edilemez alegori ne anlatmak istiyor olursa olsun, Bronzino'nun hamisine tabi oluşunun ispatıdır. Bu haminin büyük ihtimalle Cosimo de' Medici (1519-1574) olduğu düşünülür, Toskana'nın ilk grandüküdür ve ahlaken bir püritandır, bu da başlı başına resmin paradoksal yapısının nedeni olabilir, ki resim üst sınıf pornografiden kesinlikle daha fazlasıdır.

Cosimo bu resmi Fransa Kralı I.Francis'e (1494-1547) armağan olarak göndermiş olmalıdır[10], böylece ona şunları sunmuş olur: (1)

10. Resmin finansı konusu için bkz. *National Gallery: Illustrated General Catalogue*, 2. basım, revize (Londra: National Gallery, 1986), s. 73; Braham, *Italian Paintings of the Sixteenth Century*, s. 64 ve Gould, *Sixteenth-Century Italian Schools*, s. 43.

çarpıcı bir cinsel fantezi, (2) hayat hakkında bir alegori ama yarı ahlaki imalarla dolu –ama hiçbir şeyi açık değil–, Katolik bir hükümdardan bir diğerine hediye olarak gönderilmesi uygun bir resim ve (3) Fransa Kralı'nın çözme yetisine sahip olduğu düşünülebilecek ayrıntılı bir bilmece, zekâsına karşı üstü örtülü ve diplomatik açıdan değerli bir kompliman (belki buradaki amaç kralın da ötesinde olabilir ama konumuz açısından bunun bir önemi yok).[11]

Durumun Tersine Dönüşü (1)

Bronzino'nun Venüs ve Cupid'inden iki yüzyıldan daha uzun bir süre sonra yapılmış olan François Boucher'ın *Pan ve Sirinks* (1759) (Resim 3.3) adlı tablosu, hikâyesi de göz önünde bulundurulduğunda daha az karmaşık bir resimdir. Boucher alegoriyle ilgilenmemiş ve metinsel kaynağıyla veya bahanesiyle ilgili olarak da, bütünüyle tahmin edilebilir, neredeyse beylik bir konuyu (bu şekilde adlandırmak bile güçtür) kullanmıştır; konu, kadın nü gerektirir –ve daha da iyisi, iki tane içerir. Çok eskilere dayanan kır perisi Sirinks hikâyesinde kuduruk Pan, Sirinks'in peşindedir;

---

11. J. F. Conway, "Syphilis and Bronzino's London Allegory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), s. 250-55, araştırmacılar tarafından Kıskançlığı temsil ettiği söylenen alegorik figürlerin aslında o dönemde sık görülen ve yıkıcı bir zührevi hastalık olan frengiye çağrışım yaptığını öne sürer. Resmin gayrimeşru cinselliği –Venüs ve oğlunun ensest öpücükleri vasıtasıyla fuhuşu, Cupid'in pozu ile de sodomoyi– eleştirdiğini iddia eder. Cosimo ikisini de kontrol altına alma arayışına girmiştir (sodomiyi, üçüncü bir suçlamayla kazıkta yakarak, bu konuda bkz s. 255). Bronzino'nun alegorisi akademik anlamda büyük ilgi çekmiştir; bu anlamda geniş bir bibliyografya için bkz. Thomas Frangenberg, "Der Kampf um den Sclerer: Zur Allegorie Agnolo Bronzinos in der National Gallery London", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (1985-1986), s. 383 n. 1. Resmin karmaşık alegorisinin başlıca yorumlanışlarından biri için bkz. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939; yeniden basım, New York: Harper and Row, 1972), s. 86-91 (Zaman figürüne odaklanmıştır); Graham Smith, "Jealousy, Pleasure and Pain in Agnolo Bronzino's 'Allegory of Venus and Cupid'", *Pantheon: International Art Journal* 39 (1981), s. 250-58; Charles Hope, "Bronzino's *Allegory* in The National Gallery", *Journal of the Warbung and Courtauld Institutes* 45 (1982), s. 239-43 (tasvir edilen çeşitli figürlerin kimliklerini tartışır). Son olarak, Michael Levey, "Sacred and Profane Significance in Two Paintings by Bronzino", yer aldığı eser Studies in Renaissance and Baroque Art, Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday (Londra: Phaidon, 1967), s. 32-33, resmi Venüs'ün erotik gücünün bir alegorisi olarak tartışır, dolayısıyla farklı bir başlık önerir ("Venus Disarming Cupid") ("Venus Cupid'in Zırhını Düşürüyor").



Resim 3.3: François Boucher (1703-70), *Pan ve Sirinks* (1759), tuval, 32.4x41.9 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no NG1090.(c)Ulusal Galeri, Londra.

bu resimde ise hikâye üçlü bir ilişkiye dönüştürülmüştür. Ovid'in[12] anlatımına göre Pan, Sirinks'i nehir kıyısına kadar takip eder; nehir, Sirinks'in nihayetinde bir tecavüz girişimine dönüşen durumdan kaçmasını engeller. Sirinks Pan'dan kendisini bırakmasını diler; Pan tam kendisini tutacakken Sirinks bir sazlık demetine dönüşür. Esen rüzgârın bitkinin oyuk saplarının açık uçlarından geçerken çıkardığı sesleri duyan Pan böylece bunlardan/Sirinks'ten ilk Pan flütünü yapar. Dolayısıyla müzik hem kadına karşı şiddetin bir sonucu hem de kadının bedenden arınmış bir başka biçimidir. Kadın, cinsel saldırıdan kaçmak isterken müziğe dönüşmüştür ama karşılığında bedeninden feragat etmek durumunda kalmıştır.

Dolayısıyla Pan ve Sirinks efsanesinin ciddi bir tarafı da var. Bir erkek hikâyesi anlatır ama cinsiyet, arzular, şiddet ve kaybetme duygusu ile ilgili paradoks ve çelişkileri de anlatır. Ve en az bunlar

12. Ovid, *Metamorphoses*, Çev. Rolfe Humpries (Bloomington: Indiana University Press, 1955), s. 24-25 (1:690-712).

kadar önemli olacak şekilde müziği başarısızlığın (Pan'ın bir kadının zekâsına yenilmesi) tesellisi olarak konumlandırır, ayrıca bir kadının daha kötü olduğu düşünülen bir alternatiften kaçınmak için kendinden feragat edişini de vurgular. Ovid, Pan'ın Sirinks'e yaptığı teklifi anlatmak zorunda olduğu noktaya geldiğinde anlatımını yarım bırakır ve Sirinks'in net bir "Hayır" dediğini aktarır, böylece Pan'ın önermiş olabileceği alçakça şeyleri tasavvur etmek bize kalır. Bu olayda katıksız bir biyolojik arzu (cinsel saldırganlığı için uygun bir gerekçelendirme) olarak belirtilen Pan'ın cinsel arzusu, nihayetinde emeğe yönlendirilmiştir. An itibarıyla Pan, ahşap oymacısı bir zanaatkara dönüşür, adını taşıyacak ve kimliğinin bir parçası olacak bir müzikal enstrüman geliştirir. Çubuklarını işe yarar hale getirmektedir. Ve yaptığı flütler Pan'a gelecekte tecavüz etmek yerine baştan çıkarıcı olmak imkânı verecektir. Enstrümanın tatlı melodilerini kadınları etkilemek, onları kendisini arzular hale getirmek için kullanabilecektir – daha sonraki sefahat yönelimli alemlerindeki cinsel istismarlarını düşünürsek önemli ölçüde başarılı da olacaktır diyebiliriz. Bu cinsel Horatio Alger hikâyesindeki komplikasyon, Pan'ın başarısının dönüşüm geçirmiş bir kadına bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Hâlbuki kendi başınayken bu göreve uygun olmadığını göstermiştir. Bununla birlikte, erkeği erkek yapmak için –cinsel performansı aracılığıyla– kadının ödediği bedel yüce bir bedeldir. Kadın kendi varlığına son vermiştir.

Batı mitolojisi, Boucher'in resminde olduğu gibi Pan'ı yavaş yavaş yakışıklı bir gençten yarı erkek yarı keçiye dönüştürmüştür. Alt kısmının itici gücüyle hareket ederek yalnızca kısmen evrimleşmiştir, sanatta kendisine biraz fazla yapılı da olsa kahraman Tanrı gövdesi verilir, alt kısmı ise dört ayaklı, kürklü bir gövdedir. Kafası insan kafası olmakla birlikte genellikle keçi boynuzlarına ve kulaklarına sahiptir, gerçi Boucher'in resminde durum böyle değildir. Buradaki önemli nokta şudur ki, Pan her ne kadar kötü bir şaka gibi görünse de, örneğin şık ve bilge Apollo'yla karşılaştırıldığında yine de "bize" daha fazla benzemektedir. Rönesans döneminin metinsel alegorilerinde Pan'ı tanımlayan şehvetidir ama bu özellik erkek cinsi için birden fazla anlam taşıyan bir karakter özelliğidir. İşin olumsuz tarafında bu özellik yontulmamışlık örneğidir ama olumlu açıdan dominant bir saldırganlık konumun-

dadır. Pan, hayali bir kır sakini, pastoral bir çoban olarak bir erkek masumiyeti dönemini simgeler –dünyanın daha az karmaşık olduğu düşünülen, bir oğlanın yalnızca bir oğlan olabildiği, bu rolünü iyi oynaması için bilerek veya bilmeyerek kendisine yardım eden kızların olduğu bir dönem.[13]

Kır hayatının yeniden canlandırılışına dair büyük bir hareket (tarihte asla olmayan çoban ve çoban kız ülkesi) Rönesans'tan aşağı yukarı Fransız İhtilali'ne kadar olan dönemde Batı Avrupa saraylarında görülmüştü.[14] Bu yeniden canlanış kısmen, bireysellik ve rekabetçi bireycilik gibi evrimleşmekte olan kavramlarla tanımlanan insan kimliğinin doğasına dair bir dizi yeni ve karmaşık soruya karşı bir tepki niteliğindeydi. Tam da bu anda Batı hümanizmi cinsiyete-özel bir insanlık tanımını yeniden yapıyordu, bir başka deyişle, eğitimli, aristokrat elit kesimin bilincinde güçlü bir nostalji ve melankoli rüzgârı esiyordu. Bir kır cennetine yönelik fantezileri, yaklaşık üç yüzyıllık bir süreç içinde aristokrasiyi devirip burjuvaziyi getirecek olan temel sosyokültürel değişime dair artan bir farkındalıktan kaynaklanıyordu. Sürpriz denemeyecek şekilde bu kır canlanışı performansının zirvesine 1789 Devrimi'nden hemen önce Fransız sarayında ulaştı. Böylece isyan Versailles'ın ön kapısına kadar ulaştığında Kraliçe Marie Antoinette'in, saraylı arkadaşlarıyla birlikte varlıklı köylüler gibi giyinmenin tadına vardıkları oyuncak köyünden, "arka bahçe" kırsalından ana saraya geri çağrılması gereği doğuyordu. (Euro-Disney öncesi bir fantezi ülkesi prototipi olan bu kırsalın büyük bölümü günümüze kadar ulaşmıştır ve ziyaret edilebilir.)

18. yüzyılın sonları itibarıyla, belirgin biçimde kırlara uzak olan yeni burjuvazi – yeni jargonda işadamları ya da yeni paralanmışlar, sonradan görmeler – eski aristokrasi içinde krize sebep oldu, onların paraları tarıma dayalı eski paraydı. Ağır basan mesele ekonomikti ama kısa süre içinde sınıf ve cinsiyet kimliklerini de içeren bir hikâyeye dönüştü, bunun da önemli bir yönü maskülenliği

13. Ayrıca bkz N. G. L. Hammond ve H. H. Scullard, editörler, *The Oxford Classicsal Dictionary*, 2. basım (Oxford: Clarendon Press, 1970), s. 773 ve Catherine B. Avery, ed., *The New Century Classical Handbook* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), s. 808-09.

14. Bkz. Richard Leppert, *Arcadia at Versailles; Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-Gurdies at the French Court* (yaklaşık 1660-1789) (Amsterdam ve Lisse: Swets and Zeitlinger, 1978).

merkezine alıyordu. Avrupa aristokrasisi varlığını cinsel dejenerasyona harcıyorduysa (Pan gibi) –burjuvazinin anlattığına göre durum buydu– bu durumda burjuvazinin ahlaki-politik reaksiyonu da şehveti kontrol altında tutmaya yönelik bir hamle olacaktı. Dolayısıyla şu nokta ironiktir ki, aristokrasiye atfedilen dejenerasyon, kadınlarının cinsel bedenlerinde olduğu kadar işleri fiilen yöneten soylu erkeklerin uyguladığı sosyopolitik imtiyaz ve güç çerçevesinde yatıyordu.[15] İki şekilde de, genel olarak birbiriyle rekabet içindeki erkek grupları arasında geçen bu savaşta kadınlara pek fazla alan kalmamıştı. Kadınlar iki taraf için de savaş malzemesinin bir bölümünü oluşturuyordu ve bunun tek sonucu 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyıl boyunca görülen taşkın kadın düşmanlığı ve kadın cinselliği söz konusu olduğunda fenomen düzeylere ulaşan erkek histerisi değildi; gerçi bu durum beni şu andaki hikâyenin ilerisine götürüyor.

Boucher'in *Pan ve Sirinks* resmi Versailles'daki saray ahalisinin bakışı için tasarlanmıştır. Konusu bir kadın nü içeren bu resmin erkek izleyiciden ziyade kadın izleyiciyi göz önünde bulundurması dikkat çekicidir, gerçi bunun dışında alışıldık kır resmi atmosferini sunmaktadır. Boucher, çokça bilinen metinsel kaynaklara dayanarak eser veren bir adaptasyoncudur ama tarihsel âna ve kendi aracılığının muhtemel fonksiyonuna uygun düşecek belirgin değişiklikler yapar. Boucher'in eseri ve bilhassa kadın nüleri, Versailles Sarayı'nın duvar ve tavanlarını süsleyen şaşalı Barok propagandası eserleriyle paralellik gösterir – daha eski dönemlere ait devasa resimlerdir, genellikle saldırganlık seviyesinde, son derece maskülen ve değişmez şekilde epiktir (at sırtında metaforik olarak düşmanlarını ezen XIV. Louis ve benzerleri). Boucher'de maskülenlik savaş alanındaki performanstan maskülenliğin en kırılgan alanı olan farazi yatak odasındaki performansa indirgenmiştir. *Pan*

15. Bkz. Eunice Lipton, "Woman, Pleasure, and Painting (örneğin Boucher)", Genders 7 (Mart 1990), s. 69-86, bilgili bir feminist –ve belirgin şekilde anlayışlı– Boucher'in kadın nülerini yorumlamaktadır, ayrıca kadınların saray toplumu içindeki yerine dair de kapsül boyutunda bir anlatım getirir ve Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), özellikle s. 17-38, mutlakiyetçi saraydan ayrı olarak kent salonları vasıtasıyla elit kadınların Eski Rejimin siyasi olayları ve kamusal dili üzerindeki etkilerinin izini sürer. Mme. de Pompadour'un Fransız sanatı üzerindeki etkisine dair revizyonist bir anlatım için bkz. Donald Posner, "Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts", *Art Bulletin* 72 (1990), s. 74-105.

ve Sirinks'teki maskülenlik, bu anlamda yetersizlik içinde olmaktan ziyade konudan bir miktar uzak durur haldedir.

Boucher'in Sirinks'i, Ovid'in hikâyesinin anlattığı şekilde çıplak erkek cinsel saldırganlığının mağduru değildir. Boucher'in Sirinks'i, yaşamı veya bekâreti için kaçmak zorunda değildir. Bunun yerine uzanıp dinlenmektedir. Boucher, kendi kitlesine erkeklerin kız peşinde koştuğu ve kızların da onları kışkırttığı bir plaj partisi tablosunun erken dönem versiyonunu sunmuş olur. Göründüğü kadarıyla Pan alelacele sahneye girer, kürkü de ardından gelmektedir, hâlâ o efsanelerde anlatılan mütecaviz haliyleymiş gibi görünür. Bu esnada periler nehir kıyısında ormanın derinliklerinde kendi mahremiyetleri içinde soyunmuş haldedirler, pembe tenleri güneşe maruz kalmaya hiç alışkın görünmemektedir, aynı anda hem Pan'la hem de birbirleriyle ilgilenmektedirler. Perilerden birinin şaşırmış bakışı ve açık eliyle uzattığı kolu dışında (bir saldırıyı bertaraf etmek adına standart teatral-retorik jest) iki kadın da neredeyse baygın haldedir. Bir başka deyişle Boucher izleyiciyi kritik bir noktaya koyar, belirsizlik ve olasılıkla olgunlaşmış bir noktaya: tecavüz mü, baştan çıkarma mı; kimin kimi baştan çıkardığı sorusu ise açık uçlu kalır.

Boucher, arkadan ve önden görüntü verecek şekilde pozisyon almış nü kadınların (böylece tam bir kadın anatomisi oluşur) bir sarılmadan ayrılır gibi görünmelerini sağlayarak lezbiyenlik çağrışımında da bulunur. Bize sunulan anın hemen öncesinde bedenleri birbirine dolanmış gibidir (birinin eli diğerinin omzunun üstündedir ve alt gövdeleri de tam bir birleşme sağlayacak yap boz parçaları gibi bir duruş sergiler). Aynı esnada küçük bir Cupid Pan'ın yolunu aydınlatır ve hançer benzeri ok tutar, bu da olası bir eylemi anlatır – bu eylem gerçekleşmeyecektir. Pan, bu kız kıza aşk sahnesini yeniden "doğal" düzenine geri döndürmekle meşguldür. Kadınlar arasına girecektir, esasen bu iki kadının oluşturduğu pembe yumurta şeklini penetre eder; bu unsur Boucher'ın kadınlar arasına çizdiği ayrılma çizgisiyle açık şekilde hissettirilmiştir; Pan'ın cinsel açıdan araya girme eyleminin bir işaretidir. Burada ilgi çekici olan nokta şudur ki Boucher, Pan'ın başarısız olacağına dair herhangi bir ipucu vermez. Efsanenin ısrar ettiği anlatıma göre Pan güçlü koluyla kadını kavrar ama eline yalnızca bir kucak dolusu "sazlık" geçer (gerçi pan flütü yapılacak türden sazlar değil).

Bu resimde ise kadın yine de kadın olarak kalır, dönüşüme uğramamasının yanı sıra sayısı da ikiye çıkar. Pan, hem müziğinin malzemesine kavuşmuştur hem de kadınlara kavuşmuştur. Pan burada gerçek bir kazanandır.

Bu noktaya kadar düşünüldüğünde, John Berger ve Laura Mulvey'in objeleştirici erkek bakışı hakkındaki yaklaşımlarının çoğu doğru görünür (s. 9-11). Ama söylenecek daha fazla şey de var. Boucher, resim üzerinde büyük emek harcamıştır, özellikle de resimde etkili durumdaki kadın vücutlarının her bir tensel katmanını resmedişinde gösterdiği özen kendini belli etmektedir. Vücutlarının yüzeyini yoğun bir dikkatle keşfetmiştir, bu vücutların tuvalin üzerinde işgal ettiği her bir santimetrekare üzerinde incelikli gölgeler ve yumuşatıcı çizgiler oluşturmuştur. Boucher bu bedenlerin üzerinden fırçasını alamamıştır ve bizim de gözümüzü alamamamız için ustalıkla çalışmıştır. Peki bu bize, kadın resimlerinde erkeklerin kendi çıkarını güden objeleştirici bir yaklaşım gösterdiğine yönelik meşru iddianın ötesinde ne söylemiş olur?

Boucher açıkça, XV. Louis sarayının yazılı kanıtlarla da bildiğimiz taşkın libidinal zevklerine oynamaktadır – sanatçının baş hamisi olan Madame de Pompadour (1721-1764) tarafından da bu yaklaşım uzun süre kullanılmıştır. Madame de Pompadour 1748 yılında yirmi dört yaşındayken kralın metresi olmuştu. 1750 yılında cinsel ilişkileri sona erse de yaklaşık on beş sene sonraki ölümüne kadar yakın ilişkilerini korudular. Boucher, Madame de Pompadour'un kralla cinsel ilişkisinin bittiği yıl onun için çalışmaya başladı.[16] *Pan ve Sirinks*, bir yandan Madame de Pompadour'un yaklaşımlarını gözetirken bir yandan da muhtemelen genç, güzel ve çıplak kadınların resmi aracılığıyla kralı memnun etmek ve eğlenmesine yardımcı olmak için var olur –kralın, kadınların üç boyutlu analoglarına düşkünlüğü iyi biliniyor ve sayısız kez ispatlanıyordu.

Boucher, hafif üstü örtülü lezbiyenlik çağrışımıyla (efsaneye geri dönersek, Pan tarafından yoluna koyulamayacak bir durum teşkil eder) kadınların cinsel arzularını da açık şekilde kabul eder. Bir başka deyişle, Boucher'in perileri, kendi başlarına haz almayı başarabilmektedir, bu hazlar erkek varlığını sakar ve neredeyse

16. Sergi kataloğu *François Boucher,* 1703-1770, katalog girişleri: Alastair Laing (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986), s. 252.

komik gösteren hazlardır. Pan, perilerin özeline girer ve bizim de bakma zevkimizi böler, böylece daha haz verici bir voyörizmi bölmüş veya önlemiş olur. Boucher'in Pan'ında kayda değer ölçüde ahmakça, durumu anlamamış bir yüz ifadesi vardır; kısaca "ne olup bittiğini kafası almamıştır". Başarı vaat eder görünen, oku uygun zehire bulanmış Cupid'in de teşvikiyle atak yapabilir aslında. Ama Pan'ın kafası çok karışmıştır. Diğer yandan perilerde herhangi bir kafa karışıklığı görülmez. Dolayısıyla, perilerden birinin fal taşı gibi açılmış gözlerinin yalnızca Pan'ın araya girmesinden kaynaklanan bir şok ve şaşkınlık belirtisi olmayıp aynı zamanda Pan'la hiç alakası olmayan bir cinsel heyecana işaret ediyor olması ihtimali de bir o kadar mümkündür. Gerçi nihayetinde söz konusu mesele kadın homoseksüelliği değildir; bu biraz gülünç bir iddia olurdu. Mesele kadın cinselliğidir, erkeklerin kontrol edemediği bir cinselliktir veya –sanki problemmiş gibi– erkeklerin kendi keyiflerine göre "çözemedikleri" bir cinselliktir. Durum gerçekten de kavranamaz halde kalır.

Kavrama, hem efsaneyi hem de resmi tanımlayan harekettir. Pan kızların peşinde koşmuş ama sonunda eline geçen kucak dolusu çiçekli bitki olmuştur – sazlık değil – bunların çiçek başları, Fransız Devleti'nin ve kralın sembolü olan fleur de lis (zambak motifi) ile belirgin bir benzerlik taşımaktadır, esasen hükümdarın kimliğinin ve otoritesinin amblemidir. Pan, kendisinden kaçan şeyin yerine yetersiz bir ikame olarak (acınası) bir gücü eline geçirir. Arzu ertelenmiştir; Pan arzusunu gerçekleştirmek üzere şansını kullanmış ama hedefi vuramamıştır. Hikâyenin Boucher versiyonundaki yarı acı gelişmeler Pan'ı bir yığın pan flütü yapmaya giderken hayal etmemize neden olur. Bu enstrümanın fallik etkisi ise kimse tarafından unutulmuş değildir, ister antik dünyada ister Boucher'in yaşadığı modern dünyada olsun: nihayetinde sadece biraz sıcak hava üflemeyi sağlayan penis replikasyonu. Bu esnada perilerin kendi sarılmalarına geri döneceğini düşünebiliriz, bir bütün olacaklardır ve hallerine baktığımızda da oldukça da mutlu olacaklarını söyleyebiliriz.

Boucher bazı incelikli kararlar alarak kültürel söylemin nasıl da kolayca değiştirilebileceğini açıkça göstermiştir. Bir erkeğin hazzı için çıplak bir kadın resmi çizmek; kadının bu şekilde objeleştirilmesinden başka hiçbir şeyi garanti etmez. Bir kadının başka bir

kadının omzuna narin dokunuşunu resmetmek, başka hiçbir şeyi duyumsamadan birbirlerine kilitlenişlerine dair bir iz yaratmak, kadın çıplaklığının anlamını yeniden şekillendirir. Böyle bir poz içindeki görüntüleri, ilk bakışta vaat ettiği şeyi geri alır. Vücutları kendilerine ait kalır ve en azından bu olayda özellikle bir erkeğin zararına olacak şekilde kendilerine ait kalır.[17] (Şu noktayı belirtmek faydalı olacaktır ki, Boucher bu resmi, Madame de Pompadour'un XV.Louis üzerindeki etkisinin en yüksek olduğu dönemde yapmıştır; "yirmi yıl boyunca zarafet, akıl ve cazibe ile uyguladığı bir etki" –bu dönem, kısa süren cinsel ilişkileri bittikten uzun bir zaman sonrasıdır.)[18]



Resim 3.4: Gustave Courbet (1819-77), *İki Dost* (1867), tuval, 135x200 cm. Paris, Musee du Petit Palais. Fotoğraf: Erich Lessing/Art Resource, New York.

Gustave Courbet'nin *Uyuyanlar* olarak da bilinen *İki Dost* adlı tablosu (1867) (Resim 3.4), Boucher'in resminden bir yüzyıl son-

17. Bu resimle alakalı gravür, çizim, benzer görseller ve kopyalar için bkz. Alexandre Ananoff ve Daniel Wilderstein, François Boucher, 2 Cilt (Paris: La Bibliotheque des Arts, 1976), Cilt 2, s. 190.

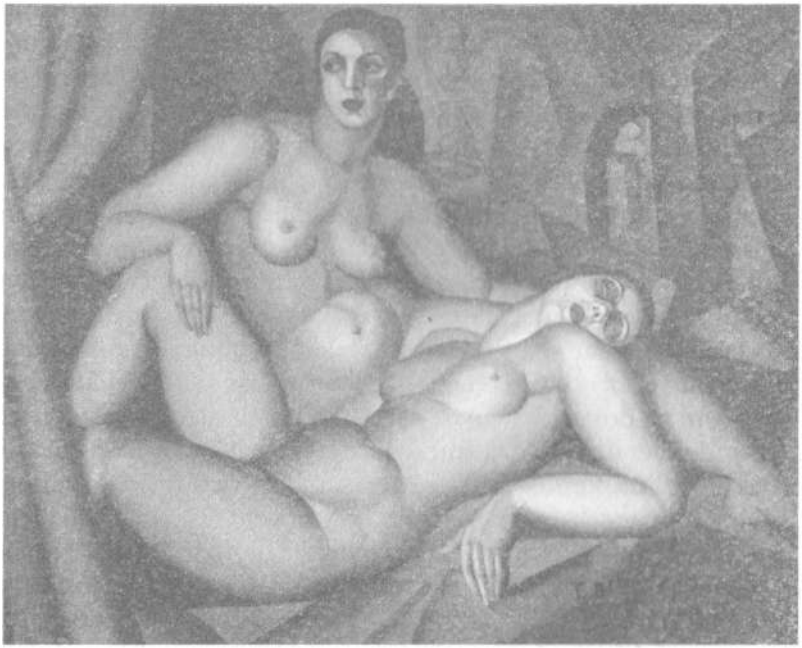
18. Leopold D. Ettlinger, "Taste and Patronage: The Role of the Artist in Society", yer aldığı eser The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightment, ed. Alfred Cobban (New York: McGraw-Hill, 1969), s. 218.

ra yapılmıştır; ilk bakışta oldukça geleneksel şekilde lezbiyen âşıklar temasını işlermiş gibi görünür. 19. yüzyıl sonlarında sıkça görülen ikili kız resimlerinden biri olduğu düşünülebilir; bu konu o dönemde popüler bir imge olarak erotik baskı resimlerde ve özellikle de pornografik fotoğraflarda kendine belirgin bir yer edinmiş olsa da yüksek sanat dahilinde daha ender görülmüştür. Ama Courbet basit beklentilere yanıt vermek için fazlasıyla iyi bir ressamdı. Lezbiyenliği, ahlaki uygunsuzluklarla dolu bir popüler kültür konusu olmaktan çıkarıp yüksek sanat için "güvenli" bir konu haline getirmek Boucher tarzı bir yaklaşımla sahneyi hayali peri dünyasına yerleştirerek kolayca mümkün olabilirdi. Ama Courbet kolay yola başvurmayı reddetti. Bunun yerine konuyla doğrudan yüzleşti; sahnesi Fransa'ydı ve ortamı da "şimdiyi" gösteriyordu, âşıkları da periler değil gerçek kadınlardı, keyif içindeki kadınlar.

Genel anlamda ifade etmek istediğim nokta açısından değerlendirdiğimde, Avrupalı izleyici söz konusu olduğunda resim burjuva kültürünün temel prensiplerini ihlal eder; bu prensiplere göre kadınların yaşamları mahrem bir ev ortamına aittir – Courbet'nin sunduğu şık ortam gibi bir atmosfer – ve bu evde yaşamları kamusal ortamda geçen erkeğin eve dönmesini görev duygusu içinde beklerler. Resimdeki gibi bir sahne gerçek olsaydı hiçbir tipik burjuva bunu takdir etmezdi; eve döndüğünde bu şekilde kullanılan bir yatak odasına dönmek en derin cinsel yetersizlik korkularını gerçeğe dönüştürmüş olurdu. Elbette ki, geleneksel erkek üretimi lezbiyen imgesinin ardındaki fantezi başa bir meseledir. Ama Courbet'nin fantezi versiyonu, iki çıplak kadın görüntüsünün ilk bakışta vaat ettiğinden çok daha azını sunmaktadır. Resim bir erkek için yapılmış olabilir – o dönemde Paris'te yaşayan bir Türk diplomat tarafından yaptırılmıştı[19] – ama erkeğin gözlerinin gördüğü ve fark etmiş olduğu şey, kendisinin gereksiz olduğu hattaistenmediğiydi; erkeğin bakışı konu dışıydı.[20] Bu görkemli ölçüde büyük resimdeki kadınlar birbirine sahiptir; o erkek veya biz hiçbir şekilde onlara sahip olamayız. Tabiri caizse görsel açıdan faz-

19. Bkz. Sarah Faunce, "Courbet: Feminist in Spite of Himself", yer aldığı çalışma *Body* [sergi kataloğu], ed. Anthony Bond (Melbourne, Bookman Schwartz, and Art Gallery of New South Wales, 1997), s. 105-08.

20. Derin analiz ve yorumlar için bkz. Linda Nochlin, *Representing Women* (Londra: Thames and Hudson, 1999), s. 144.



Resim 3.5: Tamara de Lempicka (1898-1980), *İki Dost* (1923), tuval, 130x160 cm. Cenevre, Musee d'Art Moderne, Petit Palais. Fotoğraf: Erich Lessing/Art Resource, New York.

lasıyla etkili ve güçlüdürler, bizi umursamayacak ölçüde birbirlerinin etkisi altındadırlar.

Varşova'da dünyaya gelen ancak 1939 yılından sonra sanat hayatını ABD'de sürdüren biseksüel Art Deco ressamı Tamara de Lempicka'nın *İki Dost* adlı tablosu (1923) (Resim 3.5) büyük oranda Courbet'nin resmi gibi ele alınır. Resmin tasarımı kübizme dayanır, yer aldığı sahne ise şehrin dış görünüşüyle yatak odasının iç görünüşü arasında kalan tuhaf bir karışımdır. Kadınların bedenleri de tuhaf bir karışımdır, kübizmin yeniden yorumlanışına dair izler taşırken oldukça doğal görünümlü eller eklenmiştir. Kadınların uzuvları büyük oranlarla çizilmiştir –bu anlamda Michelangelo'nun kadın nü heykellerine benzer– resmin büyük boyutuyla birlikte bu boyutlar daha da vurgulu hale gelir. Göz ardı edilecek gibi değildirler. Kadınlardan biri, sırt üstü yatmış olan, uyuyormuş gibi poz vermiştir, gerçi yukarı çekilmiş kolu ve omzu uyumak açısından

rahatsızlık verici olurdu. Partneri ise uyanık ama düşüncelere dalmış şekilde oturur pozisyondadır, diğer kadının baldırına nazikçe dokunur. Bir o kadar okşayıcı görünen partnerinin eli yalnızca çarşafa dokunmaktadır. İkisi de şaşırtıcı ölçüde yüz makyajı yapmıştır, gerçi bu makyaj, çarpıcı özelliklerini gözler önüne seren vurgulayıcı tarzın ötesinde bir amaç taşıyormuş gibi görünmemektedir. İki vücut da oldukça cinselleştirilmiştir, bununla beraber mecazi bir mesafe, fiilen yakınlıklarına ve dokunuyor olmalarına rağmen ikisini birbirinden ayırır görünmektedir. Neticede hiçbiri bir hikâye yaratmaz ve belki amaç da yalnızca budur. Kadınlar bize olan mesafelerini korurlar ve ne kadar tuhaf da olsa birbirlerine olan mesafelerini de korurlar, ki bu mesafeyi birbirlerine göre aldıkları poz seks sonrası duruşa benziyor olmasına rağmen korumaktadırlar. Resimde eller dışında değişmez olan unsur, her şeyin, ister organik ister inorganik, keskin hatlı bir modernite görünümü içinde olmasıdır. Kadınlar seksi ama erişilmez görünmektedir hatta belli ölçüde birbirleri için bile ulaşılmaz görünürler. Bir başka deyişle Lempicka bizi Boucher veya Courbet'nin yaşadığından çok daha farklı bir dünyayla yüz yüze getirmiştir; bu konuyu bir başka çiftle, karı ve kocayla ilgili olan kısımda yeniden düşüneceğiz. Lempicka'nın yarattığı dünya keskin hatlıdır; arka plandaki kübist şehir manzarası itici görünür; soldaki örtü ve hatta nevresim bile soğuk ve metalik görüntü vermektedir. Kadınların elleri hassas dokunuş hissi uyandırmayı sürdürür ama bunu bir kenara bırakırsak vücutları bile makine çağında üretilmiş gibi görünür.

Hayal Ürünü

Jean-Auguste-Dominique Ingres'in 19. yüzyıl başında verdiği eseri *Valpinçonlu Yıkanan Kadın*'da (Resim 3.6) çıplak kadın sırtını ve poposunun az bir kısmını gösterir. Tuvale kadının çıplaklığı hükmeder ama daha fazlasını vaat ediyor olmasına rağmen bu çıplaklık voyör zevke şaşırtıcı şekilde az hitap eder. Sol alt kısımdaki küçük su oluğu, çıplaklığının banyo yapmaya hazırlanıyor olmasından kaynaklandığını anlatır ve bu unsur izleyiciyi oldukça mahrem bir alana giren görünmez bir davetsiz misafir haline getirir. Kadının başındaki kırmızı beyaz örtü (Raphael'in resimlerinden ödünç alınmıştır) düz arka planın önünde belirgin durur ve kadına, resimdeki yegane mobilya olan beyaz nevresimli (bekaret çağrışımı) yatakla bağlantıyı tamamlayan egzotik bir hava verir.



Resim 3.6: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Valpinçonlu Yıkanan Kadın* (1808), tuval, 146x97 cm. Paris, Musee du Louvre, envanter no. RF 259. Fotoğraf: Gerard Blot. Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, New York.

Çağrışımlar belirsizliğe mahal bırakmayacak şekilde cinsellik içerir. Ayrıca "doğal olandan" daha azı olarak görünecek şekilde resmedilmişlerdir. Böylelikle Ingres, görüntüyü hayal ürünü olarak tanımlayarak, izleyiciyle izleyicinin baktığı şey arasına mesafe koymuş olur. "Orada" olan şey, yalnızca bir kurgu olarak oradadır, gerçeklik olarak değil. Resimdeki olay kendini utanmazca sahnelenmiş bir olay olarak tanıtır. Hatta en soldaki perdenin ardında belirgin bir tiyatrallik saklıdır; perdenin düşmesi görülmeye değer bir tabloyu kitlesinin görebileceği hale getirecektir.

Ingres'in resmi, bir nü resim için son derece ihtiyatlı olmasıyla dikkat çeker, bu durum bilhassa her yana yayılan sessizlik duygusuyla hissettirilir. Varlığını hayal edebileceğimiz yegane ses, oluktan akan sudan gelmektedir. Dahası, resimdeki alan, genel olarak sesi emen örtülere verilmiştir: yatak takımı, arkada asılı beyaz bir örtü ve soldaki yeşile çalan kumaş. Bakışımızın ürettiği şey, en azından biraz konsantrasyonla, bakma eylemine değil dinleme eylemine dair bir farkındalıktır.[21] (Çıplağın kendisinin, bir parça süssüz kumaş dışında bakacağı bir şey yoktur.) Bir şeye kulak kabartmaktadır. Mutlak bir sükunet içinde dinler, mahremiyetinden hâlâ oldukça eminmiş gibi görünür. Dinleme hissi uyandırılması ve resmin etrafa yayılan sessizliği izleyicinin konumunu iki şekilde etkiler. İlk olarak, bakmak daha ziyade bilinçli biçimde davetsiz bir eylem halini alır; ikincisi, izleyicinin nüfuz edebilirliği neredeyse konu dışı kalır. Göründüğü kadarıyla kadının işgal ettiği alana psikolojik olarak kendimizi yansıtamayız, bunun kesin nedeni de bu yaygın sessizliğin mekânsal bir etkiye sahip olmasıdır. Bu etki bize mesafe koyar.

Ingres'in resmi kadın nüyü, insanın iki duyu organının paradoksal ilişkisi etrafında organize eder. İlki, duyma yetisi, resim çerçevesinin içinde, belirgin biçimde feminen bir alanda yer alır (resim son derece yumuşak görünür –hatta kadının bedeni bile neredeyse iskeletsiz görünümüyle buna dahildir– beyaz, saf, nemli). İkinci duyu, görme duyusu, resmin dışında kalır ve bir soyutlama olarak yalnızca dolaylı yoldan görmeye atıfta bulunulur – bakılacak herhangi bir imge bulunmaması unsuru. Buna karşılık duyma eylemi, resmin içinde temsil bulur ve somut görünür. Duyma yetisi görünür şekilde vücut bulmuştur ve resimdeki kadının gerçekleştirdiği eylemdir. Kültürel açıdan söylemek gerekirse, duymak genellikle sarmalamak ve birleştirmek olarak algılanır ve bu şekliyle daha ziyade feminenlik işareti olarak görülür. Duymak, yakınlığı ve bağlantılı olmayı belirtir ama aynı zamanda ihtiyat durumunu ifade eder (sıkıntılı bir durumu dinlemek). Banyo yapan kadın bir şey dinlemektedir ve görünen kulağıyla belirgin şekilde dikkat

21. Bu konuda bkz. Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge University Press, 1984), s. 130. Ayrıca bkz. Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (New York: Harry N. Abrams, 1985), s. 78 ve Eldon N. Van Liere, "Solutions and Dissolutions: The Bather in Nineteenth-Century French Painting", *Arts Magazine* 54 (Mayıs 1980), s. 104-05.

kesilmiştir, görünmeyen bir başka kişiyi dinlediğini düşünebiliriz. Bunun aksine görüntü özellikle bu olayda herhangi bir yakınlık duygusu ve bağlantılı olma hali yaratmaz, mesafe ve ayrılık yaratır.

Ingres'in duyma ve görme yetilerine yaptığı anıştırma, birini diğerinden ayırışı, tam da erkek bakışının sözde gücünün zafer ilan edeceği noktada – savunmasız kadın bedeninin görsel olarak içe çekilmesi (mecazi sahip olma) – bu bakışın sınırlarını belirler. Ingres, erkek voyörizminin, erkek üstünlüğünün kurulması konusunda kendi kendini başarısızlığa sürükleyen bir ilke olduğunu kabul eder (bir feminist olduğunu öne sürmüyorum). Esasen, erkek bakışının gücü, bu bakışın öznesi olan kişi tarafından fark edilmesine bağlıdır. Bir başka deyişle erkek kimliği, varlığının kabul edilip edilmemesine bağlı olarak hassas bir dengede asılı kalır. Kadın, bir şekilde erkek izleyiciliğinin farkında olduğunu göstermeli veya buna reaksiyon vermelidir, aksi halde erkeğin bakma eyleminde saklı bulunduğu düşünülen gücü ortadan kalkar. Esasen, erkek izleyicinin Röntgenci Tom seviyesinden (kişinin kendini çocuk yerine koyarak kendi kendini başarısızlığa uğratmasının bir türü) yukarıya çıkabilmesi için kadının ondan haberdar olması gerekir, özellikle de sahne mahrem bir alan içerdiğinde. Nihayetinde Ingres'in bizi baş başa bıraktığı durum belirsizlik durumudur. Skopofiliyi hiçbir şekilde göz ardı etmemektedir; aksine etkileriyle ilgili belirsizlikleri ortadan kaldırıp netleştirmektedir. Resmin sahiplerinden birine ithafen sanat tarihi tarafından ironik şekilde *Valpinçonlu Yıkanan Kadın* ismi verilmiş olan bu tablo, ismi sayesinde farkında olunmadan mülkiyetin yer değiştirmesini yansıtır, sanki tuvale sahip olmak tuvaldeki görüntünün kontrolüne sahip olmak yerine geçiyormuş gibi.

Ingres, yaşamının sonlarına doğru, seksen iki yaşındayken yaptığı *Türk Hamamı* (Resim 3.7) adlı resmindeki egzotik oryantalizm vasıtasıyla aynı nüye geri dönmüştür ama bu kez iyi bir manzara yakalamak isteyen Röntgenci Tom yaklaşımı içindedir. Hatta resmin şekli de bir gözetleme deliği biçimini almıştır veya belki de bir kamera lensinin bakış açısıdır – resmin orijinal şekli köşeliydi; daha sonraları Ingres tarafından yeniden yapılmıştır. Fotoğrafçılığa dayalı belgesel yaratmak adına ilk girişimlerin, kameralarını Yakın Doğu ve Orta Doğu'ya taşıyan Avrupalılardan gelmiş olması tesadüf değildir. Fotoğrafçılık tarihinin erken dö-

nemleriyle oryantalizm arasındaki bağlantı sağlam temellere dayanır[22]; bu oluşum, fotoğrafçılığın, erotik ve pornografik imgelerin toplu üretiminde kullanılmasıyla gerçekleşmiştir, bunlar arasında harem sahneleri de öne çıkanlar arasında yer alır. Ingres Yakın Doğu'ya hiç gitmemiştir. Aslında yarattığı bu resmin kaynağı da görsel değildi, çok uzun süre yazılmış mektup formatındaki metinlerdi. 1717 yılında Leydi Mary Wortley Montagu tarafından yazılmışlardı, Montagu'nun kocası İstanbul'da İngiliz elçisiydi. Kadınlar hamamını iki yüz kişinin vazifeli olduğu bir ortam olarak tanımlıyordu. Ingres 1819 yılında hamamla ilgili pasajı kendi not defterlerine kopyaladı, belli ki yaratabileceği görsel olasılıklarla ilgileniyordu.[23]

Diğer resimden aktarılan yıkanan kadın, ön planda merkezin solunda yer almaktadır, sırtı hâlâ bize dönük olmakla birlikte göğsü görülebilir haldedir; başına yine diğer resimdekine yakın bir örtü takmıştır. Bu resimde müzisyen rolünde ud çalmakta ve yine başını uzatmış dinlemektedir. Ama artık yalnız bir figür konumunda değildir, bir nü olarak bu kopyalama işine Ingres kendini kaptırmış görünmektedir – diğer nülerin de birçoğu daha önceki resimlerinden alınmıştır.[24] Bazıları yarı klasik konumundadır, örneğin merkezin sağındaki tam profilden görünen kadının yüzü gibi. Diğerleri, örneğin sağ uçta önden görünen çıplak kadın, profilden görünen kadının son derece zıttıdır, fiziksel duruşundaki ve ifadesindeki tüm çekingenlik bir kenara bırakılmıştır. Nülerden bazıları, örneğin merkezin solundaki kadın gibi ince yapılı olmakla birlikte yirmi yedi kadının çoğu kiloludur ve hepsi de istisnasız çok belirgin göğüslere sahiptir. Hatta bu açıdan resmin adının "Türk Göğüsleri" olarak konması bile uygun olabilirdi; Ingres bu fizyolojik özelliğe oldukça kilitlenmiş görünmektedir. Bu göğüsleri

22. Bkz. sergi kataloğu: Donald A. Rosenthal, *Orientalism: The near East in French Painting, 1800-1880* (Rochester, NY: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982), s. 119-25.

23. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, s. 170. Bu resim çokça ele alınmıştır. Özellikle bkz. Helene Toussaint, *Le Bain turc d'Ingres* (Paris: Musee du Louvre, 1971) ve Marilyn R. Brown, "The Harem Dehistoricized: Ingres' *Turkish Bath*", *Arts Magazine* 61 (Haziran 1987), s. 58-68. Lady Mary Wortley Montagu'nun mektup hatıratıyla ilgili daha fazla bilgi için, bkz. Marcia Pointon, *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth Century England* (New Haven: Yale University Press, 1993), s. 147, 152-53.

24. Bkz. Bryson, *Tradition and Desire*, s. 156-57.



Resim 3.7: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Türk Hamamı* (1862), tuval, panel üzerine yerleştirilmiştir, çap 108 cm. Paris, Musee de Louvre, envanter no. RF 1934. Fotoğraf: Gerard Blot. Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, New York.

elleme fantezisi kendi fantezisinden çıkıp sağ taraftaki genç bir kadına aktarılmıştır, kadın, arkadaşının göğsünü şeklini bozacak ölçüde sıkıca kavrar. Hatta baş parmağı biraz büyük çizilmiş göğsü kavrayan el, dikkati kendi üstüne çekmektedir ve belirgin olmasının yanı sıra biraz da kaba görünümlüdür.

Ingres, tablosunun en alt kısmını ahşap ucuna yakın kısmında imzalamakla kalmamış, aynı zamanda yaşını da yazmıştır; bir sanatçı olarak böylesi ilerlemiş bir yaşta böylesi bir kadın resmi yapma kapasitesinin, azalmamış erkekliğinin bir göstergesi olduğunu iddia eder gibidir. Ama bu iddia bir miktar boşa çıkar, özellikle de Ingres işi çok fazla gösteriye çevirdiği için: şişirilmiş vücutlarda gereğinden fazla erotik macera vaadi görülür, sayıca çok fazla kadın resme sıkıştırılmıştır, gerçi Ingres'in kendine özgü kompozisyonel hünerini taşır; tüm bunları, yaptığı çoğaltmalar ve teknik güç gösterisi vasıtasıyla kapasitesini göstermek adına zor-

lama bir girişimle yapmış gibi görünür. Tüm bunlara rağmen resim tuhaf biçimde şehvetten uzaklaşmıştır; erotik bir fantezi olduğu kadar kompozisyonel bir inceleme (çözülmesi gereken biçimsel bir problem) olarak kalmıştır. Konusunun gerektirdiği erotizmle kompleks bir kompozisyonel güçlüğün serinkanlı rasyonalizasyonu arasındaki mesafe, yine kadın bedeniyle erkek kontrolü arasındaki mesafe düşüncesine yönelik bir çağrışım olarak görülebilir. Yaşlı bir adam tarafından hayal edilen genç kadınların bedenleri erişilemez kalır. Bu bedenler büyük oranda anaç bakımla cinsel cazibenin olanak dışı oedipal birleşimi durumunda kalır – daha net ifadeyle emzirmek ve okşamak için göğüsler.

Ama Marilyn Brown'ın yazmış olduğu gibi, bu resmi yalnızca Ingres'in ruhu ışığında değerlendirmek yetersiz kalır. Nihayetinde bu resim Ingres'in nasıl memnun edileceğini iyi bildiği bir kitle için yapılmıştır. Ingres'in resminin Türk unsurlarla (hamam, kültür veya tarih açısından) pek alakalı olmadığını söylemek şaşırtıcı olmayacaktır. Bunun yerine resim, Yakın Doğu'yu yasak cinsellik olasılıklarıyla ve hayali bir ilkellikle dolu bir oryantalizmin merkez üssü olarak görmek yönündeki Batı fantezileriyle doludur.[25]

Sylvia Sleigh'in *Türk Hamamı* ise (1973) (Resim 3.8), Ingres'in fazlasıyla heyecanlı fantezisini hicveder; resim bize fantezinin, iki cinsiyet tarafından da yürünen bir alan olduğunu hatırlatır. Alaycı ve seksi bu resim, Batının resim geleneklerini çeşitli yollarla ihlal eder. İlk olarak erkekleri resmeder, çoğu gençtir, keyif içindedirler ve bu esnada çıplaktırlar. Uygunsuzluk gölge gibi kol gezmektedir. İkinci olarak resim erkekleri sergiye koymaktadır, genital bölgelerini ve popolarını gösterir. Üçüncüsü, oturanların çoğundaki dışa dönük bakıştan anlayabileceğimiz üzere onlara baktığımızın farkındadırlar: bilerek ve gönüllü olarak kendilerini bakışımıza sunarlar. Bedenleri oldukça maskülenleştirilmiştir ama takındıkları pozlar biraz da feminendir, sağ öndeki adamın kaygısız kaykılışıyla karakterize edilmiştir (kıyaslayınız resim 3.9).

Ayrıca genel sahne de bu erkekleri maskülenlikten uzaklaştırır, özellikle de Sleigh'in onları çeşitli dekoratif yastıklar üzerine yerleştirmiş olması, soyunma odası dekorundan çok uzak görünür. Adamlar, hiçbir şey yapmadan oturmaktadır – tembellik erkekler için kültürel olarak kabul gören bir aktivite değildir – yalnızca

25. Bkz Brown, "The Harem Dehistoricized", s. 62-66.



Resim 3.8: Sylvia Sleigh (1925-2010), *Türk Hamamı* (1973), tuval, 193x259 cm. Chicago, the David and Alfred Smart Museum of Art, the University of Chicago; satın alım, Paul and Miriam Kirkley Fund for Acquisitions. Fotoğraf (c) 2006 David and Alfred Smart Museum of Art izniyle, the University of Chicago.

biraz amatör bir müzik dinlediklerini varsayabiliriz, bu da, niye bu kadar çıplak halde boş durdukları sorusunu getirir akla. Bunun da ötesinde, Sleigh'in *Türk Hamamı*'nın Türkiye'yle veya hamamla da herhangi bir ilgisi görülmemektedir, ortada su yoktur, ayrıca burası buhar odası da değildir. Yine de resmin, Ingres'in resmini tamamlayan bir mantığı vardır: erotik görünme mantığı, başkalarının bedenlerinden zevk almak. Gitar çalan ve sağ uçta duran adamlar açıkça aynı kişinin arkadan ve önden görünümüdür. Adamın tamamına bakabilme imkânı vermesi hazzı iki katına çıkarır.

Sleigh'in resmi, Ingres'inkinin aksine, gizli, mahrem bir dünyaya anahtar deliğinden kaçamak bakıyormuş gibi yapmaz. Sleigh, fantezisini açık açık sahneler. Son olarak, Ingres'in hayal ürünü anonim kadın nülerinin aksine Sleigh'in erkekleri gerçek kişilerdir, arkadaşlarıdır, aralarındaki en yaşlı adam da kocası sanat eleştirmeni Lawrance Alloway'dir. Kısaca Sleigh, sevdiği ve gö-

ründüğü kadarıyla kendisini seven kişilerin grup portresini çizmiştir.[26]



Resim 3.9: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Odalık ile Köle* (1839-40), panel üstüne yerleştirilmiş tuval, 76.5x104 cm. Cambridge, MA, Fogg Art Museum, Grenville L. Winthrop'un vasiyeti, no. 1943.251. Fotoğraf (c) Harvard Üniversitesi Sanat Müzeleri.

Batı'nın kadın nü resimlerinin oluşturduğu devasa arşiv içinde aradığınız şeyi bulmak hiçbir şekilde kolay bir iş değildir. Sanat tarihinin sayısız metni arasında usulüne uygun şekilde listelenmiş bu engin resim kütüphanesi genellikle ilk bakışta oluşturduğu beklentiyi bizden şaşırtıcı şekilde saklı tutar. Ingres'in, daha önce de portresini yapmış olduğu arkadaşı M. Marcotte d'Argenteuil

26. Diğerleri arasında iki kez tasvir edilen Paul Rosano da yer alır; heykeltıraş ve eleştirmen Scott Burton; sanat eleştirmeni, ayrıca yine Alice Neel tarafından yapılmış ve bu ciltte reprodüksiyonu yapılan bir resmin (Resim 4.12) konusu olan John Perrault ve yine bir sanat eleştirmeni Carter Ratcliff de vardır. Bkz alyce Mahon, *Eroticism & Art* (Oxford: Oxford University Press, 2005), s. 206 ve David McCarthy, *The Nude in American Painting*, 1950-1980 (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), s. 161-62.

tarafından yaptırılan *Odalık ile Köle* tablosu[27] (Resim 3.9) bu duruma iyi bir örnek teşkil eder. Resim, aynı sanatçının daha önce bahsettiğimiz resimlerindekinden oldukça farklı bir görsel retorik kullanır. Ingres bu kez aşırı ölçüde pembemsi beyaz tenli ve belirgin biçimde (kuzeyli, sarışın) Avrupalı nü modelini yerleştirdiği kültürel ve görsel zemini oluşturmak için renge ve çok sayıda detaya başvurur. Kadının teninin rengi, etrafını saran unsurlarla (siyahi bir hadım, saz çalan esmer bir köle, kırmızı perde ve sütun, yeşil ve kırmızı döşenmiş zemin, arka duvarda kırmızı ve mavi kaplama ve bunların büyük bölümü zengin desenli) ve örneğin *Valpinçonlu Yıkanan Kadın*'la (Resim 3.6) kıyaslandığında çok çarpıcıdır.

Ingres bu nünün miskin pozunu, Avrupa'da çok sayıda resimde görülen ve Rönesans Dönemi'ne kadar dayanan yatar haldeki Venüs tasvirinden adapte etmiş ama belirgin bir değişiklik yapmıştır. Kadının bedenini yarı akrobatik bir poza sokmuştur, hem doğallıktan uzak hem de sürdürülmesi zor bir pozdur ama yine de kıyafetsizlik halinin yarattığı işlev anlamında bilhassa aşikâr bir durumda olduğu söylenebilir. Şöyle ki, Ingres nüyü kompozisyonel olarak göbek deliği ve meme uçlarından oluşan belirgin bir geometrik üçgen şeklinde ve neredeyse iskeletsiz yumuşak bir vücut yapısıyla tanımlanabilecek bir görüntü olarak müstehcen bir hale sokmuştur. Etkisi itibarıyla Ingres, nüyü karmaşık bir eğrisel ana hat biçiminde şekillendirip bir burgu halinde kıvırarak, onun yumuşak tenini kendi bakışı ve bizim bakışımız için disipline etmiştir. Nü, Ingres'in elinde lastik topa dönüşmüştür. Ve Ingres'in, nüyü, "sana bakmak istiyorum" buyruğuna karşılık veren bir poza sokarak onu kendisinin ve bizim bakışımızın öznesi haline getirme girişimine rağmen, nü kendisini erkek hayal gücünün bir ürünü haline sokar, gerçek bir kadının resmi olarak sunmaz – gerçi ironik şekilde nü gerçek bir kadındır: Ingres bir model kullanmıştır. Mesele, Ingres'in uydurma harem dairesinin sahte etnografisi veya bir odalık yerine kuzeyli bir Amazon koymuş olmasında yatmamak-

27. Buna yakın, biraz daha geç dönemlere ait bir versiyon Baltimore, Walters Sanat Galerisi'nde yer alır; bununla ilgili olarak bkz. sergi kataloğu *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East*, ed. MaryAnne Stevens (Londra: Thames and Hudson, and National Gallery of Art, 1984), s. 171-72. Tartışma konusu Harvard versiyonu için ayrıca bkz. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, s. 142-45.

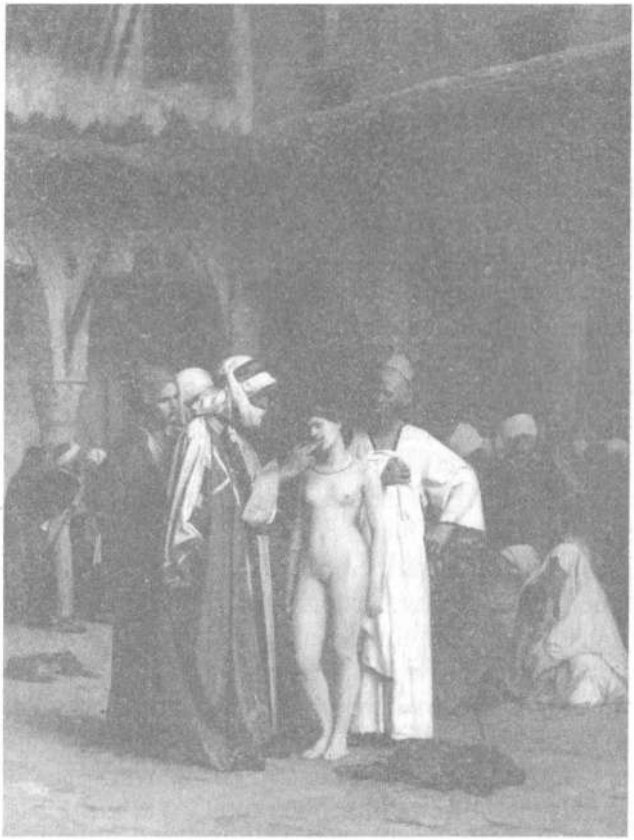
tadır. Bana göre mesele daha ziyade bir fanteziyi, resmedilen şeyin yalnızca bir fanteziden ibaret olduğunu göze batırmadan sunmak konusundaki sınırlı imkândan kaynaklanmaktadır. Gerçekten de Ingres'in şatafatlı, renkli detaylarla doldurduğu aşırı yük son derece yapay bir sahneye dönüşmektedir. Örneğin resmin oldukça farklı görsel unsurları olan parmaklık ve sütunlar düz görünür, dolayısıyla da izleyicinin mekân algısını, gerçekliği doğrulayan üçüncü boyutu baltalar. (Norman Bryson'ın bu detaylara devre dışı unsurlar demesi yerindedir).[28]

Ingres, nüyü ele aldığında bu paradoks ağır basmaya başlar ve tiyatral realizmin elementlerinin maskesini bütünüyle düşürerek absürt bir tiyatroya ait dekorlardan ibaret halde gözler önüne serer. Nihayetinde erişilebilir olan şey, görülebilecek veya istenebilecek bir şeydir ama sahip olunacak bir şey değildir. Harem dairesinin gizli odasına erişim, Avrupalı erkek voyöre hayallerinin Avrupalı kadınına daha fazla erişim sağlamış olmaz. Bu kadını elde edemeyen erkek, kadının yalnızca imgelemine nüfuz edişini idrak edebilir. Ingres'in nüsü, voyör göz karşısında görünürdeki tüm savunmasızlığına rağmen, bedeninin aldığı biçimin ve kompozisyonel düzenin kadının elde edilmesinin gerçekteki imkânsızlığını tasvir ettiği ölçüde kendisine bakan erkeğe uzak kalır. Nü, erkek bakışı tarafından objeleştirilmemiştir; bunun yerine bir bakışın bazen yalnızca bakış olarak kaldığını fark etmeye bizi davet eder. Ve bakışın sözde her şeyi kapsayan gücü bazen kendini kandırır.

Bedenin Sömürgeleştirilmesi

Köle Pazarı (1866) (Resim 3.10), 19. yüzyılın en başarılı Fransız ressamlarından biri olan ve ünlü olmaktan –ve devasa bir servetten – hoşlanan ama ölümünün ardından şöhreti kısa sürede solup giden Jean-Leon Gerome'un eseridir. Çalışmalarını Avrupa soylularına ve hem Avrupa'nın hem de Amerika'nın varlıklı iş insanlarına satmıştır. Empresyonistlerin bir çağdaşı olarak onların çalışmalarını kötüler, gerçi Edgar Degas'ın da dostudur. Gerome, dünyadaki en önde gelen oryantalist ressam olarak çok farklı bir çevreye taşınmıştır. Yaklaşık 550 resminin üçte ikisi oryantalist konulara adanmıştır. 1856 ve 1880 yılları arasında Orta Doğu'nun büyük bölümünü gezmiş, Filistin'e, Suriye'ye, Sina Yarımadası'na

28. Bryson, Tradition and Desire, s. 141-42.



Resim 3.10: Jean-Leon Gerome (1824-1904), *Köle Pazarı* (1866), tuval, 84.3x63 cm. Williamstown, MA, Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, envanter no 53 (c) Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown, MA.

ve Kuzey Afrika'ya gitmiştir; ama özellikle Mısır'ı ve Kahire ile İstanbul'u seviyordu.[29] Bu seyahatlerinde sayısız eskiz çizdi ve birçok fotoğraf ele geçirdi; bunlar daha sonra Fransa'da, bazen çok uzun zaman sonra ürettiği resimler için temel aldığı görselleri teşkil ediyordu – bazılarını tekrar tekrar kullandı. Stüdyo donanımı olarak da sayısız malzeme satın almıştı: "kıyafetler, ayakkabılar,

29. Richard Ettinghausen, "Jean-Leon Gerome as a painter of Near Eastern Subjects", yer aldığı sergi kataloğu: *Jean-Leon Gerome (1824-1904)* (Dayton, OH: Dayton Art Institute, 1972), s. 16-17.

zırh, miğfer, kılıç, hançer, tüfek, tabanca, malzeme kutuları, masalar, sandalyeler, oturaklar, botlar, döşemelik malzemeler, kap kacaklar, nargileler ve diğer objeler. Öldüğünde stüdyosunun envanter listesinde oryantal kültüre ait kostüm ve araç gereçlerden oluşan devasa bir yığın vardı."[30]

Köle Pazarı'ndaki nü, cinsel çekim güçlerini gösterecek şekilde konumlandırılan pek çok kadın nünün aksine yatar halde çizilmemiştir; bunun yerine, ayakta durmaktadır – kontrolden geçirilecektir. Hemen arkasındaki sahibi kızın beyaz örtüsünü soymuş elinde tutmaktadır. Örtünün bembeyaz rengi şüphesiz ki kadının bakire olduğunun düşünüldüğünü belirtmektedir. Potansiyel alıcısı gösterişli bir kıyafet içindedir. Onun bu geleneksel kıyafeti o dönemde Batı dünyasında oryantal yozlaşmışlığın bir işareti olarak algılanmaktadır ve bu olayda da ironik şekilde bu yaklaşımı, hatta biraz da efemineliği yansıtmaktadır. Yüzü büyük oranda gizli kalmıştır, eliyle birlikte yüzünün birazı görünür. Adam oldukça esmerdir, Öteki oluşu böylece tasdik edilmiştir ve hakkını ihlal ettiği genç kadının neredeyse beyaz (Avrupalı) teniyle keskin bir zıtlık içindedir. Yaptığı inceleme kadının dişlerini de kapsamaktadır; bu da, Batı dünyasında at ticaretiyle ilişkilendirilebileceği için bir aşağılama olarak görülür. Neredeyse fotografik bir keskinlikle detayları aktarmış olan Gerome, eli büyütmüştür, kadının ağzına giren açık parmakları belirgin şekilde uzatmıştır – bu dehşet verici detaydan anlam çıkarmak yerinde olur. Peki ama bu el kime ait? Elbette sahnenin kurgusuna uyması açısından bir Arap'a ait olmalıdır. Ama Hıristiyan olmayan Ortadoğu'ya Avrupa'nın duyduğu antipati başka okumalara da imkân verir, örneğin *Revue du monde catholique* adlı Fransız dergisinde 1867 yılında bu resme dair yayınlanan ve anti-Semitik olduğu açıkça görülen değerlendirmede olduğu gibi:

> "... iğrenç Yahudi parmaklarını kadının ağzına sokar ve dişlerinin tam olduğunu göstermesi için ağzını iyice açmaya zorlar. ... menfur Bedevilere karşı duyduğumuz dehşete hiçbir fayda sağlamayan böylesi acımasız nahoşluklarla dolu sahneleri göstermekten utanın."[31]

30. Gerald M. Ackerman, "Gerome's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition", *Arts Magazine* 60 (March 1986), s. 75 ve aynı yazardan, *The Life and Work of Jan-Leon Gerome, with a Catalogue Raisonne* (Londra: Sotheby's Publications, 1986), s. 46.

31. Alıntının yer aldığı eser: Reina Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation* (Londra: Routledge, 1996), s. 114-15; Bathild Bourniol,

Bu penetrasyonun cinsellik içerdiğini görmek çok fazla hayal gücü gerektirmez. Adamın hareketi oldukça fallik ve baskındır; kadının tepkisi ise başının aygın baygın bir kenara devrilmiş durmasıyla da beraber son derece pasif ve kabullenicidir, haz iması taşır, herhangi bir tiksinti işareti göstermez. Hatta Gerome kadını rahat bir şekilde durur halde resmetmiştir, ağırlığını bir bacak üzerine vermiştir, diğer bacak dizden kıvrık durumdadır. Kasık bölgesi tıraş edilmiştir (adet böyleydi), bu durum Batılı gözler karşısında onu daha da erişilebilir kılmakla kalmaz, aynı zamanda kadının gücünü daha da azaltır.

Ressam olarak Gerome'un kendisinin resme dahil oluşu da hem vardır hem de yoktur – herhangi bir satın almacının veya izleyicinin bildiği veya bilir hale getirildiği ölçüde vardır ama kendi emeğini reddettiği ölçüde de yoktur. Gerome, tamamlanmış resim yüzeyinde görünmeyen küçük, incelikli fırça darbeleriyle resmi yapmıştır. Bunun neticesinde resimleri, detayların netliği bakımından döneminin fotoğraflarıyla yarışır. Diğer yandan resimleri dramatik ölçüde derin renkleri dolayısıyla fotoğraftan uzaklaşır; Gerome'un o dönemde yeni olan siyah beyaz teknolojiyle başarıyla rekabet etmesini sağlayan ana vasıta da bu renkleridir. Bunun da ötesinde, göründüğü kadarıyla fotografik bir hassasiyetle detaylara eğiliyor oluşu (örneğin Köle Pazarı'nın arka planındaki mimari detaylar) fotoğrafçılıkla fotoğrafçılığın sahasında da mücadele edebilmesini sağlamaktadır. Gerome'un resimleri fotoğrafa yakın ölçüde nesnellik iddiası taşır (ve bu nesnelliğe dayanır), dolayısıyla da bilimsel kesinlik ve doğru varsayılan bir gerçeklik kazanır.[32]

Gerome böylelikle "oralarda durum işte böyle" kisvesi altında Batılı izleyicisine bir köle pazarı resmi sunabiliyordu, böylece aynı anda hem Batı'nın kültürel üstünlüğünü (köleliğin o dönemde henüz kaldırılmamış olduğu Amerika hariç) ahlaki gerekçelerle bezemek için gerekli zemini hazırlamış oluyor hem de cinsel arzu, kültürel dominasyon ve kadın nefretinden oluşan kararsız bir karışımla dolu bir skopofiliye ortam hazırlıyordu.

"L'amateur au Salon", *Revue du monde catholique* no. 141 (10 Haziran 1867), s. 468-508.

32. Bkz. MaryAnne Stevens, "Western Art and Its Encounter with the Islamic World, 1798-1914", yer aldığı eser: Stevens, ed., *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, s. 21.

"Gerome, yorgun iş insanları için yüksek sanat kisvesi altında Yakın Doğu cinselliğine dair resimler sunuyordu ama bu durum kitlesiyle paylaştığı bir sezgiydi. Doğu'yu gerçeklerden uzak cinsel fantezilerle ilişkilendiriyor ve harem, kölelik, hamam, peçe, dansöz ve köçek gibi tüm klişeleri kendi amacına göre kullanıyordu.
İnsanların gönülsüz hizmetkârlığa itilişine ve üzerlerinde baskıcı güç uygulanışına dair sahnelere saplantısı vardı. Safarileri esnasında veya evinde kendisi de el pençe divan karşılanırdı ve açık biçimde toplumda baskın sınıfla özdeşleşen biriydi."[33]

Tüm bunlara rağmen sanat tarihi oryantalist nü konusunda uzun zamandır bölünmüş durumdadır ve Gerome vakası da bize durumu biraz açıklama fırsatı sunar. 1986 yılı gibi güncel bir tarihte, Gerome konusunda araştırmalar yapan bir akademisyen bu resme dair ahlaki bir savunma başlatma gereği hissetti, köle pazarının "korkunç uygulamalarını" lanetliyor, bu resim ve benzerlerinin "yalnızca köleliğin kaldırılması yanlısı olarak görülebileceğini" öne sürüyordu. Onun ifadeleriyle: "Dişleri inceleme acımasızlığı... köleliğin ne kadar aşağılık bir şey olduğunu gösterir; o saf çıplaklık ise kadının çaresizliğini dile getirir."[34] Böylesi bir saptama yapabilmek, bir bütün olarak kadın nü resimlerinin 19. yüzyılın ikinci yarısında nasıl bir fonksiyon gösterdiğini tamamıyla unutmak demektir; ayrıca Avrupa'da yoksul sınıflardan genç kız ve kadınların ve beyaz olmayanların yer aldığı yaygın bir uygulama haline gelen fuhuş sektörünü, kölelik karşıtlarının böylesi resimlerden yola çıkarak herhangi bir fikir üretmediklerini ve son olarak da resmin kendisinin verdiği görüntüyü göz ardı etmek demektir. Demek istediğim, resmin kompozisyonel merkezi pek de mecazi olmayan bir cinsel penetrasyonu, dişlerin incelenmesini içermektedir. Bizler Gerome tarafından bu resme köleliği eleştirmemiz için bakmaya davet edilmiyoruz; bakmaya ve çevremizdekilerin duyabileceği şekilde "tüh tüh, vah vah" derken bir yandan da ağzımızın suyunu akıtmaya davet ediliyoruz. Gerome'un sömürgeci Fransız hükümeti ve varlıklı sanat koleksiyoncuları arasındaki kayda değer popülaritesi, sosyal eleştirilerinin bir ürünü değildi çünkü bu anlamda herhangi bir üretimi yoktu. Köle pazarı nü resmini sosyal

33. Albert Boime, "Gerome and the Bourgeois Artist's Burden", *Arts Magazine* 57 (Ocak 1983), s. 67, 68. Bu makale Gerome'un III. Napoleon'un sarayıyla siyasi bağlantılarına dair iyi bir arka plan sunar.

34. Ackerman, "Gerome's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition", s. 79.

bir yorum olarak ele almak resmi Gerome'un diğer resimlerinden ayırmak olur; ayrıca bunu yapmak için de herhangi bir sebep yoktur çünkü Gerome'un nülerinin büyük çoğunluğu –harem sahneleri, hamamlar ve benzerleri– herhangi bir ahlak ve namus kisvesi takınmamaktadır.

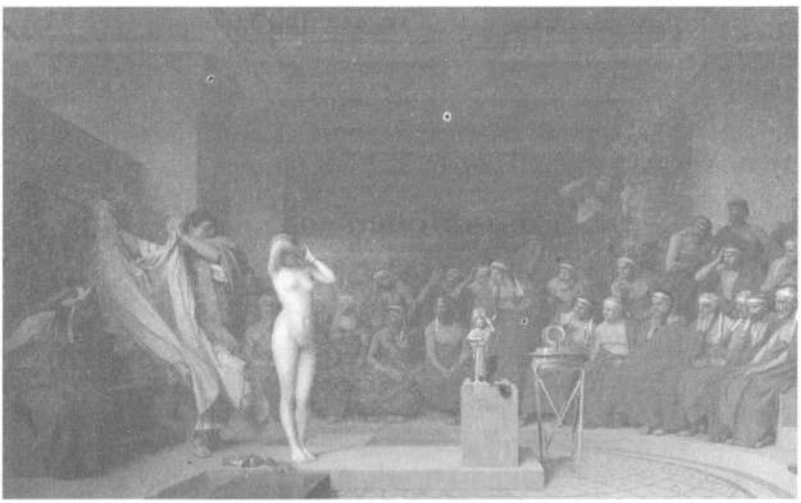
Bir sanatçıyı modern izleyicilerden oluşan sözüm ona liberal bir kitle için "korumak" amacıyla gerici politikalara ilerici deyip bunları sümen altı etmek kadar şaşırtıcı olan bir başka durum da politikayı bütünüyle sulandırmak ve resme komedi demektir, tıpkı bir başka sanat tarihçisinin Gerome'un *Köle Pazarı* için 1972 yılında yaptığı yorumda söylediği gibi:

> "Bu resmin, biraz dehşet verici de olsa bir parça mizah taşıyor olması muhtemeldir (Gerome'un resimlerinde normalde son derece ciddi ve ağırbaşlı gerçekçi anlatım tarzı dolayısıyla saklı kalan kişisel bir reaksiyon), çünkü burada bu genç kadın köle, güzel bedenini sunması için soyulmuş olsa da asıl kritik incelemenin yoğunlaştığı nokta... [muhtemelen çarpıcı kısmı belirginleştirmek için bir ses düşmesi oyunuyla:] dişleri olmuştur."[35]

Böylesi bir yorum, çıplaklığının doğası itibarıyla kadının tüm vücudunun hali hazırda bakmaya açık olduğunu unutmayı seçmiş gibi görünür. Ama resimdeki ana erkek karakterlerin kıyafetlerinin fazlalığıyla daha da çarpıcı hale getirilmiş olan bu aşağılama yeterli kalmamıştır. Bedeninin içinin de incelemeye tabi tutulması gerekmiştir. Gerome'un resmi, bir kadının çıplak bedenini fotoğraflamanın artık yeterli olmadığı sonraki dönemlerin erotik dergilerinin açık bir öngörüsü niteliğindedir; kadın, kameraya bacakları ayrık vajina görüntüleri de vermelidir ve birçok kez bedeninin içlerine doğru olan bölgeleri denetleyici gözlere açmak için parmaklarını kullanması gerekir. Gerçi tüm bunlarda, böylesi resimlerin tahrik etmeye çalıştığı fantezileri baltalama tehdidi taşıyan güç bir taraf da vardır. Gerome'un resmettiği durumun da hali hazırda ipuçlarını verdiği gibi, 21. yüzyıl erotizminin cinsel sahnesi genel itibarıyla yatak odasının loş ışıklı, baştan çıkarıcı hazlarından uzaklaşarak daha ziyade kliniklerdeki muayene masalarında görmeye alışkın olduğumuz floresan aydınlatmalı, kusur

35. Ettinghausen, "Jean-Leon Gerome as a Painter of Near Eastern Subjects", s. 21-22.

affetmez bir parlaklığa doğru hareket etmiştir. Bu izleyicilik koşullarında bakma eylemi, gitgide artan bir dozda kendini insanlıktan çıkaran bir izleyiciye indirgeyen bir eylem olarak algılanacak şekle gelmektedir ve bu durumda, dominasyondan geleceği düşünülen hazzın beraberinde getirdiği faturanın ağır olduğu görülmektedir.



Resim 3.11: Jean-Leon Gerome (1824-1904), *Mahkeme Önündeki Phyrne* (1861), tuval, 80x128 cm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, envanter no 1910. Fotoğraf: Elke Walford. Bilderarchiv Preussicher Kulturbesitz/Art Resource, New York.

Gerome'un şiddeti resmettiği ölçüde bu şiddet, resmettiği Ötekiler tarafından kendi insanlarına karşı uygulanır. Gerome'un kendi içindeki şiddet içerikli performansı, dikkatleri kendinden uzaklaştırıcı yapıdadır, kendi zengin hayal dünyasındaki koyu tenli insanlara mal edilmiştir. Gerçek tarih ise işine geldiği gibi silinmiş olur. Gerome bilhassa Avrupa sömürgeciliğinin Orta Doğu'daki şiddetinden sakınır, tıpkı 1867 yılında Cezayir'de dört bir yanda görülen kıtlık döneminde Fransız Misyoner Topluluğu'nun açlıktan ölmek üzere olan çocuklara yiyecek sunarken Hıristiyanlığa geçmelerini şart koşmaları gibi. Hatta Gerome'un resimlerine bakılırsa oralarda kendisi dışında hiçbir Avrupalı bulunmamış gibi anlaşılabilir. Gerome'un kurguladığı oryantalist alana Batılılar girmemiştir, ortam dış müdahaleden muaf görünecek şekilde res-

medilmiştir; Gerome ve son dönemdeki destekçilerine dair Linda Nochlin'in işaret ettiği gibi Orta Doğu'yu cinsellikle ilgili imkânlarla dolu bir cennet bahçesi olarak tasvir etmişlerdir.[36]

Gerome'un *Mahkeme Önündeki Phyrne* (1861) adlı tablosu (resim 3.11), bakmaktan ziyade karşısında ağzı açık kalınacak bir manzara yaratmak açısından *Köle Pazarı*'yla kıyaslanabilir bir şeyler bulmak için antik dünyaya dönmüştür. Antik Yunan'da ünlü bir hetaera* olan Phryne bu resimde kendisini Tanrılara karşı saygısızlıkla suçlayan büyük bir Atinalı yargıç grubunun önüne getirilmiştir. Gerome hikâyeyi zirve anında, yani bir zamanlar Phryne'in sevgilisi ve yetenekli bir hatip olan Hyperides, şiddetli savunmasını dramatik bir hareketle Phryne'in kıyafetini soyarak tamamladığı anda tasvir eder, meşhur güzelliği orada toplanmış olan izleyicilerin gözleri önüne serilmiştir. Ve bu görüntünün yargıçlar üzerindeki etkisi beraati getirmiştir – yaptığı etki, en üst basamaktaki adamın, gözlerine inanamıyormuş gibi bir şaşkınlık içinde kollarını kaldırarak yaptığı harekette en net biçimiyle görülmektedir. Phyrne'in beyaz teni sahneyi tam anlamıyla aydınlatır, tüm bakışları üzerinde toplar. Gerome Phyrne'e yüzünü bizden saklayacak şekilde poz verdirmiştir; bütün kimliği erotize edilmiş bedeninden yansımaktadır, hiçbir engel konmadan voyörizme açık haldedir. Resim 1866 yılında Londra'da ilk sergilendiğinde büyük infial yaratmıştır, gerçi Phyrne'in heykel gibi çıplaklığından ziyade yargıçların hep beraber yan gözle bakan tutumları bu infialin belki de asıl nedenidir.[37] Çünkü Gerome resimde birçok kez bu eller kollar havada "ne görüntü ama" jestini tekrarlamıştır; aynı sıralarda duran adamlardan bazıları öne doğru eğilmiş veya bir yana doğru kaykılmış halde en iyi görüntüyü yakalamaya çalışır gibidir. Neticede, Gerome bunu kasıtlı yapmamış da olsa, resmin orijinal kitlesine vermiş olduğu sıkıntı, 19. yüzyılın sonlarındaki geleneksel kadın nü resimlerinin neredeyse fabrikasyon üretim derecesinde tekrarladığı şekilde kadının boyunduruk altına alınışının kültürel temellerini fazlasıyla açık şekilde yüzümüze çarpıyor olmasına dayanır.

---

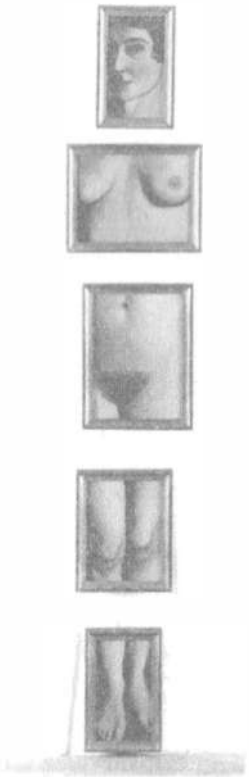
36. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient, Art in America 71 (1983), s. 118-31, 186-91. Nochlin, Fransız misyonerleri hikâyesi için bana kaynak oluşturdu, s. 126.

* Hetaera, antik Yunan'da fahişeden farklı olarak iyi eğitimli ve herkesle ilişkiye girmeyen eskortlardır. (ç.n.) .

37. Alison Smith, ed., *Exposed: The Victorian Nude* [sergi kataloğu] (New York: Watson-Guptill Publications, 2002), s. 91.

Belçikalı sürrealist Rene Magritte çarpıcı şekilde ironik çalışması *L'evidence eternelle*'de (*Ebediyen Aşikâr*) (1930) (Resim 3.12) objeleştirici erkek bakışına işaret etmiştir. Resimde vücudu beş küçük bölgeye ayrılmış ayakta duran çıplak bir kadın tasvir edilir (en büyük tuval yalnızca 21.5*19 cm boyutundadır). Modelliğini Magritte'in eşi Georgette yapmıştır. Beş resim arasındaki boşluklar nünün bedenindeki eksik parçaları temsil eder. Resim bizi görmeye ve neyi istiyorsak onu görmeye davet eder. Ayrıca nü bedenin parçaları arasındaki oranlar da boyut olarak önemli ölçüde değişkenlik gösterir. En büyük tuvaller kadının göğüslerini ve pubisini gösterenlerdir. Cinsel bölgelere büyütmek için bir büyüteç tutulmuş gibidir. Cinsel bölgeler boyut olarak daha küçük alt bacak ve ayakları, ayrıca başı domine eder. Magritte göğüslerin ve pubisin tuvallerini biraz merkezden uzaklaştırmıştır, sonuçta da bakışımızı biraz ayarından çıkarır, kompozisyonu biraz daha doğallıktan uzaklaştırır. Böylece göz kadının sağ göğsüne yönlendirilir ve bir sonraki daha aşağıda duran panele, sağdan sola doğru kayar, böylelikle genital bölgeye odaklanılmış olur. Yani gözlerimiz ileri geri, yukarı aşağı sıçrar, kadının bedenini parçalara böler ve belki de bazı yolları açmasıyla beden parçaları fetiş objeler, geçici arzular haline gelir ama bu objeler muhakkak ki bilincimizden insanı uzaklaştırır, dolayısıyla objeleştirir. Objeleştirme, ayrı ayrı çerçevelenmiş olsalar da beş tuvalin plastik cam içine konmasıyla da (orijinal cam destek kaybolmuştur) hissettirilir, etnografik bir sergi camına bakıyormuş gibi hissederiz.

Resimdeki kadın da dışa vurduğu cinsel cazibe için bir güç iddiasında bulunabilir ama bunun da bir bedeli vardır; vücudunun belli bölgeleri bütünüyle konu dışıymış gibi bakışımız için parçalanmıştır. Hatta ilk anda cinselliğine o kadar kapılabiliriz ki, mesela resimde kolunun ve omzunun olmadığını bile unuturuz. Böylece tuvaller, kültürün Kadın olarak tayin ettiği unsurları çerçeveye almış olur; çok önemli olmayan parçalar çıkarılmıştır; biraz önemli olanların da boyutu küçültülmüştür. Kadın, farklı beden parçalarından oluşan bir alan haline gelir ama böylesi bir alan haline gelirken normalde uzun süredir pornografi sektöründe (kesinlikle) ve bunun yanı sıra sanatta bütünüyle kabul edilmiş davranışlara biraz da rahatsızlık verici şekilde ilgi çeken bir şekle



Resim 3.12: Rene Magritte (1898-1967), *L'evidence eternelle* (*Ebediyen Aşikâr*) (1930), Plastik cama yerleştirilmiş beş ayrı esnetilmiş ve çerçevelenmiş tuval üzerine yağlı boya, 160.6x29.2 cm. Houston, Menil Koleksiyonu, no. 78-004a-e DJ.(c)2006 C. Herscovici, Brussels/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotoğraf: Hickey-Robertson, Houston.

bürünür. Basitçe ifade etmek gerekirse, bu resimler bir araya geldiklerinde bir cinsiyete bir diğeri tarafından müsaade edilen alanın öznel gerçekliklerini objeleştirirler.

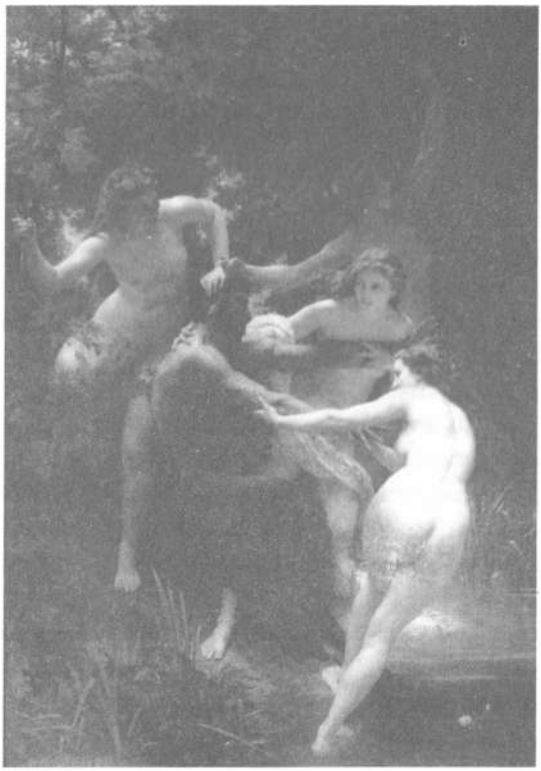
İntikam Çağrısı

Günümüzde William-Adolphe Bouguereau'nun devasa tuvali (yaklaşık 260 cm yüksekliğinde ve 185 cm eninde) *Periler ve Satir*'i (1873) (Resim 3.13) ciddiye almak neredeyse imkânsızdır. Bizim standartlarımıza göre, Bouguereau'nun tüm retorik çabasını kon-

santre ettiği resmin erotik etkisi, resmin gülünç göründüğü kadar boşa çıkmaz. Ama gülmek asıl önemli nokta değildir. Aksine ben bu resmi, Atlantik'in iki tarafındaki çok sayıda üst-burjuva koleksiyoncudan gelen taleplere yanıt verebilmek adına 19. yüzyılın sonlarında çalışmış hayli başarılı ve önde gelen bir sanatçının ciddi bir çabası olarak değerlendirmek niyetindeyim.[38] Victoria Dönemi boyunca, kontrol etmesi çok zor olan cinselliği saplantı haline getirmiş bir toplumda normalde gösterilemez olanı göstermek açısından resim sanatının, toplumsal olarak kabul edilmiş ana çıkış noktasını teşkil ediyor oluşu sık rastlanan bir durumdu. Bouguereau'nun resimlerinin erkek izleyicilerini göz önünde bulundurduğumuzda sorulması gereken soru ne görmüş olabilecekleridir, yani resmi nasıl "okumuş" olabilirlerdi?

Bouguereau'nun bir dizi resminde tipik şekilde görülebileceği gibi, erkek, ortak bir payda olarak tekil ve yalnız konumda kalırken, etrafındaki çok sayıda kadın atom çekirdeğinin çevresinde dolanan elektronlar gibi onun etkisi altında kalmış görünmektedir. Resmin retorik etkisi, belirgin ama nihayetinde gerçekdışı şekilde gücün el değiştirmesinden doğmaktadır ve bu etki, aktif değil reaktif bir konuma yerleştirilmiş erkeğin neredeyse statik kaldığı, kadının da erkeğin eylemini belirleyecek şekilde baskın davrandığı ölçüde değişmektedir. Erkek bir satirdir, oldukça cinselleştirilmiştir ama tam olarak bir adam değildir; böylece gücün el değiştirişi gerçek adamlar için geçerli değilmiş gibi görünmektedir. Bir başka deyişle, resmin yarattığı potansiyel heyecan kadınların (çok sayıda kadının) bir erkeğe yaptıklarından kaynaklanmaktadır. Bouguereau'nun sağ tarafta dikkatimizi odakladığı peri ve bize dönük arkadaşı, Satir'in kollarını çekiştirir, esasen onu kaldırmaya çalışmaktadırlar,

38. Louise d'Aregencourt, "Bouguereau and the Art Market in France", yer aldığı eser *William Bouguereau, 1825-1905* [sergi kataloğu], ed. Louise d'Argencourt (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1984), s. 95. Eserleri farklı milletlerden varlıklı bir müşteri topluluğu tarafından toplanıyordu, "bu kişiler en canlı biçimde yeni Dünya'nın milyonerleri olarak tanımlanabilirdi, lüks malikanelerinin sıvası yeni yapılmış duvarlarını, yeni yeni gelişmekte olan kültürlerinin temellerini atarak dekore etmek hevesindeydiler." 1880'lerin başından 1901 yılına kadar resim New York'ta bir otelin barında asılı kaldı. Resmin, aralarında üst sınıfa dahil kadınların da bulunduğu bir kitle tarafından coşkuyla karşılanışına dair eski bir hikâye için bkz. David Scobey, "Nymphs and Satyrs: Sex and the Bourgeois Public Sphere in Victorian New York", *Wintherthur Portfolio: A Journal of American Material Culture* 37 no. 1 (Bahar 2002), s. 43-66, esasen New York toplum hayatında kadınların değişen doğasıyla ilişkili olarak bu resmin bir analizi niteliğindedir.



Resim 3.13: William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Periler ve Satir* (1873), tuval, 260x180 cm. Williamstown, MA, Sterling and Frencine Clark Art Institute, envanter no. 1955.658. © Sterling and Frencine Clark Art Institute, Williamstown, MA.

bu hareketin erotik anlamı da Satir'in sertleşmiş kollarında ve gerilmiş parmaklarında daha belirgin hale gelir. İşin aslı periler mecazi olarak Satir'in cinsel arzusunu tetiklemeye çalışmaktadırlar, cinselliğini kontrolleri altına alırlar. Ama buna karşın en soldaki peri tam tersini yapmaktadır. Tüm ağırlığını Satir'in başını aşağıya bastırmak için kullanır, bu esnada dördüncü peri de sıkıca kapattığı elinde keçinin boynuzunu tutmaktadır, boynuzun ucu görünür halde ve müstehcen şekilde görünür kalmıştır. Periler Satir'i bir havuza çekmeye çalışmaktadır (havuz kadın cinselliğinin klişe sembolüdür ve elbette denizden gelen Venüs'e referanstır), Satir ise eğer yalnızca ayaklarına bakarsak tüm gücüyle direnç gösterir. Üst

bedeni ise bu direnciyle zıtlık içindedir. Periler mitolojikten ziyade daha çok 19. yüzyıl Fransız kadını gibi görünmektedir, Bouguereau'nun zamanında bile yorumcular tarafından bundan bahsedilmiştir ve yüzlerinde de belirgin bir davetkâr bakış okunur.[39]

Resmin enerjisi diyalektiktir. Kahraman vücutlu erkek sürüyle kadını cezbeder. Ama sayılarının fazlalığı Satir'i zor duruma sokmuş gibi görünmektedir. Cinsel talepleri esas itibarıyla boğucu olma tehdidi taşır. Dolayısıyla Bouguereau kadın cinselliğine dair 19. yüzyılın sonlarında sıkça kullanılan bir temayla oynamaktadır: kadın cinselliği o döenmdeki bakış açısına göre bir kez uyandırılıp harekete geçirildi mi (tuhaf biçimde) yapmacıktı, bastırılamazdı ve sosyal, ahlaki ve fiziksel olarak yıkıcıydı – özellikle de erkekler için.[40] Bouguereau, erkeklere ait son derece etkili, genel olarak da kabul edilmiş iki ayrıcalığı, yani cinsel arzuları (Victoria döneminde "iyi" kadınların resmen men edildiği arzular) ve domine etme isteğini aynı anda harekete geçirerek söylemini oluşturmaya çalışmaktadır. Resimde kadın vücuduna bakmanın hazzı yeterince açıktır. Perilerin göğüsleri ve alt bedenleri abartılmıştır ve Bouguereau, Victoria dönemine özgü bir uygulamayla kadınların kalçalarının cinsel bölgeyi temsilen kullanımından bütünüyle faydalanmıştır.[41] Domine etme arzusu gücün belirgin şekilde el

39. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), s. 276. 1879 Yılında bir eleştirmenin bu resim hakkında yazdığı gibi: "Problem... bu insanların Baküs Perisi veya Baküs Rahibi değil leydiler olmaları. Onların kıyafetlerini çıkarışları tesadüfi veya şehvetle ilgili, durumdan bihaber değiller. Herhangi birinin yüzüne bakın, modern Fransızca yazamıyormuş ve moda dergilerini okuyamıyormuş gibi yapıp aklınızla dalga geçmeye ihtiyaç duymadıklarını düşüneceksiniz." Alfred Werner, "The Return of Monsieur Bouguereau", *Art & Artists* 9 (Mart 1975), s. 28: "Yunan mitolojisine yapılan anıştırmalar, bu kadınların Tanrıçalar değil de üst sınıf saraylılar oldukları faktörünü gizleyemez. Bouguereau tabloları bankacıların, politikacı ve sanayicilerin misafir odalarında asılıydı; kadınlar kendi aralarında sohbet etmek üzere bir köşeye çekildiğinde ev sahibi ve erkek misafirleri tarafından 'bilimsel olarak' tartışılmak üzere varlık gösteriyorlardı." Bu resim hakkında kayda değer miktarda bibliyografya vardır, bu bibliyografya ve resmin geçmişine dair ilave birçok bilgi için bkz. Argencourt, ed., *William Bouguereau (1825-1905)*, s. 182-86. Bu cilt genel olarak Fransız itfaiyeci sanatı (*pompier art*) hakkında faydalı makaleler barındırır, Bouguereau'nun çalışması hakkında biyografik değerlendirmenin yanı sıra resimlerinin toplanışı ve pazarlanması hakkında bilgi içerir. Ayrıca bkz. Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven: Yale University Press, 1991).

40. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Cilt 1, *An Introduction*, Çev. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978).

41. Bkz. Sander Gilman, "Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of

değiştirmesiyle tahrik edilir, harekete geçmeye çağrı niteliğindedir. Yani Bouguereau, bu kadınları erkek izleyicinin fantezi dünyasında kendilerine münasip görülen yere koymak için bir başka Medusa görseli üzerinde intikam duygusuyla hareket etmiştir. Mitolojik Medusa 19. yüzyılda tekrar tekrar resmedilmiş ve heykeli yapılmıştır. Aynı anda hem nefret hem de arzu nesnesi olarak Medusa, sonsuz ve agresif olduğu var sayılan cinselliğiyle haz sunmuştur. Saçı yerine geçen iç içe geçmiş yılanlar, agresif fallik güçlerini, açıkça yüzümüze vuran bir tarzda belki de biraz fazla net şekilde ortaya koyar. Ve cinsiyet hiyerarşisini kontrol edilemeyen bir şekilde ihlal edişi dolayısıyla cezalandırılacaktır – bir bakıma cezalandırılmalıdır. Perseus tarafından kafasının uçurulması Medusa'nın kastrasyonudur ve erkek cinsel normalliğinin, fallusun geri dönüşünün yeniden sağlanışıdır.[42]

Gerçi bir kez daha erkek izleyici için ortaya bir güçlük çıkar. Fantezileri harekete geçirmek, baskınlığı yeniden kurabilmek ihtiyacını hissetmek, erkeklerin kadınlar üzerindeki hiyerarşik üstünlüğünün doğal değil, empoze edilmiş bir durum olduğunu ve bu dominasyonun, karşı çıkılmadığı sürece baskısını hiçbir zaman azaltmayacağını kabul etmek demektir. Erkeklerin meseleyi zorlamak zorunda olmaları, hem kendi çıkarlarının söz konusu olduğunu hem de eşitsiz cinsiyet ilişkilerin tarihsel bir durumsallıktan ibaret olabileceğini kabullenmek anlamını taşır. Son olarak, Bouguereau'nun, çizdiği sahneyi mitsel bir geçmişe yerleştirme kararı birbiriyle ilişkili iki işi kotarmış olur: normalde resmedilmesi dehşet verici olabilecek modern kadın bedenini resme taşıyabilmek için bir "kılıf" sunar ve kontrol edilemeyen fiziksel iştahlarla güdülenen doğal halindeki kadını tabiatın ta kendisi olarak açıklamış olur. Erkek gücü olarak Satir de duruma uygun düşer. Esasen gerçek erkekler evrimleşmiştir (satir gibi görünmezler); kadınlar ise hep aynı kalmıştır. Erkekler yalnızca keçi benzeri cinsel dürtüleriyle hareket eden Satir değildir, Bouguereau bize bu bilgiyi vermiş olur; savını daha iyi anlatabilmek için Satir'i evrimsel süreç içinde kalmış haliyle tasvir eder. Ona Apollo'yu bile

Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature", *Critical Inquiry* 12 (1985), s. 204-42.

42. Örneğin bkz. Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure" ve Catherine Gallagher, Joel Fineman ve Neil Hertz arasındaki bir dizi etkileşim için "More about 'Medusa's Head'", yer aldığı eser *Representations* 4 (Güz 1983), s. 27-72.

kıskandıracak bir üst beden vermiştir; bu gövde, daha aşağı yarısını, keçi tarafını kontrol etmeyi bilen, düşünebilen bir kafa tarafından idare edilir, kadınlara direnç gösterebilir.

Hayat Kadını Nü

"19. yüzyılda hayat kadını, başlıca cinselleştirilmiş kadın olarak algılanıyordu. Cinselliğin ve cinsellikle ilişkili her şeyin –tutkunun veya hastalıkların– vücuda gelmiş hali olarak görülüyordu."[43] Çıplaklık ve cinsellik temelden bağlantılıdır, en azından yetişkinlerde. Helen McDonald'ın kelimeleriyle "Çıplaklık, bir bedenin bir başka bedenle cinsel ilişkiye açık olduğunu gösteren en etkili görsel işarettir"; ayrıca şunu da ekler ki sanatta "kadın nü, cinsiyet ve kimlik oluşumuyla ilişkili şaşırtıcı çeşitlilikteki belirsizlikleri artırmıştır."[44] 19. yüzyılın ortalarında ve sonlarında sanat genel olarak –edebiyat, opera, görsel sanat– görsel bir endüstri ve toplum sağlığı tehdidi olarak fuhuşun yaygınlığının artmasına ilişkin saplantılı endişeler açısından hem bir aktarım aracı hem de bir veri havuzu olarak görev yapmıştır. Fuhuş sektörünün artışı bilhassa Avrupa'nın ana şehir merkezlerinde, en çok da yoksul ve çaresiz çok sayıda kadının seks ticaretinin içine düştüğü Paris'te görülmüştür. Yine o dönemde kendi zevklerinin peşinde koşan ve buna harcayacak parası olan çok sayıda erkek vardı. Ama tüm bunların bir de bedeli vardı; bu bedel, şaşırtıcı denemeyecek şekilde özellikle de penisilinin icat edilmesinden önceki dönemde kontrol dışı kalabiliyor ve sıklıkla da ölümcül olabiliyordu. Hayat kadını ile ölüm arasındaki gerçek ve mecazi kültürel bağlantı yerleşik hale gelmişti; suçun ağırlığını taşımak zorunda kalan da kadınlar oluyordu. Fransız hükümeti tarafından basılan ve doğrudan veya dolaylı olarak fuhuş sektörünü ele alan sayısız broşüre sanatçıların eserleri eşlik ediyordu. Bu eserler bazen seks ticaretinin ortaya çıkmasına katkı yapan sosyal eşitsizlikleri ciddi şekilde eleştirirken, diğerleri – ve çoğunluğu – satılık seksin hem körüklediği hem de karşıladığı arzulara oynuyordu. Özellikle görsel sanatlar, kadınları tam anlamıyla seks objeleri olarak sunmak adına başlıca mecra haline gelmişti, sonsuz sayıda alternatif sunuyordu ve genellikle de gerçek durumun sanal ikameleri konumundaydılar, Sanatın sunduğu sosyal kalkan, top-

43. Gilman, "Black Bodies, White Bodies", s. 221.

44. Helen McDonald, *Erotic Ambiguities: Ther Female Nude in Art* (Londra: Routledge, 2001), s. 7.

lumsal olarak (her zaman olmasa da) az çok kabul görmüş gösterişçi biçimler için kılıf sağlamış oluyordu, bunlar daha sonraları "centerfold"* haline de geldi. Sanat bu anlamda fotografik pornografi alanında sunulan cinsellikle ilgili kaba görsellerin de panzehiri olarak varsayılıyordu.[45]

Henri Gervex'in *Rolla* adlı tablosu (1878) (Resim 3.14) bu anlamda tipik bir örnektir. Sanatçının yirmi altı yaşındayken vermiş olduğu eser, Aldred de Musset'nin Rolla (1833) adlı uzun şiirinde tasvir ettiği bir ana dayanır. Şiir, günah şehri Paris'te yaşayan on dokuz yaşındaki Jacques Rolla'nın dejenere hayatını ve nihayetinde zehirle intiharını anlatır. Şiir aynı zamanda ekonomik yokluklar nedeniyle hayat kadınlığına sürüklenen genç Marion'ın da çöküşünü anlatmaktadır. Gervex'in resmi bu acıklı hikâyenin sona yaklaşan kısmını, Rolla'nın son parasını da Marion'ın hizmetini satın almak için harcamasından sonrasını tasvir eder. Sonraki sabah erken saatte, uyumakta olan çıplak kadına bakar; şairin sözleriyle: "Elinde olmadan, tarif edilemez şeytani bir dehşet/ İliklerine kadar hissettiği bir ürpertiyle doldurdu içini."[46]

Musset'nin şiirleri, ahlaki açıdan modern dönemin aşırılıklarını yeren geleneksel tarz etrafında şekillenmiştir. Gerçi Gervex'in resmi çeşitli yönlerden kendi kaynağından oldukça ciddi ölçüde sapmaktadır. Yeni başlayanlar için ifade etmek gerekirse, sahne pek de çaresiz bir sefalet ortamı gibi görünmemektedir; aksine iyi döşenmiş bir özel oda konumundadır, 1870'lerin Paris'ini gören bir manzarayla günün koşullarına göre yenilenmiştir. Marion'ın fiziksel güzelliği bozulmadan kalmış, yüzü gençlik cazibesinin hiçbir parçasını kaybetmemiştir. Dolgun dudakları ve uzun, darmadağın saçları mesleğinin geleneksel işaretleri olarak vazife görür. İyi beslenmiştir, ekonomik olarak becerikli olduğu düşünülebilir. Mesleğinin diğer işaretleri de kompozisyon boyunca açıkça görülür, bunlar arasında elbette son derece uygunsuz çıplaklığı da yer

* Bir derginin normal ebattan büyük hazırlanmış ve katlanarak dergi boyutuna getirilmiş orta sayfası. (ç.n.)

45. Bu tarihçenin kısa bir özeti için, bkz. Clayson, *Painted Love*, s. 1-5.

46. Alıntının yer aldığı eser: Clayson, Painted Love, s. 81. Bu resmin, dönemin basın reaksiyonlarını da içeren detaylı ve derinlemesine değerlendirmesi için ayrıca bkz. s. 79-90; ben de yorumlarımdan bazılarını bunlara borçluyum. Ayrıca bkz. Heather Dawkins, *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910* (Cambirdge: Cambridge University Press, 2002), s. 20-26 ve Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (Cambirdge: Harvard University Press, 1993), s. 139-40.



Resim 3.14: Henri Gervex (1852-1929), *Rolla* (1878), tuval, 175x220 cm. Bordeaux, Musee des Beaux-Arts de Bordeaux. Fotoğraf: Erich Lessing/Art Resource, New York.

alır. Aslında Marion'la ilgili her şey hatta satılık güzelliği bile Hayat Kadınıyım diye bağırır, sanki şunu söylemektedir: artık çaresizlik noktasına gelmiş olan genç ve yakışıklı Jacques'ın ömrünü böylesi kadınlar tüketmiştir (zayıf bedenine ve çökük yanaklarına dikkat edilmelidir). Bu ahlaki ironi, Gervex'in resminde kadını olmayacak derecede sağlıklı göstermek suretiyle mağduriyetine dair tüm işaretler ortadan kaldırılarak daha da belirgin hale getirilmiştir.

Kaynak metinle kıyaslandığında tezat oluşturacak bir başka unsur da Marion'ın cinselliğe kendini kaptırışının belirgin ölçüsüdür. Göründüğü kadarıyla işine karşı heves göstermektedir, gerçi bunu Gervex tarafından bedeninin çiziliş şekline bakarak söyleyemeyiz; çünkü gücünü tüketen mesleğinden dolayı yorgun düşmüş görünmekten ziyade cinsel birleşme sonrası huzurlu bir uyku halindeymiş gibi çizilmiştir. Resimdeki problem sahnenin ön kısmında yatmaktadır: kat kat iç eteklik, iç çamaşırı ve göz alıcı kırmızı bir korseden oluşan kıyafeti gelişigüzel bir yığın halinde

atılmıştır, sanki kıyafetlerini sabırsızca çıkarmış gibidir ve bu durum korsesinin içinin dışına çıkmış olmasıyla daha da vurgulanmıştır. Bir başka deyişle, bu fırlatılıp atılmış kıyafet meslek icabı bir çalışmayı değil tutkuyu anlatır. Böylelikle bu durum, bir yandan ayıplayabileceğimiz bir bedenin görüntüsünden zevk de almamıza imkân verir. Acıma unsuru, suç faktörüyle ortadan kaldırılmıştır. Ve bir şey daha: Jacques'ın şapkası ve bastonu Marion'un atılmış kıyafetlerinin üzerinde, titizlikle oraya konmuş gibi durmaktadır, muhtemelen Marion'ın coşkulu ve aceleci görünen striptizinin ardından kıyafetini çıkarmıştır; dolayısıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirdiğimizde Jacques daha kontrollü olan taraftır.

Gervex, Marion'ı bir mağdur olmaktan çıkarıp seyretmeye değer bir görüntüden biraz daha fazlasına dönüştürür. Keyifli ve hafif meşreptir, arzulanır durumdadır ve acıma hak etmez, dolayısıyla hiçbir suçluluk duygusu hissetmeden bakabiliriz Marion'a. Temsil ettiği kadınların yaşamlarını sarmalayan tüm o toplumsal gerçeklikler silinmiştir. Zavallı Jacques için rahat rahat üzülebiliriz artık, potansiyeli olan ama yanlış yola sürüklenen zavallı Jacques.[47]

Bu türe ait daha şık ve bu kez daha eski resimler Avrupa aristokrasisinin hizmetindeki cariye ve metresleri tasvir ediyordu. Örneğin François Boucher'in *Çıplak Uzanan Kız* (1752) (Resim 3.15) resmi esasen 18. yüzyılda yapılmış, duvara asılan yağlı boya bir resimdir. Uzun süre Marie-Louise O'murphy olduğu düşünülen (şimdiyse bundan emin olunamamaktadır) model İrlandalıydı, o dönemde yalnızca on beş yaşındaydı; kısa süre sonra Kral XV. Louis'nin metreslerinden biri oldu.[48] Resmin erotik içeriği tahminen muhtemel efendisinin, kızın üzerindeki cinsel etkisi hakkındadır – Boucher bu resmi, metresi Madame de Pompadour aracılığıyla krala sunduğu hizmetin resmi sorumluluklarının bir parçası olarak yapmıştır. Resimdeki kız her daim kralın çağrısını beklemektedir. Kral için çıplak kalmak üzere var olmaktadır; bu durum kısmen, pastel gölgelerin Boucher tarafından kendine özgü şekilde kullanılmasıyla vurgulanmış olur, bu resimde pembemsi kırmızı tondadır, kızın arka tarafında cömertçe kullanılmıştır.

47. Linda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (Londra: Routledge, 1992), s. 2: "Kadın nü... feminenliği ve kadın cinselliğini ele almanın bir yolu olarak anlaşılabilir."

48. *François Boucher*, 1703-1770, s. 258-63, resmin geçmişi ve Boucher'in kullanmış olabileceği model hakkında detaylar sunar.



Resim 3.15: François Boucher (1703-70), *Çıplak Uzanan Kız* (Matmazel O'Murphy?) (1752), tuval, 59x73 cm. Münih, Alte Pinakothek. Fotoğraf: Scala/Art Resource, New York.

Hatta, masumiyeti ifade eden yüz kızarması (bekaretin mecazi anlatımı için görsel bir referans) kalçalarına uygulanan kızarmaya paralel görünmektedir – bu resimde sanki ikinci yüzüymüşçesine uygulanmıştır. Kimliği bunlardan birine olduğu kadar diğerine de bağlıdır. Boucher kızı, üzerinde beyaz nevresim ve büyük beyaz bir yastık bulunan bir divana yerleştirmiştir, böylece vücudu daha belirgin şekilde resmin odağı haline gelir. Kompozisyonel olarak, Boucher kızın bedenini, resmin dört köşesinden çekilen çapraz çizgilere uyacak şekilde ayarlamıştır, çizgiler tam olarak kızın kalçaları merkezde olacak şekilde birleşir –X bu noktayı işaretler– kalçaları kralın keyfi için kaldırılmıştır (ve o yalnızca kralın baş işaretini ve çağrısını beklerken, onu görebilen ama dokunamayan saray üyeleri de bu kadarıyla yetinmek zorunda kalır). Boucher, hükümdarın sevgisinin sonrasında uyanan düşünceleri temsilen adet olduğu üzere kızın ayağına güller sermiştir. Kız bu esnada,

uzun süre yatış şekli değiştirilmediği taktirde son derece rahatsız bir hal alacak olan bir pozda beklemektedir. Kızın amacı heyecanlandırmak ve bunun akabinde de kralın arzularını gerçekleştirmektir. Boucher'in, kızı bilhassa küçük düşürücü bir pozda çizmiş olması önemsiz bir konu değildir; aslında Avrupa resim tarihinde ender görülen bir pozisyondur, sanki kızın sabırla beklediği cinsel ilişkinin ta kendisinin sapkınca yozlaştırıcı olacağının bilincindeymiş gibi görünür.

Şu noktanın da altı çizilebilir ki resim bir portre olabilir (O'Murphy'nin) ve portrenin tarihteki işlevi de önemli insanları, toplumsal açıdan anlamı olan insanları yalnızca içinde bulunulan an için değil aynı zamanda gelecek kuşaklar için de onurlandırmaktır. Portreler, gücün, iktidarın ilanıdır. Gerçi bu eserde model, yalnızca bir sanatçının modeli olmakla kalmayıp kralın da favori metresi olabilir; güç, eğer kral bu gücü uygulamak isterse modelin değil kralındır. Bu durumda, işin özünde kral bu resmin görünmeyen öznesi haline gelir. (O dönemde veya herhangi başka bir dönemde bir erkeği böylesi bir poz verirken hayal etmek ise imkânsızdır, bir aşağılama işaretidir.)

Resmin sağ tarafında, odanın içine kat kat örtü yığılıdır. Bu acayip görünümlü perde, dönemin portrelerinde sıkça görülen birbiriyle ilişkili birçok anlamlı mesajın göstergesi niteliğindedir. Perde, normalde görme hakkımızın olmadığı ama çekildiğinde önemli birini gösteren bir tür tiyatro perdesi olarak işlev görür; yine örtü de, bunu tamamlayacak şekilde, gösterilen bireyin önemine işaret eder. Büyük bir ayrıcalığın işaretidir ve bu açıdan yüzyıllar boyunca neredeyse bir portrecilik klasiği olarak vazife görmüştür. Gerçi bu resimde Boucher kızın sol bacağını üzerine yerleştirerek perdenin gösterge anlamını değiştirmiştir. Bunu yapmış olması iki unsur doğurur. İlkin, ilgiyi örtüye ve portrecilikle bağlantısına çeker, bir tür görsel ünlem işareti gibidir ("Evet, bu bir portre!" dedirtir); ikinci olarak, perdenin çekilmesiyle bakışımız karşısında son derece savunmasız hale gelmiş olan portre modelinin, yalnızca söz konusu erkek, yani perdenin gerisindeki erkek için yaptığı şey açısından önemli biri olduğunu ilan etmiş olur. Son olarak, portrelerde modeller genellikle ayakta durur (erkekler özellikle) veya oturur; yatmazlar. Kıyafetleri de üzerlerinde olur. Bu resmin başarısı ise, Boucher'in bu resmi aynı yıl içinde birbi-

rinden biraz farklı iki versiyon halinde çizmiş olmasından açıkça anlaşılır.[49]

Çağdaş Amerikan sanatçısı Mel Ramos, Boucher'in resmini alarak temsil ettiği şeyi ortaya koymaya çalışmıştır. Resmin yer aldığı sahneyi tarihin boşluklarından çıkarıp ifade etmek istediği noktaya odaklanmıştır. Kendine has patavatsız mizah anlayışıyla yaptığı *Touche Boucher* (1973) (Resim 3.16) adlı resimde kızı bir yetişkin haline getirir, 70'lerin saç modeline sahip, dönemin *Playboy* modellerinde sıkça görülen bronzlaşma iziyle dolu bir poster kızı olarak resmeder. Ramos'un yaptığı bu güncelleme, Boucher'in orijinal resmini modern yorumlanışından ayıran iki yüzyıldan uzun sürede, ten renginin kültürel açıdan algılanışındaki farkları ortaya koyar.[50] (Günümüzde bronz ten refahı sembolize ederken Boucher'in zamanında Avrupalı aristokratlar arasında beyaz ten refah göstergesiydi. 18. yüzyılda açık ten, yani doğaya veya fiziksel işlere maruz kalmamış ten ayrıcalık olarak görülüyordu. Günümüzde ise açık ten üretim bölümü ve idari işler çalışanlarını işaret eder; yani çalışmak anlamına gelir. Bronz ten ise ister kumsalda ister neon lamba altında bronzlaşmış olsun, göreceli olarak daha ayrıcalıklı bir kesimi yansıtır.) Ramos'un modeli başını çevirir ve büyük bir cüretkarlıkla bize doğru bakar; bu bakış, Boucher'in hamisine sunmayı aklından bile geçiremeyeceği iddialı bir bakıştır. Ramos'un eserindeki ironik şoku iki unsur doğurur: ilk olarak, yeniden yapım aracılığıyla kanon olmuş bir resme gözden kaçmayacak şekilde referans yapılmış olur – resmin isminde de dürüstçe belirtilmiştir – ve Boucher için şunu söyler: "Şaka yapıyor olmalısın!"; ikincisi, Ramos, kendi zamanının pop kültürünün en popüler unsuruna, erotik dergilere tam anlamıyla pop art tarzında bir

49. Diğer versiyon Köln, Wallraf-Richartz-Müzesi'nde yer alır.

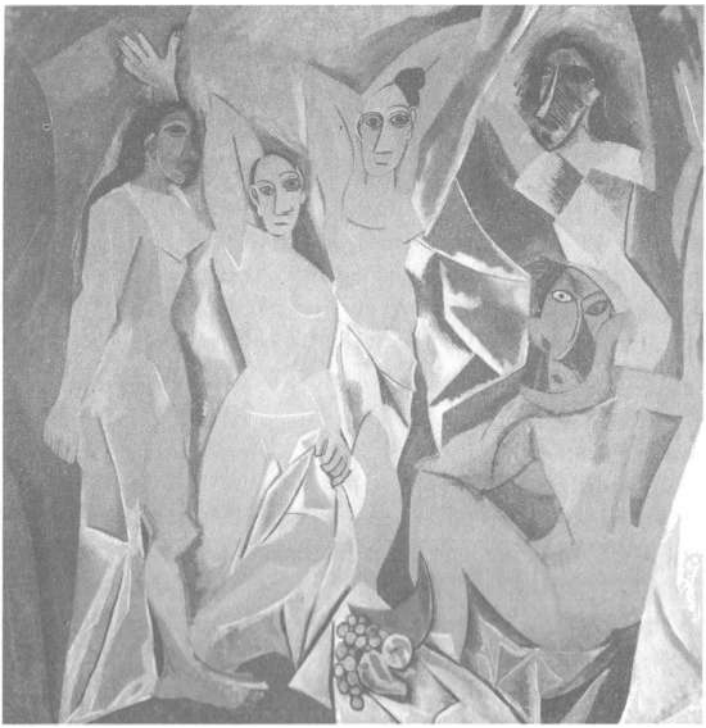
50. Ramos'un çalışması hakkında mükemmel ve detaylandırılmış bir yorum için ayrıca bkz. Donald Kuspit, "The Uses of Irony: Popularity and Beauty in Mel Ramos's Painting", yer aldığı eser Donald Kuspit, Louis K. Meisel'le birlikte, *Mel Ramos: Pop Art Fantasies (The Complete Paintings)* (New York: Watson-Guptill Publications 2004), s. 8-33.
Michael Farrell (1940-2000) 1977 yılı tarihli bir resmini Boucher'in resmine dayanarak yapmıştır, *Madonna Irlanda, or The Very First Real Irish Political Picture* (Dublin, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art). Farrell'in resmi, İrlanda'nın tarihsel olarak kendini Büyük Britanya'nın "hayat kadını yapışı" olarak adlandırdığı durumun ve Katolik Kilisesi'nin baskısının eleştirisidir. Durumun değerlendirilmesi ve renkli reprodüksiyon için bkz. Mahon, *Eroticism & Art*, s. 33-35.



Resim 3.16: Mel Ramos (1935-2018), *Touche Boucher* (1973), tuval, 142.2x177.8 cm. Private Collection. (c) Mel Ramos/Lisans VAGA, New York, NY.

referans yaparak bu yaklaşımı tamamlar. Ramos'un resmi, Manet'nin *Olympia* (Resim 3.20, bkz s.144) adlı çalışmasıyla paralellik taşır. *Olympia* şüphesiz tüm kadın nü resimlerinin en ünlülerinden biridir ve kendi döneminde kendinden önceki yüksek sanat nü resimlerin kültürel tarihiyle doğrudan bir yüzleşme niteliği taşımaktadır. Ramos'un, bu resmin de yenisini yapmış olması pek şaşırtıcı sayılamaz (başka birçok geç modern dönem sanatçısının yaptığı gibi), şu anda da bu resimle ilgili yeni çalışmalar gelmeye devam etmektedir.

Picasso'nun *Avignon'lu Kızlar* (1907) (Resim 3.17) adlı resmi, bir yandan sanatta Modernizmin tam anlamıyla ortaya çıkışını belirten en önemli resimlerden biri olarak ve bir yandan da döneminin en ünlü nülerinden biri olması itibarıyla ikili bir statüye sahip olma ayrıcalığı yaşar. Ayrıca yalnızca Picasso'nun kübizmi dolu dizgin kullanması nedeniyle değil, etkileyici büyüklüğüyle de (yaklaşık 0.75 metrekare) göz ardı edilemeyecek bir resimdir. Sanat tarihi açısından önemi de yine bu resimle birlikte büyüyen akademik bibliyografyanın göz alıcı boyutundan açıkça görülmektedir. Bu tartışmanın amacını ilgilendiren unsurun da bu resmin konu-



Resim 3.17: Pablo Picasso (1881-1973), *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), tuval, 243.9x233.7 cm. New York, Modern Sanatlar Müzesi, Lille P. Bliss'in mirası olarak bağışlanmıştır, envanter no. 333.1939. Fotoğraf: Digital Image (c) Modern Sanatlar Müzesi/Lisans, Scala/Art Resource, New York tarafından sağlanmıştır. (c) 2006 Palo Picasso Mülkü/Sanatçı Hakları Topluluğu (ARS), New York.

su etrafında dolaştığını söyleyebiliriz. Modern sanatın doğuşunda tartışmasız bir konuma sahip olan bu olağanüstü resim, 5 kadın nüyü, Ingres'in *Türk Hamamı*'nı belli belirsiz hatırlatan bir sahneye yerleştirir. Gerçi aralarındaki farklar da belirgindir. Picasso'nun nülerinden üçü, bakışımıza doğrudan karşılık verir; hatta sağ alttaki nü bize doğru bakmak için kafasını çevirmiştir. Ama Picasso'nun onlara vermiş olduğu bakış erkek izleyiciye karşı bir meydan okuma değildir. Onların bakışı, stilize edilmiş de olsa, bir tür "beni seç" bakışıdır. Picasso'nun genelev sahnesi bu anlamda geleneksel bir duruma vurgu yapmış olur. Kadınlar kendilerini önden, arkadan ve yandan görünümleriyle sunarlar; ortadaki iki kadın dikkat

çekici şekilde kollarını başlarının üstünde ve arkasına kaldırmış halde tutmaktadırlar, göğüslerine dair daha net bir görüntü sunmuş olurlar. Hepsi de izleyici-müşteri arayışı içindedir. Alt orta ön kısımda Picasso meyve aracılığıyla kompozisyona bir yorum katar: bunu tüketin der ve bunun da ötesinde, meyvenin yaprağından çıkan sapı penetrasyon izlenimi verecek şekilde çizmiştir (modern ressamlar arasında çok azı fallik biçimlere Picasso kadar düşkündür). Görsel olarak tükettiğimiz unsur, bir Barcelona genelevindeki 5 hayat kadını arasından yaptığımız seçimdir; Avignon'lu Kızlar deyişi, kentin red-light bölgesindeki bir sokaktan gelmektedir, kadınlar Afrika maskesi "suretleri" taşımaktadır ki dönemin Avrupa kültüründe oryantalizmle özdeşleştirilen saplantıların bile biraz ötesinde bir cinsel fantezi unsurudur.

Resim, sanat tarihi açısından yerini hak eden bir anıt konumundadır. Bu konumunu, olağanüstü bir kültürel çatışmayı ele almasına borçludur. Bu resmin içeriğinde sanata dair her daim duyulan yenilik ve yeni bir tarz özlemi de yatar; resim, modernitenin ve moderniteyi yaşayan insanların yapısını belirleyen piyasa güçlerinin kazandığı hızın da başlı başına göstergesidir. Maskülen yapıdaki kültürel otoritenin yerleşik fantezilerini de tekrar gözler önüne serer; bu otorite, sanat=yaratıcı deha ve yaratıcı deha=erkekler diyen imtiyazlı ilke üzerine inşa edilmiştir. Picasso tarafından da temsil edildiği üzere, erkek iktidarını geçerli kılan yaratıcılık ideolojilerini çevreleyen fanteziler, Batı tarihinde ve sanatında hali hazırda uzun zamandır yerleşik köşe başları konumundaydı. Picasso bu resminde bu geçmişe meydan okumak adına bir şey yapmaz; hatta aksine yeni bir parça ekler. Hayat kadınlarını temsil eden bu modeller, satın alabileceği kişiler durumundadır. Yapmaları söylenen şeyi "yaparlar", cinsellik anlamında olmasa da (kast ettiğim şey cinsellik değil) Picasso'nun kendi olağanüstü yeteneklerini göstermek için kullanabileceği yemler olarak konumlanmışlardır. Resimde eksik olan nokta ise resmin konusuyla ilgili eleştirel bir özdüşünüm emaresinin olmayışıdır.

Picasso en azından dolaylı olarak hastalık bulaşma korkusuna atıfta bulunur. Kadınların yüzleri için ödünç alıp taktığı maskeler bu gerçekliğin maskesini düşürür. Birçok kişi gibi Sander Gilman'ın da işaret ettiği gibi,[51] Batılılar için Afrika, bilhassa kıta sakinlerinin

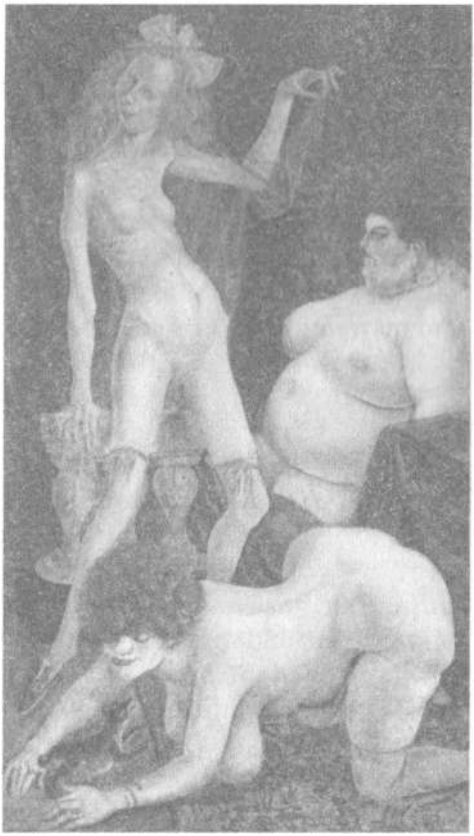
51. Gilman, "Black Bodies, White Bodies."

ilkel yaşamı ve sınırsız olduğu düşünülen cinselliği dolayısıyla esrarengiz bir karanlık kıtaydı. Resmin görüntüsü de bu hayali ilkelliği fetişize eder ve hatta bunu, resimdeki kadınların ten renklerinin –az çok– beyaz olmasına rağmen yapar. Dahası, Picasso, tıpkı Gervex gibi kadınların erkeklerin zevki için sömürülmesinin görsel tarihine herhangi bir meydan okumada bulunmaz.[52] Gervex'in ilgi alanı, temel aldığı şiirden ne kadar sapmış olursa olsun, resminin hikâyesinde yatar. Picasso ise bir şeyler anlatmakla ilgilenmemektedir, onun ilgisi, ele aldığı konunun insan biçimini yeni geliştirdiği tarzı açısından keşfe çıkmasına imkân veriyor olmasında yatar. Ama iki şekilde de, bu ressamların model olarak kullandığı kadınlar, onların kullanımında et ve tenden yalnızca biraz daha fazlasını ifade etmektedir. Bu kadınların geçmişi, gerçek veya mecazi açıdan pek önemli değildir. Picasso'nun bir keresinde söylediği gibi, "Kadınlar acı çekmeye yarayan makinelerdir."[53] Bu bakış açısında hayat kadınlarının sosyal değeri – insan olarak değerleri – onları resmeden sanatçıların kendilerine biçtiği değeri aşmaz. Resimlerinde açıkça görülen mağdur kadın yaşamlarıyla bağlantılı hayat kadınlığı müessesesine dair herhangi bir kültürel eleştiri zerresine rastlanmamaktadır. Bunun yerine, en azından nefes kesen bir yetenek sahibi olan Picasso tarafından Büyük Geleneğin, sanatın az çok kalıcı denebilecek bir parçasına dönüştürülmüşlerdir. Böylece şu anda ve belki de ebediyen, bir bakıma, sadece güzelliğin bir parçasıdırlar.

Dekoratif amaçlı kullanılan nü tarihçesi düşünüldüğünde, Büyük Gelenek'e meydan okunduğu anlar da olmuştur. Bu meydan okumayı çok az sayıda sanatçı Alman ressam Otto Dix kadar etkili yapabilmiştir diyebiliriz. Dix çok sayıda kadın nü resmi ve bilhassa genelev sahneleri çizmiştir. *Üç Kadın* (1926) (Resim 3.18) bu anlamda bilhassa çarpıcı bir örnek teşkil eder ve neredeyse bakması acı veren bir resimdir denebilir. Hatta belki de resmin en

52. Mahon, Eroticism & Art, s. 65: "Modern sanatın ilk yıllarında birçok konu ortaya çıktı, bunların çoğu modern bedenin erotik potansiyeliyle ilgiliydi. Bir tip kadının, hayat kadının bu durumla bilhassa ilişkili olduğunu fark ettik, modernitenin ta kendisinin işareti oldu." Picasso'nun Afrika'daki Fransız sömürgecilik politikalarını eleştirdiğini söyleyen kısmen alternatif bir okuma için ayrıca bkz. s. 89-90. Orijinalinde Picasso iki erkek figür kullanmıştı, bir denizci (her limanda bir kadın) ve elinde kafatası tutan bir tıp öğrencisi (hastalığa yapılan doğrudan bir referans).

53. Peter Schjeldahl, "Spanish Lessons: Picasso in Madrid", *New York* 82 no. 18 (19 Haziran 2006), s. 90.



Resim 3.18: Otto Dix (1891-1969), *Üç Kadın* (1926), ahşap üstüne karışık malzeme, 181x101.5 cm. Stuttgart, Stuttgart Kunstmuseum.

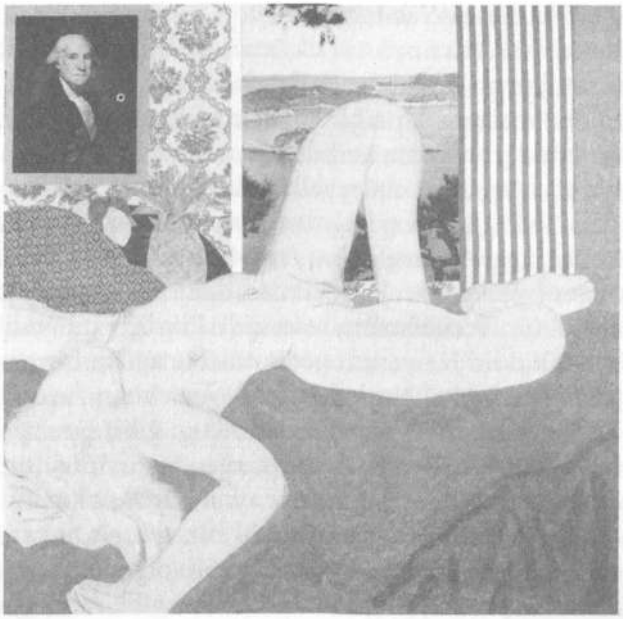
önemli etkisi, erkek bakışını esas alan geleneksel güç alanıyla neredeyse şiddet içerikli denebilecek ilişkisidir. Dix, öznesini o kadar agresif şekilde ele almıştır ki, neredeyse potansiyel izleyici kitlesini ortadan kaldırma noktasına gelmiştir. İnsan böyle bir resmi nereye asabilir? – kesinlikle burjuva şahsi koleksiyoncunun sahasında kabul görmez; belki kamusal bir koleksiyonun parçası olabilir. Amelia Jones, kadın nünün "heteroseksüel erkek arzularının objesi olarak gücünün elinden alındığını ama aynı zamanda ırksal açıdan belirlenmiş saflık (beyazlık) sembolleriyle bağlantılarını koruyarak 'pornografi'den ziyade 'sanat' olarak statüsünü sürdür-

düğünü" öne sürmüştür.[54] Dix'in resmi bu gerçekliğe, kesinlikle temelini bütünüyle sarsmadan meydan okur. Dix'in üç hayat kadını öylesine insanlıktan çıkarılmıştır ki ve görünümleri öylesine isyankardır ki (derilerinin inceldiği yerlerde özenle damarlarına kadar resmedilmişlerdir) izleyici nasıl böyle olabildikleri sorusunu düşünür. Daha az önemli olmayan bir başka nokta da, resmin kısaca, batı görsel sanatında kadın nünün statüsüyle yüzleşiyor oluşudur. Bir başka deyişle, aklınızın bir köşesinde Dix'in resimleri varken, son üç yüzyılda Batılı sanatçılar tarafından üretilmiş olan sayısız vasat kadın nü resmine eleştirel gözle bakmama imkânınız kalmaz. Güzellik başka bir şeydir, sanatta kolayca elde edilebilir. Hakikat ise daha başkadır; bedeli vardır. Dix'in bize dayattığı hakikat ne kolayca kabullenilebilir ne de bütünüyle göz ardı edilebilir. Mahvolmuş hayatlarıyla tasvir ettiği kadınların durumu son derece alçaltıcı ve kendileri açısından yıkıcıdır – elleri ve dizleri üstünde yerde duran kadın ironik şekilde bir köpekle oynamaktadır – Fides (sadakat) arketipi – ve kendini bilhassa küçük düşüren bir pozisyon almıştır. Dix, gözü kara bir tavırla bize hayat kadınlarının hayat kadını doğmadıklarını, hayat kadını yapıldıklarını hatırlatır ve bunu yapan da muhtemelen bu acıklı ve çok eski "ticarete" dışarıdan bakan, orada var olan ama görünmeyendir.

Dix'in *Üç Kadın* tablosunun atıfta bulunduğu hastalık fizyolojik olmaktan ziyade kültüreldir. Peter Brooks, bedene yönelen erotize edilmiş bakışın aynı zamanda iffet konusunda bir beyan olduğuna işaret emiştir, bu bakış ayıp bölgelerin gizlenmesini – görünmez kılınmasını – talep eder.[55] Dix hiçbir şeyi gizlemez; neredeyse tam tersine görmek istemediğimiz şeyi gözümüze sokar. Resimdeki kadınlar görsel olarak Yunan mitolojisindeki Üç Güzeller'e referans yapar; bunlar zevk, cazibe ve güzellik Tanrıçalarıdır, erdemlerini hem diğer Tanrılara hem de insanlara ulaştırırlar. Tesadüf denemeyecek şekilde aynı zamanda sanatsal yaratıcılık da bahşettikleri düşünülür. Dix ise kendi oluşturduğu bağlamda onların bu enerjilerini negatif kabul eder, yine kendisinin de askere alınmış bir genç olarak makineli tüfek kullanma göreviyle birinci elden

54. Amelia Jones, "Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure: Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics", yer aldığı eser *Aesthetics in a Multicultural Age*, ed. Emory Elliott, Louis Freitas Caton ve Jeffrey Rhyne (New York: Oxford University Press, 2002), s. 218.

55. Brooks, Body Work, s. 14.



Resim 3.19: Tom Wesselmann (1931-2004), *Great American Nude #4* (1961), yağlı boya, emaye, kara kalem ve kurşun kalem, beraberinde ahşap panel üzerine fotomekânik reprodüksiyonlar, pamuk, plastik ve kâğıt kolajı, 121.9x122.1 cm. Washington, DC, Hirshhorn Museum ve Sculpture Garden, Smithsonian Institution, envanter no HMSG 66.5524, Joseph. Hirshhorn bağışı, 1966. (c) Tom Wessemann mülkü / Lisans, VAGA, New York, NY tarafından sağlanmıştır.

tecrübe ettiği Birinci Dünya Savaşı'nın korkunç şiddetinin ardından gelen dönemin ve Weimar Cumhuriyeti'nin modernitesi içinde onların zarafetini acıklı şekilde ironik hale getirir. Bir elinde kibarca tuttuğu tülle ayakta duran uzun boylu ip gibi zayıf kadın (tuttuğu tül hiçbir şeyi gizlemez) bizi dilediğimiz kadar bakmaya davet eder.[56] Dix, kadına baktığımızda kendimizi, metaforik bir pencereden kendimizden uzak bir şeye değil, bir aynaya bakar halde bulacağımızı öne sürmüş olur.

Amerikalı pop sanatçısı Tom Wesselmann'ın tamamı 101 parçadan oluşan Great American Nudes serisi, konunun sunumu

56. Dix'in imgelerine ve özellikle de genelev kültürünü yansıtan sayısız tasvirlerine dair bir araştırma için bkz. Eva Karcher, *Otto Dix (1891-1969)* (Köln: Taschen, 2002).

anlamında yeni bir mecra oluşturmuştur, bunlardan *Great American Nude #4* (1961) (Resim 3.19) ilk örneklerden birini teşkil eder.[57] Resim, sanatta uzun zamandır kullanılan (yağlı boya, kara kalem, kurşun kalem) malzemelerin bir kolajı niteliğinde olmakla beraber geç dönem modern yaşamı ve bu yaşam üzerindeki kitle kültürü egemenliğini çağrıştıran materyalleri de bir araya getirir (emaye, pamuk, plastik, kâğıt, duvar kâğıdı ve fotomekanik reprodüksiyon kolajı). Resim, meta haline gelmiş modern yaşamdan bir kesittir ve bu hayatta çıplak kadın bedeninden daha fazla metalaştırılmış hiçbir şey yoktur. Wesselmann, eserinde Playboy dünyasındadır. Resim, basitlik dolu bir yaşam görüntüsüne açılan bir orta sayfa posteri (*centerfold*) niteliğindedir, tıpkı Wesselmann'ın kadın modelinin bacaklarını yayıp kendini bize açtığı gibi; agresif bir elde edilebilirlik görüntüsü vermektedir, metalaştırılmış bir yaşam aracılığıyla elde edilebilecek her şeye ayna tutmuş olur. Tüm bunlar tanıdık gelir; tüm bunlar ölümcül bir aynılık havası yayar: tıpkı egzotik bir tatil vaat edip yine de bütün diğer egzotik seyahat vaatlerine benzeyen klişe seyahat reklamları gibi; rahat iç dizayn, kelimenin tam anlamıyla dayalı döşeli – ortamda başka bir şey koyacak yer kalmamış halde. Tüm yüzeyler bir şeyle kaplı: sol tarafta duvar kâğıdkâğıdı, sağ tarafa doğru olan pencerede kırmızı beyaz çizgili perde, uç kısımda bir fırça darbelik mavi renk. Ve gerçek bir Amerikalılık gözlemlenir: kırmızı, beyaz, mavi renkler ve bunları perçinleyen Gilbert Stuart'ın standart George Washington portresi, sol üstte çerçeve içinde bir reprodüksiyondan bize bakmaktadır. Yatak örtüsü kırmızı, pencere pervazı beyaz ve deniz gök mavisidir. Model de 1960'ların Marilyn Monroe fantezisine uygun biçimde sarışındır.

Amerikan kültüründe pembe renk kızlara mal edilmektedir. Wesselmann pembe rengi kadının bedeninin tüm yüzeyi üzerine şiddetli şekilde uygular; kadın neredeyse bir buzlu dondurma rengine dönüşmüştür. Ayrıca yüzü de yoktur, aynı anda bir Barbie'den hem fazlası hem azı gibidir. İster tensel ister plastic olsun,

57. Tom Wesselmann'ın eserlerine dair daha fazla bilgi için bkz. Sam Hunter, *Tom Wesselmann* (New York: Rizzoli, 1994) ve Museo d'Arte Contemporanea Roma'da tutulan, geçmiş eserlerine dönük bakışı yansıtan güncel bir sergi kataloğu için bkz. *Tom Wesselmann*, ed. Danilo Eccher (Milan: Edizioni Electa, 2005) ve füçlü bir değerlendirme için bkz. McCarthy, *The Nude in American Painting, 1950-1980*, s. 82-112.

resmin pop kültürü ikonlarıyla rezonansı, Wesselmann'ın geç dönem modern meta kültürünün ezici yapısını kurgulaması açısından kritiktir. Ama işin bir başka tarafı da var, ürün kopyalama üzerine modellenmiş bir dünyanın tersiyle bağlantılar uyandıran bir başka taraf; yani, her bir imgenin eşsizliğine dayanan yüksek sanat ve bunun temelleri. Resmin yüzeyinde güçlü bir çapraz çizgi oluşturan çıplak beden yüksek sanat resimsel geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır, özellikle de odalık resimleri geleneğine. Wesselmann'ın renk kullanımı dışında ana farklılık modelini konumlandırdığı pozun çarpıcı, hatta agresif cinselliğindedir. Stratejik bir kararla kolajın merkezine yerleştirilmiş olan tüysüz pubisi (böylelikle resimdeki her şey nihayetinde kompozisyonel olarak bedenin bu bölgesiyle ilişkilendirilmiştir), Batı resmi tarihinde genel olarak görülen vücut tüylerinin silinmesi anlayışını yansıtır. Gerçi Wesselmann bu geleneğe bağlı kalırken bu durumu kendisine karşı kullanır; kasık tüylerinin olmayışı, sanatın uzun süre görüntülenemez olduğunda ısrar ettiği noktanın açık bir görüntüsünü sunar.

Wesselmann'ın sembol kullanımlarında da benzer şekilde sanat geleneğine başvurulmuştur, bu sembollerden hiçbiri Amerikan bayrağı çağrışımlarından daha büyük bir rol oynamaz, özellikle de kullandığı renklerde, örneğin iki tarafındaki mavilerin yanına yerleştirilen kırmızı beyaz çizgili perdede bu durum açıkça görülebilir. Wesselmann, her şeyin gerçekten veya mecazi olarak bayrağa sarılabileceği ve bu yolla meşruiyet iddiası taşıyabileceği şeklindeki üzücü gerçeklikle oynar. Wesselmann bunun dışında sanattaki sembolik geçmişleri uzun bir zamana dayanan objeler de kullanır ve bunları dikkatle seçer. Örneğin ananas, "konukseverlikle" ilişkilidir; Wesselmann ananası çıplak kadının yanına yerleştirmiştir. Cinsel fantezi anlamında bu kadının "konukseverliği" kolay kolay daha iyi ortaya konamazdı. Ancak ananasın ardında, boyutu daha küçük ve kısmen gizli kalmış olmak üzere iki limon ve bir de elma yer alır. 17. yüzyıldaki natürmort tablolarında limon aldatıcı bir görünüm yerine geçebiliyordu: bakılması hoş ama parlak derinin ve canlı rengin ardında ekşi bir tat saklıdır. Elmanın Havva'yla ve insanın cennetten kovulmasıyla ilişkisi, Yaratılış Kitabı'na dayanan bir görsel geçmişe sahiptir (elmanın Latincesi *malum*'dur, bu kelime aynı zamanda kötülük anlamına da gelir). Kısacası, pembe nünün fazlasıyla vurgulanmış cinselliğinin vaat-

leri yalnızca bir fanteziden ibaret değildir, karanlık bir tarafı da vardır.

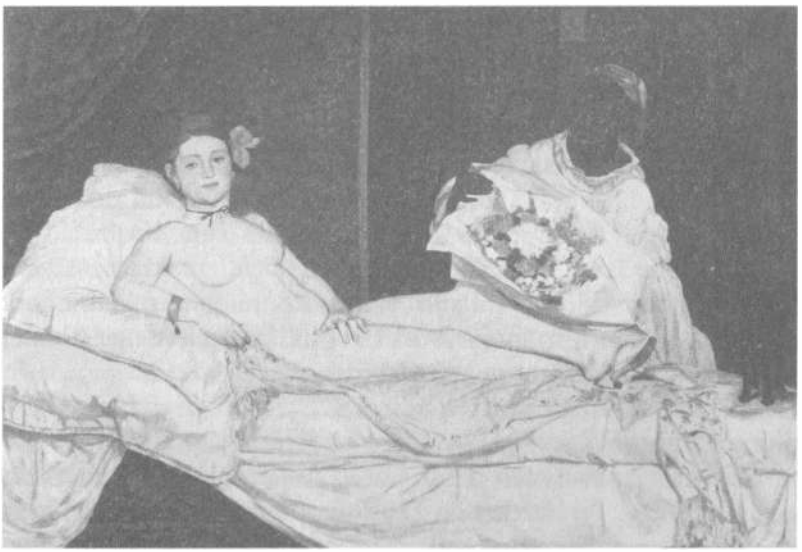
Peki bu durumda resmin ortaya koyduğu bakış açısı nedir? En basit yaklaşımla bile durum tartışmalıdır. Wesselmann'ın geç dönem modern Amerikan materyalizmine getirdiği eleştirel yaklaşım açıkça görülmektedir ve merkez noktasını kadının bedeni üzerine yerleştirerek bunu daha da belirginleştirmektedir. Bunu yapması için son derece geçerli tarihsel ve kültürel sebeplerden bahsedebiliriz, yalnızca genel olarak Batı tarihi değil, uzun bir zaman kadınlara karşı dayatılan erkek hegemonyasının görsel dayanağı olmuş sanat tarihi de bu sebepleri oluşturur. Wesselmann'ın yaklaşımının altında yatan ironi, ağır dozda parodi niteliğinde olsa da 1960'ların Playboy kültürünün ve sonrasının davetkâr retoriğini güçlü bir şekilde tekrarlar ve vurgular. Yarattığı kolajın kadın öznesi, ucuz dekorun bir unsuru olarak kalır, temelde cinsel bölgelerine indirgenmiştir. Kadına dair kişisel olan ne varsa çıkarılıp atılmıştır; hatta cinsel cazibesinin göstergeleri dışındaki, özellikle de yele gibi saçları dışındaki tüm unsurlar konu dışı kalır. Tüm bu söylenenlerden sonra sanatta cinsiyetçilik tarihini bu resme görsel referans yapmadan eleştirmek güç bir hal almaktadır. Wesselmann'ın resmi, nü konusundaki Büyük Geleneği dürterek net bir dadaist hiciv ortaya koymak açısından fazlasıyla iyi görünmektedir. Benzer şekilde, 20. yüzyıl yaşamı için son derece karakteristik olan plastik boşluklar yığınına dair bir eleştiri sunar. Kadınlara karşı yaklaşımı bu derece net değildir, gerçi bu mesele şüphesiz Wesselmann'ın resimlerinde sıkça tekrarlanan "kollarını bacaklarını açıp uzanmış cinselliğe müsait"[58] nü görüntülerini nasıl yorumladığımıza bağlıdır. Resim bu noktada, uzun zamandır kadının rolünü tayin eden erkek yaklaşımlarını organize eden kültürel çelişkileri tekrarlar: Meryem Ana/Hayat kadını ikilemi. Wesselmann'ın meseleyi ne ölçüde bu ikilem bağlamında ele aldığı yanıtı açık olmayan bir soru olarak kalmıştır diyebiliriz.

Karşı Bakış

Sanat tarihinde, gerçek yaşamdaki pratiği yansıtır şekilde, erkekler kadınlara bakar; kadınların bu bakışa karşılık vermesi de

58. McCarthy, The Nude in American Painting, s. 96; Wesselmann'ın, 1960'ların *Playboy* kültürüyle bağlantılı olarak erkek heteroseksüel arzularını genel kucaklayışına dair bkz. s. 82-87.

söz konusudur – gerçek yaşamda sık rastlanır, sanatta ise yalnızca zaman zaman görülür ve bazen yalnızca erkek bakışına meydan okur şekildedir, sonuç olarak bakışa karşılık vermek cinsiyet hiyerarşisindeki kültürel elma kartına karşı gelme riskini taşıyormuş gibi bir sıkıntıya neden olur. Manet'nin *Olympia* (1863) (Resim 3.20) adlı resmi bu anlamda belki de en ünlü olanıdır – ve kendi zamanında ünsüzdür. Resim hem göz alıcı boyutuyla hem de öznesi itibarıyla izleyiciyle yüzleşir. Genel poz Rönesans Dönemi'nden, Titian'ın *Urbino'lu Venüs* adlı eserinden adapte edilmiştir; Titian'ın resmi kadın nünün yüksek sanat statüsüne yükselmesine yardımcı olmuş kanon düzeyinde bir çalışmadır. Manet'nin resminde bu Rönesans Dönemi çalışmasına yapılan referansların hepsi oldukça aşikârdır ve Manet'nin karalayıcı eleştirmenlerince ana saldırı noktası olarak görülmüştür.[59]



Resim 3.20: Edouard Manet (1832-83), *Olympia* (1863), tuval, 130.5x190 cm. Paris, Musee d'Orsay, envanter RF 2772. Fotoğraf: Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, New York.

59. *Olympia*'nın algılanış tarihçesine dair bir anlatımla birlikte resmin ve tarihsel sahnesinin detaylı analizi için bkz. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art Manet and His Followers*, revize basım (Princeton: Princeton University Press, 1999), s. 79-146.

Olympia'daki problem çıplak olması değildir; aksine problem çıplak olması ve çıplaklığı derecesinde dışa vurumcu olmasıdır. Bol malzemeyle düzenlenmiş bir yatağa konan yastıklar üzerinde yatmaktadır. Dikkatimizi çekmek istermiş gibi bir eliyle ucundan tuttuğu vücudu üzerindeki örtü, bedenini bizim bakışımıza maruz bırakmak için hediye paketi gibi açılmıştır. Kişisel aksesuarları çıplaklığını daha da cinsel hale getirir: giydiği terlikler ve uygun zamanda kolaylıkla çıkarılabilir oluşları, bir bilezik, boynunda bir bağ ve saçındaki çiçek. Resimle ilgili birçok unsur skandala neden olmuştur, özellikle sol eli pubisini hafifçe kapatırken tamamen kapatmaması ve doğrudan, özgüvenli bir bakışla bize geri bakması. O, estetik biçimde çıplak değildir; müsaittir. Ve o bir bedelle gelir, muhtemelen güzelliğini ve genel cazibesini hesaba katarak kendisinin belirleyebildiği iyi bir bedelle, çünkü güzelliğini kullanmayı iyi bilmektedir.

Manet herhangi bir ahlaki kılıf, bir *Rolla* hikâyesi sunmaz. Bize yalnızca nüyü sunar ve o da bizim karşımıza resimlerde çoğunlukla olduğu gibi estetik bir durum çerçevesinde değil, bunun çok dışında bir gerçekle çıkar. "Cinselliğinin bilincinde olduğunu dışa vuran *Olympia*, cinselliğinin ekonomik değerini bilinçli olarak kontrol eden bir hayat kadınıydı. Bedeni satılık olsa da alışverişin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine ve zamanına o karar verecekti."[60] Âşıkları ona özenle hazırlanmış buketler getirmektedir, siyahi hizmetkarı tarafından yatağının yanına konmaktadır. Ve bunlara ek olarak Manet resminin sol üst tarafına, portrelerde geleneksel olarak kullanılan sahne perdesinden bir miktar çizmiştir, Olympia'nın kimliğini belgelendirmek ister gibidir, o bir gerçekliktir, yalnızca erkek hayal gücünün bir ürünü değildir.

Pubisi kapatan el tasvirinin antik Yunan'a dayanan uzun bir geçmişi vardır. Bu hareket iki çelişkili görevi yerine getirir; hem kadının iffetinin işareti olmuştur hem de dikkatleri görünürden uzak tutulması gereken noktaya çekerek kadını cinselleştirmiştir (antik dönem sanatçıları erkeğin genital bölgelerini kapatmak adına herhangi bir girişimde bulunmamıştır). Nanette Salomon'ın işaret ettiği gibi sonraki dönemlerin sanatında "bu pozun endemik varlığı o kadar normalleşti, o kadar 'doğal' hale geldi ki [Batı sana-

60. Charmaine Nelson, "Coloured Nude: Fetishization,Disguise, Dichotomy", *Canadian Art Review* 22 nos. 1-2 (1995), s. 100.

tı tarihinde] görünmez veya transparan denebilecek hale geldi. Eğer kadın genital bölgesinin işaret ettiği bir şey varsa, o da batı 'yüksek' sanatı veya estetiğidir."[61] *Olympia* resmindeki kullanımı dışında bu hareket, yalnızca modern cinsellik tarihiyle ilgili olmakla kalmaz, aynı zamanda bir o kadar önemli şekilde sanat tarihi hakkındaki bir söylemi de ifade eder.

Resimde bir kara kedi sağ altta yatağın üstünde sırtı kavis almış şekilde agresif bir halde görülmektedir, siyahi hizmetkarla arasındaki bir bağlantıyı vurgulamak ister gibidir. Hizmetkar Olympia'ya doğru bakarken kedi bize doğru bakar, Olympia'nın bakışıyla paralel oluşturur. Evcil hayvanın kedi olarak seçilmesi kolay kolay tesadüf olamaz, kedilerin görsel sanatlarda libidinal mizaç sembolü olarak kullanılışının uzun bir geçmişi vardır; dahası, bu resmin yapıldığı dönemde Paris'te, kedi anlamına gelen *chatte* kelimesi kadın genital bölgesini ifade eden argo bir kelime olarak da kullanılıyordu.[62] İkisi de (hem hizmetçi kadın hem kedi) sanattaki kadın nünün kutsal alanını ihlal eder niteliktedir; ikisi de bize karşılık olarak attıkları bakış kadar uygunsuz görünür. (Karşı bakış bilinmiyor değildi; sanattaki soy kütüğü kısa olsa da, o dönemde Paris'te yaygın şekilde pazarlanan fotografik erotizm alanında yerleşik hale gelmiş bir kinayeli kullanımdı.)[63]

Esasen Olympia ve kedi sahneyi kirletmektedir veya dönemin eleştirmenlerinin düşüncesi bu yöndedir; bu eleştirmenlerden biri Olympia'dan "goril" olarak bahsetmiştir ki goril olmadığı kesin.[64] Primat benzetmesi ırkçı bir Freudyen kayma olarak gelir, o dönemde siyah kadın bedenine karşı öne çıkan hatta obsesif bir hal alan erkek merakının, olduğu varsayılan cinsel ilkelliğin oluşturduğu bir çıkarımdı; siyahilerin yerleşik Avrupa kültürel normları üzerinde saldırgan bir güç oluşturduğu düşünülüyordu – elbette tüm bunlar ırkçı fantezilerin birer parçası olmaktan ibaretti. Bir başka deyişle, Olympia'nın ve kedisinin tutumuyla ilgili diğer tüm

61. Nanette Salomon, "The Venus Pudica: Uncovering Art History's 'Hidden Agendas' and Pernicious Pedigrees", yer aldığı eser *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, ed. Griselda Pollock (Londra: Routledge, 1996), s. 70. Ayrıca bkz. Brooks, *Body Work*, s. 17-18.

62. Mahon, Eroticism & Art, s. 69.

63. George Needham, "Manet, Olympia and Pornographic Photography", yer aldığı eser *Art News Annual* 38 (1972), s. 81-89.

64. Clark, *Painting in Modern Life*, s. 94.

unsurlar kadar saldırgan olan bir başka faktör de hizmetçisinin, *tamamıyla giyinik* varlığıydı. "Siyahi kadınlar yalnızca cinselleştirilmiş kadını temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda kadını yozlaşmanın ve hastalığın kaynağı olarak da sunuyor. Manet'nin *Olympia*'sının arka planını ele geçiren kişi hastalığın amblemi olarak görülen siyahi kadındır."[65] Cinsel yolla bulaşan hastalık korkusu, resmin başlığından kolaylıkla anlaşılabilir: Olympia, Fransız hayat kadınları tarafından sıklıkla kullanılan bir rumuzdu.[66] Tesadüf denemeyecek şekilde, kirliliğe dair görsel metaforlar da açıkça görülmektedir; Olympia'nın ayakları temiz değildir ve yatak örtüsü kirlenmiş görünür, tabi eğer kumaşın kat yerleri üzerinde ışığın gölgesini belirtmek amacını taşımadıklarını düşünürsek.

Nihayetinde, Manet'nin *Olympia*'sı sanat egzotizmini yalnızca altını oymak için sunar. Başkalarının da belirttiği gibi Olympia çıplaktır ama nü rolü yapar.[67] Ham ve pişmiş arasındaki fark gibi. Nü sanatı meydana getirir, bu vakada ise çıplaklık saldırganlığı teşkil eder. Özetle Olympia, Batı resim sanatı tarihinde nünün kültürel olarak doğallaştırılmasını ihlal eder; Manet kesin olarak bu tarihin yapısına karşı fırça sallar, uzun zamandır fark edilir olmayan bir hikâyeyi – aslında gayet bilinen bir hikâyeyi – görünür hale getirir.

Geç dönem modern sanatçılar *Olympia*'ya geri dönmüştür – intikam için dönmüşlerdir. Mel Ramos'un *Manet'nin Olympiası* (1973) (Resim 3.21), Manet'nin resminin kanon statüsünü alıp ironik hale getirir, hatta parodileştirir, çünkü zaten Manet'nin resminin ta kendisi de konunun geçmişi üzerine ironik bir yorum niteliğindedir. Ramos'un resminin neredeyse Manet'ninki kadar büyük olması tesadüf değildir ve bu anlamda göz ardı edilmesi de bir o kadar güçtür. Ramos'a göre, Manet'nin resmi, ilk yapıldığındaki negatif tepkilere rağmen uzun zamandır sahip olduğu kanon statüsü düşünüldüğünde, Sanat olarak bilinen insan aktivitesi kategorisi için bir tür reklam olarak kullanılabilecek bir unsur haline gelmişti; bunun neticesinde de etkisi kültürel olarak nötralize edilmişti. Ramos, *Olympia*'yı bir ya da iki kademe aşağı çekmeyi

65. Gilman, "Black Bodies, White Bodies", s. 231.

66. Mahon, Eroticsim & Art, s. 68.

67. Örneğin bkz. Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), s. 60.



Resim 3.21: Mel Ramos (1935-...), Manet'nin Olympia'sı (1973), tuval, 121.9x177.8 cm. Kişisel koleksiyon (c) Mel Ramos/Lisans VAGA, New York, NY tarafından sağlanmıştır..

amaçlamıştır, gerçi Manet'nin çalışması ne derece nötralize edilmiş olursa olsun, bu, Manet'nin suçu sayılamaz.[68] Ramos'un konuya mizahi yaklaştığı açıktır ama Donald Kuspit'in işaret ettiği gibi: "Ramos'un harika nü resimlerinde nü, muhteşem sanatın baştan çıkarıcılığına öykünmektedir ve muhteşem sanat da nünün baştan çıkarıcılığına öykünmektedir. Ramos, sanatın mükemmel olabilmek için nü kadar baştan çıkarıcı olması gerektiğini ve nünün de mükemmel güzelliğe kavuşmak için baştan çıkarıcı sanatı kullanması gerektiğini göstermiş olur."[69]

Lary Rivers'ın *Olympia'yı Siyah Maskeyle Seviyorum* (1970) (Resim 3.22) adlı çalışması da Manet'ye çifte referans yapar ve ten rengine biçilen rolleri tersine çevirir. İki çift de orijinalin ırksal ikiliğini korur ama ön kısımdaki çift, durumu tersine çevirir ve orijinal resmin geçmişinin büyük bölümünde fark edilmeden kal-

68. Ayrıca bkz. Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın çalışması, *Portrait (Futago)* (1988), reprodüksiyon yapılan çalışma: Mahon, *Eroticism & Art*, s. 263.
69. Kuspit, "The Uses of Irony", s. 29.



Resim 3.22: Larry Rivers (1923-2002), *Olympia'yı Siyah Maskeyle Seviyorum* (1970), karışık malzeme konstrüksiyon. Paris, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. (c) CNAC/MNAM/Dist. Reunion des Musees Nationaux/Art Resource, New York. Fotoğraf: Jacqueline Hyde. (c) Larry Rivers Mülkü / Lisans VAGA, New York, NY tarafından verilmiştir.

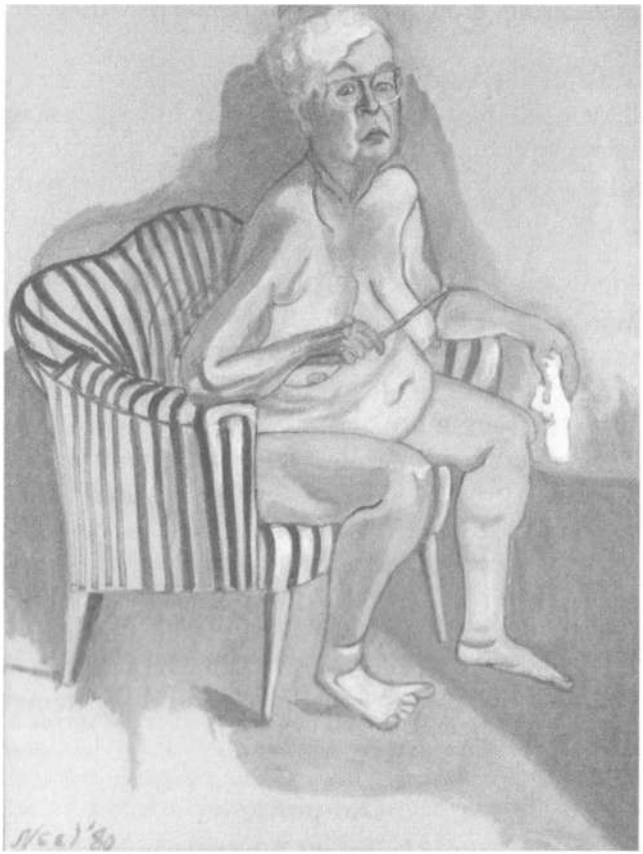
mış olsa da eserle ilgili ilk dönemde ortaya çıkan öfkenin sebebi olan ırk meselesini belirginleştirir. Rivers'ın sahneye koyduğu bu yüzleşme, iki boyutlu orijinalini üç boyutlu bir enstalasyona çevirmesiyle daha da belirgin hale gelmiştir. Rivers, resminin başlığında da siyah maske kullanımına anıştırma yaparak yalnızca parodi yaptığını belirtmiş olmakla kalmaz aynı zamanda beyazların siyahlar üzerindeki baskısını da bu ozan edebiyatı unsuru aracılığıyla aktarmış olur. Manet'nin orijinal resmini yaptığı dönemlerde (ve sonrasında bir süre daha) popüler olan ozan edebiyatında beyaz oyuncular yüzlerine kara mantar boyası sıvayıp dudaklarını parlak kırmızıya boyuyorlardı ve dudaklar genellikle kalınlaştırılıyordu. Ozan edebiyatında, Afrika kökenli Amerikalılardan da hem ezgilerde hem de sahnelerde bahsediliyordu; ama vantrolog-

ların seslendirdiği grotesk figürlerin dışında ne yüzleri ne de sesleri vardı.

Kısacası Rivers, cafcaflı renkleri, yapay çiçekleri, kirli örtüleri ve özellikle de kil animasyonuna benzeyen nüleri bir araya getirdiği şatafatlı ve oldukça kurgusal bir sahneyle bir parodiyi parodileştirmiş olur. Rivers'ın eserindeki figürler, yani dört kadın ve iki kedi, iki gözü olan kara kedi dışında tek gözlüdür. Eğer bu iki grup, iki kişi ve bir kediden oluşan tek bir grup halinde birleştirilseydi, gözleri tam olurdu. Dolayısıyla Rivers, görmek (ve görmemek) adına yaptığı bu rahatsız edici görsel anıştırmayla, tarihin Manet'nin resminde görmeyi tercih ettiği şeyin, hikâyenin yarısından fazlası olmadığını göstermiş olur. Rivers'ın bize sunduğu üzere, hikâyenin tamamı söylendiğinde, artık göze bu kadar hoş görünür olmayacaktır. Ve bu durumda çalışmasının estetiği görünüşünde değil, dürüstlüğündedir. *Siyah Maskeyle Seviyorum*, bir bakıma çok da geç olmadan, Manet'nin orijinal resminin doğasında var olan protestoyu yeniden yaratmak adına bir tercihi belirtir. Göründüğü kadarıyla Rivers, 1970 yılında Manet'den geri kalanın yalnızca gerçek olmayanın gerçekliği olduğunu öne sürüyordu, bu gerçekdışılıkta insanoğlu silüet kesitlerden ve kötü tasarlanmış mankenlerden oluşan bir karışım gibi görünür, çiçek demetleri de plastikten yapılmıştır.

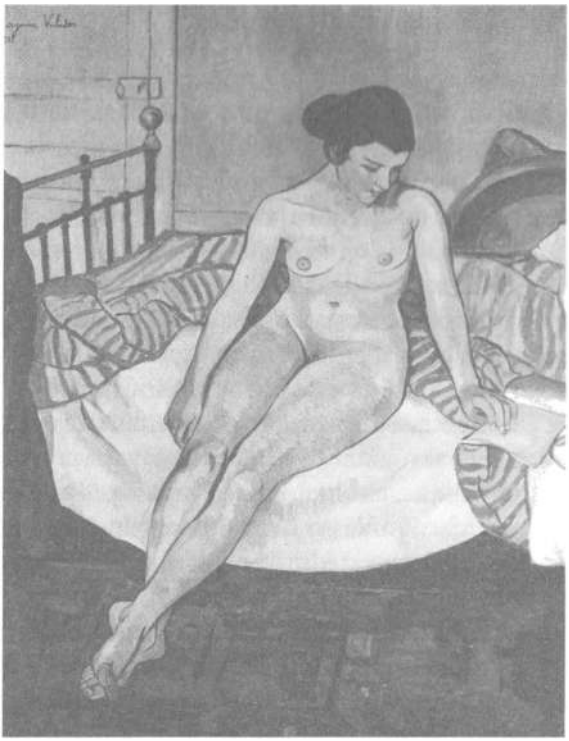
Oto-portre

Alice Neel'in sayısız kadın nü çalışmalarından biri kendi nü resmidir, 1980 yılında 80 yaşındayken yapmıştır bu resmi (Resim 3.22). Resim, iç ortamın çiziminin çerçevede boşluklar bırakması itibarıyla tamamlanmamış bir çalışma gibi görünür. Aynı şey yaşlanmış bedeni için de söylenebilir; bedenin detayları ihtiyatlı bir şekilde sunulmuştur, gizlenmekten veya gösterilmemekten ziyade hissettirilmiştir. Yine de kasları büyük oranda gevşemiştir, lekeli derisi tıpkı göğüsleri gibi sarkmıştır. Kadın güzelliğine dair standart sembollerin tekrar edilmesinden ziyade bu resimde açıkça önemli olan nokta, Neel'in, hayatının bu ilerlemiş aşamasında gerçeklikle yüzleşirken sahip olduğu biraz da şaşkınlıkla karışık ağırbaşlılıktır. Neel, yaratıcı yaşamının aracı ve muhtemelen kimliğinin göstergesi olan resim fırçasını sıkıca tutmaktadır. İlerlemiş yaşında bile hayatının canlılığına kanıt göstermektedir.



Resim 3.23: Alice Neel (1900-84), *Oto-portre* (1980), tuval, 137.1x101.6 cm. Washington, DC, Ulusal Portre Galerisi, Smithsonian Institution, envanter no. NPG 85.12. (c) The Estate of Alice Neel, 1980.

Ressamların oto-portreleri sıklıkla resim fırçası içerir; Neel'in resmine de dahil oluşu bütünüyle geleneksel bir yaklaşım durumundadır. Geleneksel olmayan unsur ise diğer elinde tuttuğu, yine mesleğinin bir gereci olan ama herhangi bir özelliği olmayan, fırçasındaki fazla boyayı silmek için kullanacağı kumaş parçasıdır. Oto-portre türünün yapısının işaret ettiği gibi, karşımızda çalışan bir kadın var, hatta gerçekten çalışmakta olan bir kadın; işi bir nü resmi yapmak olan ve bu süreçte ellerine boya bulaşan bir kadın. Durumunun gerçekliği (oto-portre türünde normalde genellikle



Resim 3.24: Suzanne Valadon (1865-1938), *Çizgili Yorgan Üstünde Oturan Çıplak* (1922), tuval. Paris, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris. Fotoğraf: Giraudon/ Art Resource, New York. 2006 Sanatçı Hakları Topluluğu (ARS), New York/ADAGP, Paris.

vurgusu azalan gerçekliğin sahneye girişi) sağ ayağının gösterilişindeki basit ayarlamayla açıkça görülmektedir; bu sağ ayak, Neel'in ressam sehpasına dönmek üzere koltuğundan kalmak üzere olduğunu göstermek üzere çizilmiştir. Bize doğru bakmaktadır ama sanki bir aynada kendine bakıyormuş gibi görünür, sabitlenmiş karede verdiği ifadeyi tam olarak ezberlemeye çalışıyormuş gibidir. Bu kadarı yüzünden okunur; konsantre olmaktadır, dışarıya doğru bakar ama bizim onun alanını ihlal edişimizden ziyade onun bize kayıtsızlığını yansıtan bir şekilde bakmaktadır. Tüm bunları özellikle de kendisini çevreleyen canlı renkler sayesinde tasasız bir çerçeveḍe tutmaktadır: koltuğun mavi beyaz çizgileri, zeminin açık

yeşil ve turuncu-sarıları ve yine bedeninin etrafında arka planda bir piramit oluşturan mavi badana.[70] Resim Washington Ulusal Portre Galerisi'nde asılıdır; ülkenin önemli (genellikle) adamlarının resimleri burada muhafaza edilmektedir. Bu az çok resmi sergi olarak tanımlanabilecek ortamda Neel'in çıplak varlığı hem portre hem de nü geleneklerine ve yerleşik düzene sanırım bundan daha çarpıcı şekilde dokundurma yapamazdı.

Suzanne Valadon'un *Çizgili Yorgan Üstünde Oturan Çıplak* (1922) (Resim 3.24) adlı resmindeki kadın iş başında değil, dinlenme anındadır veya bir başka deyişle aktivite arasındadır. Yatak üzerine çıplak oturtulmuştur, yatağın örtüsü özel bir odada özel bir anı belirtmek istercesine arkaya doğru savrulmuştur; özel alanı ihlal ettiğimiz endişesi hissedilmez; model, sayfasını çevirmek üzere olduğu bir kitaba bakmaktadır. Genel pozu, yapacağı herhangi bir okumanın muhtemelen anlık olacağını, kısa süreli odaklanma veya oyalanma halini alacağını ama her şekilde yalnız başına yapılacak bir şey olduğunu göstermektedir – belki de özellikle pozisyonundan dolayı bu yorumu yapabiliriz, sırtında destek olmadığı için uzun süre korunması mümkün bir pozisyonda değildir. Gerçi her halükarda kendi halindeyken bütünüyle rahat görünmektedir. Genç ve çekici bir kadın olduğunu görebiliyoruz ama tuval üzerinde var olmasının nedeni bizim bakışlarımıza basit bir haz sunmak değildir, bilhassa da erkek tarafından geldiği düşünülen bakışa. Vücudu, bir erkek fantezisi olacak şekilde idealleştirilmemiştir. 19. yüzyılın sonlarında görülen Renoir tarzı nü geleneğindeki gibi bir tür dolgunluğu vardır ama benzerlik bu noktada sona erer. Teni alacalıdır ve hem yatak örtüsüne hem de kapıya baskın çıkan mavimsi tonlara yakın bir renge sahiptir. Beyaz tenli bir Tanrıça taklidi değildir; üst bedeninin, kalça ve bacaklarıyla biraz uyumsuz ölçüde görünmesiyle birlikte vücudu kusursuzluktan uzaklaşır. Basitçe ifade etmek gerekirse, özel üretim olmaktan ziyade gerçek görünür ki aslında Valadon pek de realist/natüralist bir ressam değildir. Kısacası resimdeki modelin bir kimliği olduğunu söyleyebiliriz; yalnızca bir sanatçının modeli olmaktan fazlasıdır o. Belirgin bir şekilde insandır ve bu durum öylesine bir sıradanlıkla sunulmuştur ki

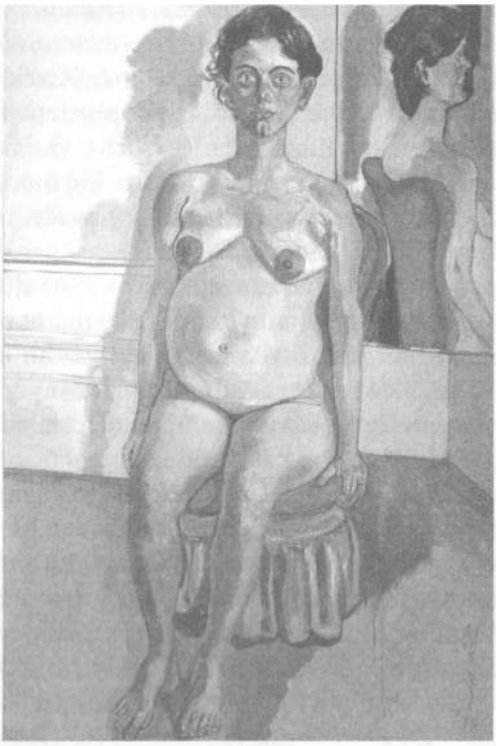
70. Neel ve bu resim hakkında daha fazla bilgi için bkz. Pamela Allara, *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery* (Hanover, NH: University Press of New England ve Brandeis University Press, 1998), s. 214-16 ve Denise Bauer, "Alice Neel's Female Nudes", *Women's Art Journal* 15 no.2 (Güz 1994/Kış 1995), s. 25-26.

insan olma unsurunu onore eder. Valadon modelin ayaklarına dikkat çeker, aslında zemindeki halının koyu kırmızıları arasında bu ayaklarla ilgili özel bir şey yoktur. Kısaca söylersek, Valadon bir kadının vücuduna bakar ve onu en azından geleneksel anlamda erkek ressamların gördüğünden farklı görür. O, "Şeyiyle resim yapan" Renoir gibi değildi ama on yıl kadar bir model olarak çalışmış biri olarak; hatta Renoir'ın ta kendisine modellik yapmış biri olarak bu geleneği birinci elden biliyordu.[71]

Resimler zamanda bir anı dondurup çerçeve içine alır; Valadon'un yapmayı başardığı şey de bu anın kendisini sıradan olduğu kadar geçici göstermektir: bizim bakışımız gayet aşikâr bir unsur olsa da kendisinden başka hiç kimseyi düşünmeyen bir saniyelik haz içindedir. Diğer yandan bizim bakışımız tuhaf olacak hale getirilmiştir. Valadon, tek bir birleşme noktası bulma şansımızı ortadan kaldırır ve bunun sonucunda da gözlerimiz orada olmayan şeyi bulmak üzere dolanmaya başlar: aynı düzlemden mi yoksa yukarıdan mı veya yandan mı bakmak üzere konumlandırıldık? Valadon'un oturduğu yere göre bizim var olabileceğimiz bir yer yok gibidir. Valadon bizi yerimizden eder; çıplak kadını izleyişimizin kontrolü bizde değildir. Bu etki, Valadon'un, kadın nü geleneğine karşı düzen dışı harika bir hamleyle ulaştığı bir etkidir.

Alice Neel'in *Margaret Evans Hamile* (1978) (Resim 3.25) adlı resminde nü modelle pat diye doğrudan yüzleşiriz. Hamile kadınlara dair nü resimler 20. yüzyılın sonlarında fenomen olmuş ve sonrasında da devam etmiştir, genellikle de kadın ressamlar tarafından yapılmışlardır. Bu şekilde resmedilmiş kadınlar, hamile olmaları unsuru da göz onunda bulundurulduğunda, genç kadınlardır. Ama bunun dışında çoğu yönden alışıldık nü gelenekleriyle pek fazla benzerlik göstermezler. O dönemde otuz üç yaşındaki Margaret Evans ikiz bebek bekliyordu ve hamileliği belirgin biçimde ileri evredeydi. Neel bu resmi herhangi bir ön hazırlık taslağı çizmeden doğrudan yapmıştır; durumun gerçekliğine uygun şekilde resme bir aciliyet katmış olur: Evans doğumun gerçekleşeceği güne çok yakındı (resmin yapılması da 3 gün sürmüştü). Evans'ın yüzüyle aynadaki yansımasının profil görüntüsü arasındaki uyuşmazlığın açıklaması da bu olabilir; bu görüntü hem aceleye gelmiş

71. Rosemary Betterton, "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon", *Feminist Review* 9 (Mart 1985), s. 13.

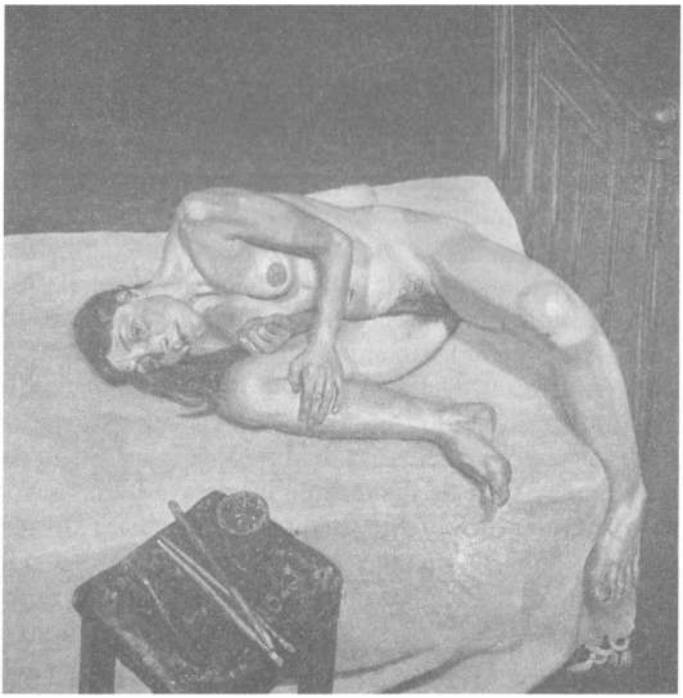


Resim 3.25: Alice Neel (1900-1984), *Margaret Evans Hamile* (1978), tuval, 146.7x96.5 cm. © the Estate of Alice Neel. Fotoğraf: Robert Miller Gallery, New York izniyle.

hem de tamamlanmamış gibi görünmektedir ama böylece aciliyet etkisine katkıda bulunmuş olur. Belki de daha muhtemel şekilde bu ayna, ana görüntüyle ilişkili ama farklı olan gerçeklikler hakkında yorum yapma – yansıtma – işlevi görür. Aynadaki kadın Evan'dan daha yaşlı ve hatta daha ciddi görünmektedir ve sanki bize, çocuk dünyaya getirmenin mutluluğu ne olursa olsun şüphesiz endişe verici birçok belirsizliğin de ufukta olduğunu hatırlatmak istermiş gibi biraz da endişeli görünür.[72]

Portrelerden beklenen, her şeyden önce kültürel işlevlerini yerine getirmeleridir; her şeyiyle olmasa da, modelin kimliğini

72. Ann Temkin, "Double Exposure", *ARTnews* Online (Mayıs 2000), bu noktayı ortaya koyar. Bu konuda derinlemesine bir analiz için ayrıca bkz. *Pictures of People*, s. 233-42 ve bu resimdeki aynaya ilişkin olarak s. 240-41.



Resim 3.26: Lucian Freud (1922-), *Çıplak Portre* (1972-73), tuval, 61x61 cm. Londra: Tate Gallery. Fotoğraf: Tate Gallery, London/Art Resource, New York.

yüzünden yansıtacak şekilde yapılırlar. Neel, Evans'ın yüzünü biraz da yüzüne far tutulmuş geyik bakışıyla sunarak bu durumu farklı şekilde ele almıştır: direk karşıya bakan sabit bakış. Bu etki, bedenine destek vererek koltuk üstünde dik tutan sol eliyle artırılmış olur. Verdiği poz kazık yutmuş gibidir; bu rahatlıktan uzak duruş (belki de kasten böyle poz verilmiştir) biraz komik görünür hatta neredeyse bir anti-portre oluşturma ölçüsündedir ama net şekilde genç kadın adına büyük bir empati duyulmasına neden olur. Burada Evans'ın yüzü kadar önemli olan nokta şişmiş karnıdır ve Neel bunu memnuniyetle aktarmıştır. Bu karnı güzel bulduğu anlaşılır, nü resimlerde genellikle vurgulanma onuru bahşedilen, bu resimdeyse sadece yardımcı rol oynayan göğüslerden de daha güzel bulduğu söylenebilir. Evans çocuk dünyaya getirmek üzere olan bir kadındır; bu an, onu miskin ve pasif halde göstermek adına en

uygun an olabilir. Neel buna hiç yanaşmaz. Evans dimdik oturmaktadır, pek rahat değildir ama yine de kendine ve büyük oranda kadınlığına hâkim görünür.

Lucian Freud'un *Çıplak Portre*'si (1972-73) (Resim 3.26), ön kısımdaki tabure/masadan anlaşıldığı üzere resim hakkında bir resimdir; üzerine boya bulaşmış bu tabureye ressamlık pratiğinin temel gereçleri konmuştur. Yatağın üstünde yatan model yarı-fetüs pozisyonunda poz vermektedir. Resmi görüş açımız kadına tepeden bakacak şekilde ayarlanmıştır. Ama yatak geleneksel olarak dinlenmeyi veya cinselliği çağrıştırırken bu resimde bunların ikisine de dair bir işaret göremeyiz. Burada söz konusu olan iştir, resim yapma işi ve bir resmin konusu olma işi. Modelin pozu sol bacak ayak bileğinin tuhaf bükülmesi nedeniyle biraz garip görünür, yatağın kenar ve köşesine uyması için ayak da kıvrılmıştır. Ayağın büyüklüğü dolayısıyla da dikkatimiz bu detaya bilhassa yönelir, oransız görünmektedir. Boynu, muhtemelen kafasını koyacak bir yastığın rahatlığını bulamadığı için gerilmiş durumdadır. Bir eli açık konumda ve hafifçe bacağına dokunur haldedir; diğeri ise yumruk oluşturacak şekilde sıkıca kapanmıştır. Dizden kıvrılmış ve kendisine doğru çekilmiş bacağı bu pozisyonda uzun süre tutulamaz. Kısacası, poz vermiş olduğundan haberdar edilmiş oluruz. Modelin cinsel bölgesi alışılmamış bir açıklıkla belirtilmiştir. Freud kasık tüylerinden sakınmaz; herhangi bir şekilde fetiş hale de getirmez. Kadının tenini de idealize etmemektedir. Çalışmalarında karakteristik olduğu üzere kadının bedeninin bütün yüzeyi oldukça farklı tonlardadır, bu tonlardan bazıları belirgin yaşlılık işaretleri gösterir: "Duruma uygun olandan daha az ten çizmiştir: tenin ateşe ve hastalığa karşı tepkilerini çizmiştir. Yani tenin derinliklerindeki unsurlara, renklere, şişkinlik, çıkıntı ve morluklara dikkat kesilir."[73]

Freud'un nüleri modellerini onurlandırır ve süreç içinde Freud'a da şeref verir. Freud onlara sıradanlığın estetiğini vererek incelik katar; bunun karşılığında özneleri de onu zaman zaman şiddetli gerçeklikte bir emekle, adanmışlıkla onurlandırır ama belirgin biçimde karmaşık, her daim belirsiz ve çok anlamlılıkla yüklüdürler. Freud'un nülerinin kırılganlığı, ister kadın ister erkek olsun,

73. Janet Hobhouse, *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Female Nude in the Twentieth Century* (New York: Weidenfeld & Nicholson, 1988), s. 204.

cinsellikle değil hayatla ilişkilidir. Bunun sonucunda güzellikle gerçeklik arasındaki ayrım ortaya konmuş olur, gerçekliğin işaret ettiği iddialar daha güçlü bir şekilde vücuda gelir. Janet Hobhouse'un uygun bir ifadeyle belirttiği gibi, Freud'un nüleri özlemle değil, sahip olma arzusuyla motive edilmişlerdir ama bu sahip olma arzusu "bir ihtiyaçtır – neredeyse entelektüel ve cesaret gerektiren bir ihtiyaç – bakabilmek ve görebilmek için bir ihtiyaç... Freud'un çalışmalarında ten güvenilecek bir şey değildir; gelecekteki ihanetleri her zaman görülür ve göz önünde bulundurulur."[74] Freud'un *Çıplak Portre*'si, bir çıplak gerçeğe, hayatı yaşamanın, hayal kırıklıkları ve daha kötüsüyle dolu olduğu gerçeğine referans yapar. Genellikle "yalnızca" model olan kişilerden yaptığı "portreleri", portre geleneğinin gizlenmesi veya bütünüyle reddedilmesi konusunda ısrar ettiği şeyleri söylemekte ısrarcıdır.

Çiftler

Roger de la Fresnaye'nin yarı-kübist *La vie conjugale* (*Evlilik Hayatı*) (1912) (Resim 3.27) burjuva evliliğine derin bir ironik bakış getirirken en klişe biçimi, yani iş gününün ardından eve dönen işadamı ritüelini kullanır. Adam elinde gazetesi, piposu ve karısıyla birlikte oturmaktadır, göründüğü kadarıyla her biri kendisi için hemen hemen eşit değerdedir. Piposundan yükselen dumanın fazlasıyla yayvan oluşu kamusal alandaki statüsüne işaret eder – tam anlamıyla veya metaforik olarak endüstriyel insandır. Karısı, cinsellik açısından eşine her daim müsait olduğunu gösterircesine çıplak otururken, elinde kolaylıkla kemik olarak düşünülebilecek bir şey tutmaktadır, itaatinin bir işaretidir veya – kabaca görünecek olsa bile, bunu bütünleyecek şekilde – bir fallus olabilir, bu da yine benzer şekilde eşinin zevklerine karşı gösterdiği yaklaşımın bir işaretidir. Her şekilde, resimle ilgili her şey gündelik bir atmosfer havası yansıtır; sahne günlük bir olay olarak karşımıza çıkar. Ve konforlu ortama, yiyeceklere, kitaplara, çok fazla mobilya varlığına rağmen bu hayat ikisine de bütünüyle sıkıcı görünmektedir.

Bakış açısı yukarıdandır; genel sahneye ve dolayısıyla da genel duruma tepeden bakmış oluruz: evlilik hayatı. Sahneye tepeden

74. Janet Hobhouse, *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Female Nude in the Twentieth Century*, s. 204-06.



Resim 3.27: Roger de la Fresnaye (1885-1925), *La vie conjugale* (*Evlilik Hayatı*) (1912), tuval, 98.9x118.7 cm. Minneapolis Sanat Enstitüsü, John R. Van Derlip Fonu, envanter no 52.1.

aşağılayarak bakmaya da davet ediliriz. Resmin renkleri de bu duyguyu tekrarlar; palet donukluk tonlarına ayrılmıştır, bu koşullarda kusursuz bir seçim olduğu söylenebilir. Le Fresnaye'nin, bütünüyle vazgeçmeden perspektifle oynuyor olması, söylemsel amacına uymaktadır. Derinlik yaratan bir birleşme noktasının olmayışının doğurduğu boşluk duygusu, Rönesans'tan beri Batı resminin iddia ettiği gerçeklik faktörünü, başka dünyaya açılan pencere nosyonunu hatırlatır (modernitenin görsel dönüm noktası denen yaklaşıma götüren unsurdur, görmenin inanmak olduğu şeklindeki sağduyulu düşünceye ulaşmamızı sağlayan vasıta olmuştur). Bu dünya hemen gözümüzün önünde dağılmaktaymış gibi görünür. Uzun zamandır gerçeklik olduğu iddia edilen şeyi (işlerin nasıl yürüdüğü, işlerin varsayımsal olarak nasıl yürümesi gerektiği), bu gerçekliğin üzerine inşa edildiği iddiaların oldukça

şüpheli olduğunu anlayacak kadar görmüşüzdür. Yüzeysel görünüm üç parçalı takım elbiseye dayanır, profesyonelliğin, başarının, hedefe erişmenin ve doygunluğun göstergesidir. Hemen bu görünümün altında yine başka bir şey de yatar: tam bir sıkkınlık ve birçoklarını boğan ironik bir boşluk. Resimdeki görüş açısı karışıktır ama kasten böyle yapılmıştır. Genel ortama bakıyor olsak da, aslen resimdeki çifte bakarız, bizi doğrudan sahnenin içine çeken kompozisyonel bir harekettir bu; onlara, bir yargıç statüsüyle dışarıdan ve yukarıdan her şeyi bilen bir tavırla bakmaktan ziyade, sanki kendimize bakıyormuşuz gibi bakarız.

Bedenler hikâyeler anlatır; bu bedenler ise normalde duymak isteyeceğimizden çok daha fazlasını söylemektedir.

Dördüncü Bölüm

Erkek Nü
Kimlik ve İnkâr

Erkek nü bedeni, son birkaç yüzyılda Batı resim sanatı açısından, kadın nü bedenine atfedilen problemlerle bazı noktalarda kesişen ama aslında bunlardan farklı olan bir dizi problem teşkil etmiştir. Bu problemler yalnızca sanatçıların ve onların eserleri vasıtasıyla orijinal hedef kitlelerinin karşısına çıkmakla kalmamış, aynı zamanda konu üzerinde aşağı yukarı resmi bir söylem oluşturmak sorumluluğunu taşıyan akademik bir disiplin olan sanat tarihinin de önüne dikilmiştir.

Nereye Bakmak Gerek

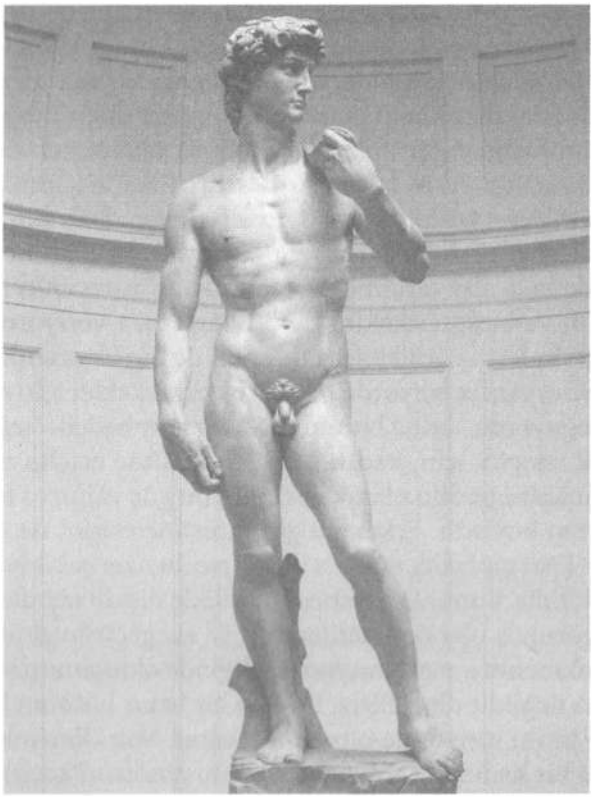
Genel olarak resim sanatındaki nü, özellikle de erkek nü söz konusu olduğunda, izleyicinin ilgisi fazlasıyla net bir şekilde belirlenmiş olur. Bu belirleme, nünün, genellikle görünmeyen bir

mecra olan en derin sosyal ve kişisel kaygıları görünür hale getirdiği ölçüde gerçekleşir. Peki durum özellikle de erkek nü için niye böyle? Bu sorunun cevabı büyük oranda varsayılan izleyici kitlesinde yatmaktadır, çünkü bu kitle, 20. yüzyıl öncesi yapılan hem erkek hem kadın nü resimler söz konusu olduğunda tamamıyla olmasa da açıkça erkek izleyici kitlesiydi. Elbette kadınlar da, sanata erişimleri erkeklere kıyasla zaman zaman daha sınırlı olsa da bu resimleri görüyorlardı ama yine de nülerin çoğu ne kadınlar için ne de kadınlar tarafından yapılmıştı. Bu resimleri erkekler yapıyordu ve başka erkekler de bunlara para veriyordu, ayrıca böylesi resimlerin görülebileceği yerleri de büyük oranda erkekler kontrol ve organize ediyordu. Nü erkekleri erkekler için resmetme gereği doğuyordu – ama bunun da daima bir bedeli vardı.[1]

Erkek izleyici için, kadın nü görüntüsüne erişim normalde erkek gücünün tasdiki olarak görünür, bu güç yalnızca hayali bile olsa durum böyledir. Erkek nü görüntüsüne erişim ise daha karmaşıktır. Eğer çıplaklık utançla ilişkiliyse, benzer şekilde cinsellikle de ilişkilidir. Bununla beraber cinsellikle ilişkili olarak bakılıyor olmak, görünüş olarak tüketilmek veya ele geçirilmektir. Bakışın – gözü dikmenin – penetrasyon niteliğinde olduğunun söylenmesi boşuna değildir diyebiliriz. Böylesi bir bakış bütünüyle cinsiyet ilişkileri tarihi içerisinde oluşturulmuştur. Son dönemlere kadar bir erkek bir kadına baktığında, kadının gözlerini kaçırması beklenirdi, böylece erkeğin bakışından haberdar olduğunu ortaya koymuş oluyor ve erkek tarafından içe çekilmesine imkân vererek bakışın varsayımsal gücüne hemen boyun eğiyordu. Ama bir erkek bir diğer erkeğe baktığında ve ikisi birbirine yabancı olduğunda şöyle bir yüzleşme muhtemel hale gelir: "Ne bakıyorsun?" sorusu akla gelebilir, bir meydan okuma olarak dile getirilir, tabi eğer birbirlerine karşı kelimelere dökülmeden paylaştıkları bir cinsel ilgileri yoksa. Bir başka deyişle bu bakış bir meydan okuma olarak işlev görür – ve erkekler böyle işlev görmesini bekler – ve bu unsurun tarihteki değişmezliği, antik dönemlere kadar dayanan Batı literatüründen anlaşılabilmektedir.

---

1. Bkz. Norman Bryson'ın saptamaları, "Géricault and 'Masculinity'", yer aldığı eser: *Visual Culture: Images and Interpretations, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey* (Hanover, NH: Wesleyan University Pressi 1994), s. 228-59; eserin yaklaşımı esasen psikanalitik olsa da spesifik bir tarihsel ve kültürel bağlamda değerlendirme yapar.



Resim 4.1: Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *David* (1501-04), mermer, 4.34 m., kaide dahil. Floransa, Galleria dell'Academia. Fotoğraf: Alinari/Art Resource, New York.

Bu konuya giriş yaparken bütün erkek nüler arasında belki de en ünlü olanla, Michelangelo'nun *Davut*'uyla (1501-04) (Resim 4.1) başlamak isterim; figür mermerden yapılmış olup yaklaşık 4.3 metre uzunluğundadır. Floransa'daki Akademi Galerisi'nde insanları bu heykele bakarken izlemek, neredeyse heykelin kendisine bakmak kadar ilgi çekicidir. Fark ettiğim şu ki, kadınlar genellikle heykele daha kolayca ve rahatça bakabilirken erkekler için durum sıklıkla böyle değil. Hem erkek hem de kadın izleyiciler eseri şaşırtıcı buluyor ama erkekler rahatsızlık duyma işaretleri de sergiliyor. Burada elbette basit bir gerçek söz konusu: heykel, çoğu

erkeğin banyolarının aynasında gördüğü silüetten çok farklı. Ama burada erkeklerin boy ölçüşmedeki yetersizliklerinden daha fazla bir bakış problemi söz konusu. Michelangelo, izleyicilerin *Davut*'un bedeniyle karşılaşmaktan keyif almasını ister adeta. Devasa, epik, fiziksel açıdan kusursuz, heykelcilik tekniği açısından kesinlikle bir güç gösterisi ve – hepsinden öte – çok seksi. Michelangelo'nun, bizim idrak etmemizi istediği şey Davut'un cinselliğidir; gerçi bunu özellikle Davut'un erkeklik gücünün bir işareti olarak değil, başlı başına haz verici bir görüntü olarak sunar. Bir kaidenin de üzerine oturtulmuş olması itibarıyla izleyicilerin figürü içlerine çekebilmeleri için yukarı bakmaları gerekmektedir. Bulunduğu mevcut yerin alanı, heykelin boyutuna göre biraz sınırlı bir boyuttadır; izleyici aktif göz hareketleri yapmadan görüntüyü tam olarak içine çekemez. Gözler figürün ayaklarından kafasına kadar tarama yapmak durumunda kalır – ve figure ortada, bir yere dayanmadan durduğundan, izleyiciler heykelin etrafında hareket edebilir, muhtemel her açıdan içine çekebilir. Beyaz parlak vücut uzun uzun bakılabilir halde orada beklemektedir; görülmeye değer bir manzaradır bu ve heykelin meydan okuma gücü de bu ortamın etkisiyle radikal ölçüde artar – müzede, bakılacak başka hiçbir şeyin olmadığı ayrı bir galeride yer alır.

Bakılacak başka hiçbir şey olmadığı için de erkek izleyici Davut'tan başka bir yere bakmaya kalktığında, hissettiği rahatsızlıkla yüzleşmiş ve bu rahatsızlığı kabul etmiş olur; bununla beraber bakmaya devam etmesi de normal koşullarda bakılmaması gereken bir şeyi içine çekmesi anlamına gelir. Erkekler, soyunma odasında gözlerini nereye dikmemeleri gerektiğini, dolayısıyla da böylesi bir bakıştan kaçınmak için (ya da en azından bakarken yakalanmamak için) bilinçli bir mesafe ayarı yapmayı erken yaşlarda öğrenirler. Ama yine de, Michael Hatt'ın işaret ettiği gibi, "Cinsiyet ve cinsellik karmaşası, erkek nünün, yani görülmeye değer bir manzara haline sokulmuş erkek bedeninin, maskülenliği konsolide etmenin en güçlü yollarından biri olduğu gerçeğini göz ardı eder."[2] Kısacası, Davut'un varlığında birçok erkek gözlerini nereye götüreceğini bilemez. Michelangelo bizi bakmayı istemeye zorlamak konusunda son derece mahirdir ama baktığımız zaman da bir tabuyu kabul

2. Michael Hatt, "Exposure Time" [kitap değerlendirmesi], *Oxford Art Journal* 17 no. 2 (1994), s. 135.

etmeye ve en azından kısmen de olsa çiğnemeye zorlanmış oluruz. Esasen, erkeklerin kendi cinsiyetlerindeki bedenlere bakmaktan zevk almaları kültürel olarak yasaklanmıştır ama en azından içinde bulunduğumuz dönemin kültürü itibarıyla, kendi bedenlerini, kendileri ve muhtemelen kadınlar açısından haz alınacak görüntüler haline getirmeye itilirler.

En kusursuz ve en arzulanır vücut tipinin ne olduğuna dair en köklü ve hâlâ geçerli model ise gerçek yaşamdan değil sanattan ödünç alınmıştır ama aslında bunun da kaynağı Davut değil, antik Yunan ve Roma'dan kalan öncülleridir. Gerçi bu ilk dönemlerden beri hem arzu hem de öykünme objesi olarak böylesi bir erkek bedeni, aynı zamanda kendini bariz bir şekilde fiziksel dille ifade eden çelişkilerden biridir. Bir görüntü olarak sanattaki ideal erkek bedeni – ve dolayısıyla anlaşıldığı kadarıyla gerçek hayattaki ideal erkek bedeni – bir tür fiziksel ve ruhsal kahramanlık algısıyla birleştirilir; bu da, kadınlara genellikle bahşedilmeyen bir bedensellik hali ve ruhsal erdemdir. Bununla beraber sanat tarihi boyunca ideal olarak gösterilmiş tipteki erkek bedeni, mütemadiyen ve paradoksal şekilde kadın özellikleriyle bezenmiştir.

Bunun neticesinde antik dönemlerden kalma Herkül figürleri ona genellikle son derece abartılı bir kas yapısı vermiştir – modern dönem vücut geliştirme sporcuları da benzer şekilde bu Helenistik heykele öykünerek hem poz vermek için şişirilebilen ayrı kas gruplarını parçalayıp fazlasıyla büyütmekte hem de vücut kıllarını tıraş edip tenlerini yağlayarak parlak mermerin yüzey dokusunu kopyalamaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla bedenleri böylesi obje-görüntüler halini alır. Sahip oldukları güç gerçekten de yalnızca şov içindir. Ağırlık kaldırmak kısmen, kişinin, vücut geliştirme yarışmalarında izleyiciyi oluşturan diğer erkekler tarafından izlenmesine hazırlık niteliğinde bir aktivitedir (belki işleri biraz daha karıştıracak ama "heteroseksüel" erkeklerin çoğu için durum böyle görünmektedir). Bunun aksine, aynı etkiyi farklı araçlarla sergiliyor olsalar da birçok 19. yüzyıl resmi, belirgin ölçüde yumuşak hatlı, hatta ince yapılı ve açık şekilde feminenleştirilmiş erkeği, 2. Bölüm'de bahsedilen *ephebe*'yi ideal form olarak göstermişlerdir.

Sanattaki erkek nünün etkileyici gücü, erkek izleyicide gerilim yaratabilme yetisinde yatar. Erkek izleyici, nüye bakarken bir başka erkeğin ideal vücudunun kendisi üzerinde uyguladığı gücü

kabullenmeye itilir. (Tersi şekilde, sanattaki ideal olmayan erkek nü bu gerilimi yaratma yetisine sahip değildir, çünkü gücü bütünüyle izleyiciye transfer eder; izleyici kendisinden daha yetersiz erkeğin bedenine arzuyla değil küçümsemeyle bakar.) Gerçi idealize edilmiş bedenin bu gücü uygulayabilmesi için bir arzu objesine dönüşmesi gerekir; cinsiyetlendirilmiş bakışın kültürel olarak yerleşik kurallarını göz önünde bulundurduğumuzda, hem resmedilen figürü hem de erkek izleyiciyi yine kültürel açıdan feminize eden bir dönüşümdür bu.

Akademik bir disiplin olarak sanat tarihi, erkek nü konusunda, biçimsel veya kompozisyonel bir ilgi alanı olarak görmek dışında son dönemlere kadar sessiz kalmıştır. Bir başka deyişle, erkek nü konusundaki literatür, genel konuyu son derece güçlü bir şekilde etkileyen sosyokültürel ve cinsel meselelerden büyük oranda kaçınmıştır (ve göründüğü kadarıyla sorumluluk da kabul etmemektedir). Bu durum su götürmez şekilde erkek sanat tarihçilerin – tıpkı diğer erkekler gibi – erkek bedenini kamuya açık olarak tartışmaktan rahatsızlık duymalarının yansımasıdır, hâlbuki konu sanat tarihi açısından merkezi bir konumdadır. Bu durum, beşeri bilimler alanında feminist çalışmaların gelişimiyle değişmeye başlamış ve son dönemde de gay ve lezbiyen çalışmaların ortaya çıkışıyla devam etmiştir. Örneğin 20. yüzyılda Michelangelo'nun homoseksüelliği (yüksek kalibredeki başka birçok kanon mertebesinde sanatçının yanı sıra), özellikle sanatı üzerindeki fiili veya potansiyel etkisi düşünüldüğünde, gizli tutulması gereken talihsiz ve utanılacak bir faktörmüş gibi görülüyordu.[3] 1960'larda lisans ve lisansüstü eğitim alan bir öğrenci olarak sanat tarihi okuduğum dönemde böylesi bir cinsellik, bir sanat eserinin konusunun özü bile olsa pek konuşulmuyordu. Ve sanatçıların cinselliği de göründüğü kadarıyla konu dışı görülüyordu veya belki de öğrenci olarak bizi ilgilendirmediği düşünülüyordu. Michelangelo'nun çalışmalarının büyük bölümünde açıkça görülen homoerotizm, sanatçının cinsel kimliğinden daha bile fazla tabu statüsünde bir konuydu. Bununla beraber Michelangelo'nun sanatı derslerimizde bolca övgü ve ilgi toplardı. Bir başka deyişle, sanat tarihi disiplini, sanatın kendisinin bu kadar

3. Bu durum son yıllarda değişmiştir. Örneğin bkz. James M. Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts* (New York: Penguin Books, 1999).

etkili şekilde referans aldığı şeyi, kendi kendini baskılayan söyleminde kusursuz şekilde yansıtmış oluyordu. "Söylemeyi" reddetmek, Michelangelo'nun başarmış olduklarını kabul etmek anlamına geliyordu. Michelangelo, "görmememiz gereken" şeyi, görmemizi ve görmeyi istememizi sağlıyordu. Ve gerçek hayatta erkek bedeni kendi imkânsız çelişkiler karışımının tam merkezinde yer aldığı sürece Davut'a – Floransa'nın başlıca turist çekim noktasına – bakmaya devam edeceğiz.

Azizlere Yaraşır Bakış

Eklesiyastik resimde Aziz (*Saint*) Sebastian tasviri, erkek nünün, taslağını çizdiğim paradoksları nasıl ortaya koyduğuna dair iyi bir örnek teşkil eder. Sebastian bir Roma şehidiydi, üçüncü yüzyılda Sezar'ın muhafız birliğinin bir üyesi olduğu söyleniyordu, gizliden gizliye bir Hıristiyandı ve İmparator Diocletian tarafından inançları için infaz edildi. İlkin oklarla vuruldu, yıllar sonrasında ise dövülerek öldürüldü.[4] Giovanni di Paolo'nun (yaklaşık 1475-82) (Resim 4.2) yaptığı dini bir resimde Sebastian, mukaddes Papa Fabian'la birlikte tasvir edilmiştir, çünkü Roma Katolik Kilisesi'nde aynı kutlama gününü paylaşırlar (zeminde de Istırap Yoldaşları – Brothers of the Misericordia – yer alır). Sebastian yakışıklı ve yapılı bir genç olarak tasvir edilir, bedeninde birden fazla ve daha ziyade dekoratif olarak delinmiş ok izleri yer alır – çok az miktarda kan akışına neden olmaktadırlar. Sebastian'ın incelikli yüzü ve nazik hareketleri, bu çilenin sıkıntısını çekmediğini gösterir.

Sebastian'ın bedeninin cinselliği sayısız şekilde vurgulanmıştır. Gençliğine ve genel yakışıklılığına ek olarak, kıvırcık saçlarını vurgulamak için de özel dikkat gösterilmiştir. Gözleri, kaşları kavislenerek ve badem biçimleri abartılarak feminize edilmiştir – Fabian'ın yüz hatlarına herhangi bir cinselleştirme bahşedilmemiştir. Sebastian'ın ağzı küçük ve kibar görünümlüdür. Bu konudaki erken dönem tasvirlerin birçoğunda da tipik olduğu üzere, azizin çok aşağılarda bağlanmış peştemalı, genellikle kadın kostümleriyle ilişkilendirilen bir kumaş türünde ve yarı saydamdır. Uyluk bölgesinde teninin görülebilmesine imkân verir, genital bölgesi ise az çok

4. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art (New York: Harper and Row*, 1974), s. 276-77 ve Louis Reau, *Iconographie de l'art chretien*, 6 Ciltten 3.'sü (Paris: Presses Universitaires de France, 1955-59), Cilt 3, kısım 2, s. 1190-99.

da olsa özenle gizlenmiştir. Sebastian'ın gövdesi kahramanlara özgüdür, Fabian'a kıyasla neredeyse şaşırtıcı diyebileceğimiz ölçüde güçlü tasvir edilmiştir; Fabian'ın gövdesi ise, hacmi her türlü dünyevi var oluşunu inkâr edercesine cübbe içinde neredeyse boğulmuştur. Paolo di Giovanni, Sebastian'ın göğsünü ve kasık bölgesini dikkatle modellemiştir; anatomisini – yanlış şekilde de olsa – sanki görsel bir mesele yaratmak istercesine çizmiştir. Kasıklarının dış hatlarını belirleyen keskin birleşim çizgileri, gözlerimizi tam olarak gösterilmeyecek olan ve gösterilmesi reddedildiği için daha da fazla görsel arzu odağı haline gelen şeye götürür.

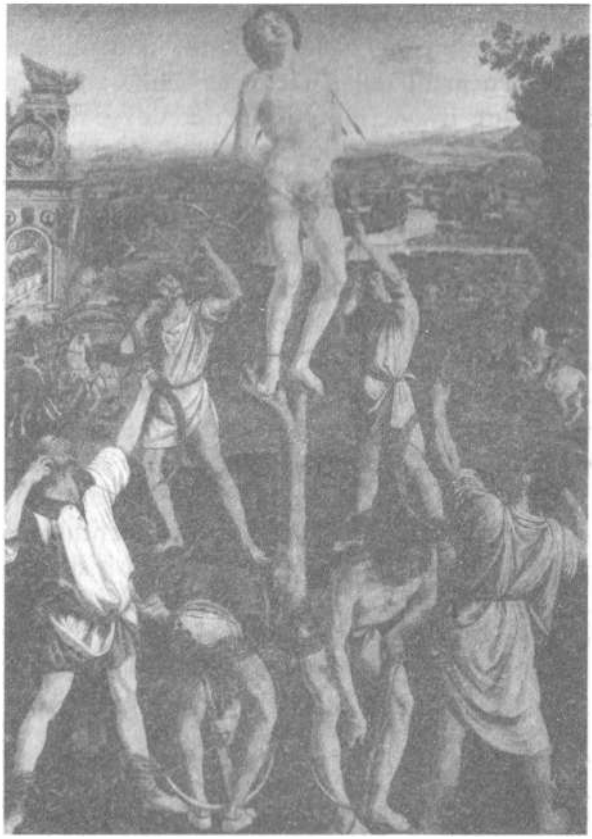


Resim 4.2: Giovanni di Paolo (ölüm: 1482), *Aziz Fabian ve Aziz Sebastian* (yaklaşık 1475-82), panel, 84.5x54.5 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no. NG3402. Robert Ross anısına Ulusal Sanat Koleksiyonu Fonu vasıtasıyla sunulmuştur, 1919 (c) Ulusal Galeri, Londra.

Klasik heykelcilikte erkek cinsel organları "belli bir nizamdadır"; daha büyük olan ve idealize edilmiş bir bütünün parçasını oluştururlar ve genel beden boyutlarına göre genellikle biraz küçük çizilirler, böylece ilgi oradan uzaklaştırılmış olur. Çok sonraki dönemlerin sanatında (kesinlikle sanatın tamamında değil) erkek cinsel organları, kadınlarınki gibi bütünüyle görünmez hale getirilmiştir. Ama eklesiyastik sanat için karakteristik bir özellik olan bu gizleme genellikle cinsel organları gerçek bir mesele haline getirir, bir tabu olduğunun kabul edilmesi ve beyanı gibi işlev görür. İzleyici genellikle dürtülmüş ve bakmayı ister hale getirilmiş olur; resmi dille söylemek gerekirse bu dürtükleme bizi azizin içine çekmeye yarayan bir araçtır ve ideal olarak da imgesinin içine çekilirken ona öykünme arzusuna itiliriz. Bunun tehlikeli bir bölge olduğunu söylememize gerek yoktur sanırım; ortaya çıkan arzu kolaylıkla en dünyevi biçimine ve putperestliğe veya ikisine birden gidebilir.

Okların cinsellik ve aşkla bağlantısı –aşk Tanrısı Cupid'in okları– erkek cinselliğiyle bağlantısı gibi antik dönemlere dayanır (daha sonraları ok, vebayla ilişkili hale gelmiştir ve Saint Sebastian'ın bu hastalığa karşı bir koruyucu olarak görev yapmış olması ironiktir). Sebastian'ın bedeninden okların geçmiş olması dikkatleri bedenine ve yaklaşan şehitliğine çeker. Ancak vücut bütünlüğünün bozulmamış olması, kan ve belirgin bir acının pek olmayışı başka etkiler doğurur. Okların açıkça görülen dekoratif yapısı, bedeni üzerinde oluşturduğu cazip desen, süsleme görevi üstlenir: delinmiş bedeni yine de daha güzel ve arzulanır hale getirilmiştir – ayrıca bu etki dine saygı sınırlarını aşmış olmaz.

Görsel açıdan Aziz Fabian daha zayıf kalır. Bütün bedeni çerçeveye sığamayacak ölçüde kenara doğru itilmiştir (resim belli bir noktada kesilip kısaltılmış da olabilir) ve profilden gösterilmektedir. Yalnızca yüz ve ellerden oluşmaktadır, bunun dışında esasen bol miktarda cübbeye indirgenmiş haldedir, bunlar da papa olarak otoritesinin işaretidir. Buna karşın Sebastian sadece vücuttur, "ama ne vücut" – ve olay da zaten budur. Bakmak yönündeki her girişim Fabian'ın kıyafetinin yarattığı dikkat dağınıklığından tene doğru ve yalnızca tene doğru yönelir, çünkü bakılacak başka hiçbir şey yoktur, bu da kısmen resmin arka planının boş olmasından kaynaklanır.



Resim 4.3: Antonio del Pollaiuolo (1432-98) ve Piero del Pollaiuolo (yaklaşık 1441-1496'dan önce) tarafından yapıldığı düşünülmektedir, Altar Panosu: *Aziz Sebastian'ın Şehit Oluşu* (yaklaşık 1475), panel, 291.5x202.6 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no NG292. (c) Ulusal Galeri, Londra.

Antonio ve Piero del Pollaiuolo tarafından yapıldığı düşünülen Aziz Sebastian'ın şehitliğinin altar panosu (yaklaşık 1475) (Resim 4.3), zengin renklerle bezenmiş ve sonsuz detaylarla donatılmış tiyatral bir manzara sunar. İzleyicinin gözleri görsel bir şölene davet edilir, ana yemek olarak ise Sebastian'ın bedeni sunulur, aynı anda hem başlangıç tabağı hem de tatlı konumundadır. Resmin dini duygusu dünyevi hazlarla harekete geçirilir, panel üzerine işlenerek vücut bulmuş arzuyla tetiklenir ve izleyici üzerine akta-

rılır. Hemen hemen çıplak durumdaki Sebastian, kompozisyonel bir üçgenin tepe noktasını oluşturan bir tür kaidenin üzerine yerleştirilmiştir; bu üçgenin taban hatları da ona ok atan diğer adamlarca çizilmiş olur. İzleyicinin gözleri neredeyse zorla yukarıya, Sebastian'ın beyaz bedenine doğru çekilir, gevşek bir şekilde ağaca bağlanmıştır, biraz da rahat denebilecek bir duruş görüntüsü verecek şekilde vücut ağırlığını bir bacağı üstüne yüklemiştir; orada durmaya neredeyse gönüllüymüş gibi görünmektedir. Resmin zirvesine Sebastian'ın yüz ve baş kısmında ulaşılır, hafifçe geriye ve yana doğru eğimlidir; bu da, piramidi tepe noktasında biraz dengeden uzaklaştırarak görsel bir tansiyon yaratmaktadır. Yan yatmış kafası ve yüz ifadesi bir arada düşünüldüğünde esriklik görünümünü tekrarlamış olurlar (Romalı Barok heykeltıraş Bernini'nin daha sonraları Avivalı Azize Teresa ve Kutsanmış Lodovica Albertoni adlı ünlü mermer eserlerinde dini esrikliği aktarmak için faydalandığı bir görünümdür; Bernini bu azizlerin İsa'ya dair görülerini tam anlamıyla orgazmik bir sunumla ortaya koyar).[5]

Resmin erotizmi, azizin bedenini saran örtüye bağlıdır ve kısmen bununla harekete geçirilir: "temsili sanatlarda erotizm, kıyafetle çıplaklık arasındaki ilişki olarak ortaya çıkar."[6] Hatta, Anne Hollander'in ortaya koyduğu gibi, sanattaki nü genellikle aynı tarihi andaki kıyafetli figürle ilişki çerçevesinde sunulur. Nü; anlamı, izleyici üzerindeki etkisi ve hatta biçimi açısından kıyafetli diğerine veya muadiline bağlıdır. "Kıyafet ne kadar önemliyse, yokluğuna da o kadar anlam yüklenir ve bu iki durum arasındaki herhangi bir ilişki hakkında da o kadar farkındalık oluşur."[7] Sebastian'ın üzerindeki örtü, kişinin yalnızca bakarak asla tatmin olamayacağını hayal kırıklığı içinde fark etmesinden gelen bakma tatminini üretir. Resim bir aksiyonu, yalnızca bu noktaya kadar varabilecek bir soyunmayı dondurur. Sebastian, peştemalının kalçaları üzerinde çok aşağıda sarılmış olmasıyla değil, aynı zamanda bize neyin saklandığını

5. Bkz. Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, 2. basım (Londra: Phaidon, 1966), s. 216-19 ve 257-59.

6. Mario Perniola, "Between Clothing and Nudity", Çev. Roger Freidman, yer aldığı eser *Fragments for a History of the Human Body*, ed. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, 3 Cilt (New York: Zone, 1989), Cilt 2, s. 237.

7. Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), s. 83; ayrıca bkz. s. xiii.

hatırlatan ve bunu ikame eden bariz şekilde fallik düğümle de daha cinsel hale getirilmiştir. Bu cinsel etkiler, normalde bütünüyle pürüzsüz olan bedeninin kasık bölgesinde tüy olabileceği hissi uyandıran belli belirsiz bir renk değişimiyle artırılmıştır.

Erkek homoerotik arzuları, Sebastian'ın işkencecilerinin bedenlerinde tekrar tekrar işlenmiştir, özellikle de aşağıda, ortanın solunda yayını doldurmak için eğilmiş olan ve bu süreçte bizim göz zevkimiz için düzgün şekilli arka kısmını yayan adam aracılığıyla bu etki uyandırılmıştır. Daha önemlisi, pasif, hatta kendini bırakmış haldeki Sebastian'la bedenleri ve kasları saldırganca görevleri için şişmiş ve gerilmiş olan okçular arasında açıkça haz uyandıran bir gerilim söz konusudur. Sebastian, okların, –derinlemesine– içinden geçmesi için beklemektedir: Yaylardaki okların, kendisini hali hazırda delmiş olan okların görünür kısımlarından çok daha uzun olduğunu fark edebiliyoruz. Bu ilişkiyi harekete geçiren aktif-pasif ikilik, neredeyse şiddetli bir flört durumundadır. Kısacası, Saint Sebastian hikâyesinin, homoerotik arzuları bir görünüm olarak kabul etmeyi sağlayan bir anlatım sunmuş olması ne tesadüftür ne de şaşırtıcıdır.[8] Anne Hollander, başka bir Saint Sebastian resmi hakkında yazarken uygun bir özet sunmuştur:

> "Saint Sebastian, bilhassa vurgulanmış seksi aziz figürüne dair çarpıcı bir örnek konumundadır, bir tür kurbanlık Adonis olarak Rönesans boyunca tekrar tekrar ortaya konmuştur... Bu orman sahnesinde nazik gençlerden bazılarının kıyafetleri incelikle çözülmüş ve aşağı çekilmiş görünmektedir, sanki bir sevgilinin şefkatli elleriyle çekilmiş gibi. Sebastian, seyirciye halsiz bir şekilde bakar, gövdesi hâkim biçimin dikte ettiği zarif baklava biçimini taşır, böylelikle kasten daha arzulanır bir figüre dönüşmüştür. İşkencecileri ise ona çok yakın konumdadır, okçu gibi görünen potansiyel tecavüzcülere benzemektedirler."[9]

---

8. Bu resimle ilgili daha fazla bilgi için bkz. Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo: Complete Edition with a Critical Catalogue* (Oxford: Phaidon, 1978), s. 48-51, 139-40.

9. Hollander, *Seeing through Clothes*, s. 182-83. Rönesans yazın geleneğinde "Sebastian" eşcinselliği belirtmek için kullanılan sembol bir isimdi. Bkz. Janet Cox-Rearick, "A 'St. Sebastian' by Bronzino", *Burlington Magazine* 129 (Mart 1987), s. 161 n. 29. Saint Sebastian'ın başka tasvirleri için bkz. Germaine Greer, *The Beautiful Boy* (New York: Rizzoli, 2003), s. 205-12. Ayrıca bkz. Richard A. Kaye, "Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr", yer aldığı eser *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, ed. Peter Horne ve Reina Lewis (New York: Routledge, 1986), s. 86-105.

İsa/İnsan

En büyük şehit elbette İsa'ydı. Kurban edilişinin kilit anı da çarmıha gerilişiydi. Ama nihayetinde İsa'nın ölümünden daha önemli olan nokta ise yeniden doğuşudur, çünkü Tanrı olduğunu gösteren unsur onun yeniden doğuşu olacaktı. Bu gizemli inanışın merkezi konumunun önemini vurgulamak adına sanatçılar bazen bedeninin cansız görüntüsüne dehşet verici ölçüde vurgu yaparlar. Hans Holbein'ın *Mezardaki İsa'nın Vücudu* (1521-22) (Resim 4.4) adlı çalışması bu anlamda çarpıcı bir örnek olarak İsa'yı anıtsallaştırmadan mezardaki haliyle gösterir, cansız bedene kefen bile giydirilmemiştir. Yetişkin bir erkek boyutunda çizilmiş olan beden, herhangi bir boş alan bırakmadan şoke edici ölçüde dar bir mezara sıkıştırılmıştır. Resmin biçimi bugün bile hâlâ şaşırtıcı gelecek ölçüde uzunlamasınadır, resim geleneklerini çiğnemiş olur ve bu açıdan ilgimizi çeker. Bir deri bir kemik kalmış beden anti-kahraman bir beden durumundadır. İsa'nın eli demir çiviye karşı sertleşmiş bir reaksiyon halinde grotesk bir deformasyon içindedir ve elin yeşile çalan tonları, yüz profilinin solgunluğunda daha da belirginleşen gölgeler, çürüme başlangıcının işaretlerini sunar.



Resim 4.4: Hans Holbein Jr. (1497-1543), *Mezardaki İsa'nın Vücudu* (1521-22), kireç panel üstüne detramp, 30.5x200 cm. Basel, Kunstmuseum Basel, no. 318. Fotoğraf: Kunstmuseum, Basel, Martin Bühler.

Gerçekte de, söylenene göre Holbein model olarak boğularak ölmüş birinin Ren Nehri'nden çıkarılan cesedini kullanmıştı. Kral İsa, hiçbir dünyevi kral portresinin asla izin vermeyeceği bir şekilde pozlandırılmıştır: ağzının açık oluşu, fiziksel olarak kontrolünü kaybettiğinin görsel anlatımıdır, ölümün garanti ettiği güç yokluğuna işaret eder. Görüş açımız gözlerimizin kralın bedeni üzerinde gezinmesine, ağzına ve burun deliklerine bakmamıza imkân verir; Holbein bu görüntüye ulaşılabilirliği vurgulamak konusun-

da çok dikkatlidir ve kompozisyonel olarak da buna davetiye çıkarır. Bakışımız İsa'nın küçük düşürülüşünü neredeyse tam doz teyit etmiş olur – ve tesadüf denemeyecek şekilde bir yandan İsa'ya karşı içimizde sempati uyandırırken bir yandan da bizi ortak suça dahil eder.

Holbein'ın fiziksel ölüme dair görsel anlatımı, Julia Kristeva'nın ifade ettiği gibi, herhangi bir yeniden doğuş ihtimaline meydan okuyacak ölçüde inandırıcı görünmektedir.[10] Bu durum pek de önemsiz sayılamayacak bir mesele doğurur. Dini açıdan, yeniden doğuş nihai adaletin garantisi ve düzenin yeniden kuruluşunun hem işareti hem de aracıdır (kutsal kurallar ve düzen çerçevesinde). Şüphelere rağmen, bu resimde sunulan sahne, kutsal kitapta yer alan ve İsa'nın yeniden doğuşunu "garanti eden" bir anlatımın parçasıdır, bu garanti de görünürdeki durumla (İsa'nın ölümü) "gerçekliği" (nihayetinde yeniden doğuş) birbirinden ayıran boşluğu kapatır. Holbein, bizi fiziksel ölümün kaçınılmaz doğasını kabul etmeye zorlayarak, dolayısıyla ölümü gözümüze sokarak inancın yapısını bir basamak olarak değil, bir mesafenin aniden aşılışı, bir sıçrayış olarak görmemizi sağlar. Holbein, inananlara meydan okuyarak, gerçeğe dayalı kanıtlarla inanç arasında çelişki olduğunu fark etmeleri gerektiğini yüzlerine vurur. Görsel olarak sunduğu kanıt ölümün nihai son olduğunu teyit eder; tıbbi kontrolörün imzalı ve tasdikli raporunun görsel eşdeğeri niteliğindedir. Özetle, Holbein'ın *Mezardaki İsa'nın Vücudu* adlı resmi, görmekle inanmak arasındaki belirsiz ilişkiyi doğrudan bir beden üzerinde gösterir. Yani, İsa'nın bedeni, duyusal algı dolayısıyla resmin sınırlarını belirlemek yönünde vazife gören bir mahal haline dönüşür. Neyin bilinebileceğini ve bilinen şeyin nasıl gösterilebileceğini sorgular. Çürümekte olan İsa'da gördüğümüz gerçeklik, nihayetinde, gerçek olarak algılanmayı amaçlamamaktadır. Holbein, duyularımızın bizi yanlış yola götürdüğünü görmemizi ister – resmin yetersiz kaldığını gösterir (ve ironik şekilde de resim, yetersiz ka-

10. Julia Kristeva, "Holbein's Dead Christ", Çev. Leon S. Roudiez, yer aldığı eser *Fragments for a History of the Human Body*, ed. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, 3 Cilt (New York: Zone, 1989), Cilt 1, s. 238-69. Kristeva'ya dair faydalı bir anlatım ve karşılık için bkz. John Lechte, "Kristeva and Holbein, Artist of Melancholy", *British Journal of Aesthetics* 30 (1990), s. 342-50. Ayrıca bkz. John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1985), s. 52-53, 127-28 ve Heinrich Klötz, *Hans Holbein d. J.: Christus im Grabe* (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1968).

larak aslında bir ölçüde başarıya ulaşmıştır; çünkü bu yetersizlik dolayısıyla inananlar değişken ölçülerde inancın güvenli limanına çekilmiş olur). Ama izleyicinin Holbein'ın resmine reaksiyonu ne olursa olsun, meselenin üzerinde dolaştığı alanın vücut olduğunu fark etmek asıl önemli noktadır; beden, resimde yalnızca öznelliğin ve kimliğin değil, aynı zamanda tarihin de yer bulduğu mecradır. Resimdeki vücut – herhangi bir vücut, yalnızca İsa'nın vücudu değil – bilmek yönündeki girişimin nihai görsel işaretidir. Bu durumu aklımızın bir köşesinde tutarak, biraz sonra göreceğimiz İsa'nın cinselliğinin de, yeniden doğuşun gizeminin resmedilmesinde rol oynadığını düşünebiliriz. Ama ilk olarak, İsa'nın yaşamının ilk dönemlerine kısaca bir bakalım.

Batı dünyası resim sanatında, annesinin kollarındaki çocuk İsa, en ulvi bebek resmidir, yüzyıllar boyunca sayısız resmi yapılmıştır. Bununla beraber yine hayatının erken dönemlerinden, dinini yaydığı yıllardan ve çarmıha gerilişi, yeniden doğuşu ve göğe yükselişiyle tetiklenen tutkudan türetilen birçok resmi de vardır. Lorenzo di Credi'nin 15. yüzyılın sonlarında yaptığı *Bakire ve Çocuk* (1480-1500) (Resim 4.5) adlı resmi, böylesi resimlere dair aşağı yukarı tipik bir örnek teşkil eder. Resimde dingin ve çok güzel bir Meryem görüyoruz, incelikli ve zarif giyimli, tapınak benzeri bir kapalı alanda oturuyor. Arkasında muhteşem bir hayali manzaraya açılan bir görüntü var; sağ tarafta uzaklarda, Tobias'ı yerleşik bir sadakat sembolü olan köpeğiyle birlikte görüyoruz, baş meleklerden İsrafil'le birlikte yürüyor; genç ve masum insanların, yolcuların koruyucusu. Bebek İsa burada, geleneksel olduğu üzere çıplak (bütünüyle masum) ve bakımlı durumda (gereğince tombul bir bebek). Bu resimde cinsel organı gösterilmemektedir ama İsa resimlerinde durum kesinlikle her zaman böyle değildir. Hatta genel uygulama cinsel organını az çok görünür kılmıştır, bu da İsa'nın ikili yapısını vurgulamış olur: İnsan biçiminde yaratılmış tanrı. Bunun da ötesinde, İsa'nın erkekliği oldukça sık şekilde belirgin bir unsur haline getiriliyordu, hatta bu durum bazen günümüz izleyicilerini yüzlerini buruşturacak hale sokan ölçüdeydi. Leo Steinberg'in belgelediği üzere, çocuk İsa'nın cinselliğinin resmedilişi (dolayısıyla yalnızca cinsel organ dökümantasyonun ötesinde bir noktaya varmış olur), Rönesans Dönemi boyunca önemli ölçüde ilgi gören bir mecazi anlatım unsuruydu. Steinberg

bu anıtsal çalışmasına şöyle başlar: "1400 yılı öncesinden 1550'ler sonrasını kapsayan yüzyıllarda üretilen dindar ve dini eserlerde çocuk İsa'nın cinsiyetinin görünürde gözler önüne serilişi veya dokunulması, korunması ya da sunumu, başlıca eylemi oluşturmaktadır."[11] Hatta kitabında bolca örneklendirildiği üzere çocuk İsa kendisine dokunmakta, annesi de ona dokunmakta ve bu hayli sık gerçekleşmektedir ve İncil'de adı geçen müneccimler çok yakından bebeği muayene etmektedir (neredeyse burunları bebeğin kasıklarında), bebeğin bacakları Meryem'in beline dolanmış haldedir. Özetle İsa'nın mahrem yerleri belirgin bir ilgi alanı oluşturuyordu; sıkça okşanıyordu vb.



Resim 4.5: Lorenzo di Credi (yaklaşık 1458-1537), *Bakire ve Çocuk* (1480-1500), panel, 71.1x49.5 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no NG593. Mütevelli izni ile reprodüksiyonu yapılmıştır, Ulusal Galeri, Londra.

11. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 2. basım, revize edilmiş ve genişletilmiş (Chicago: University of Chicago Press, 1996), s. 3.

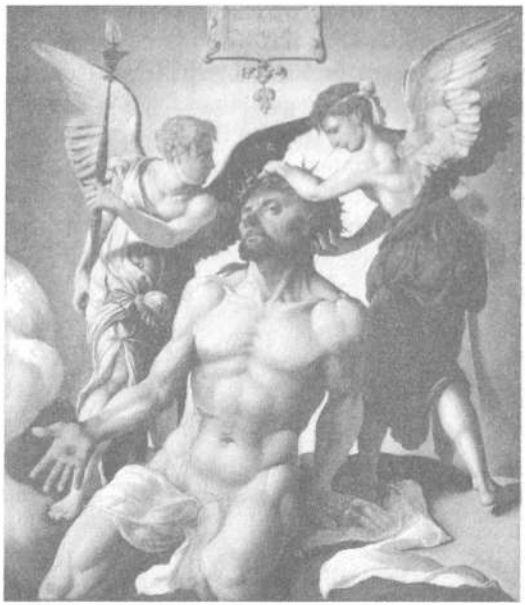
Steinberg'in başlıca çabası görünürde tabu olan bir konuyu – "yarım bin yıl boyunca incelikle göz ardı edilmiş bir konuyu" – açığa vurmak, sonra da bundan anlam çıkarmaktı; bu süreçte "genital referansları makul teolojik zemine oturtmaya" dayalı incelikli bir yorum ve dikkatli bir çalışma ortaya koymuştu.[12] Elbette modern izleyicide teoloji büyük oranda eksilmiş durumda ve bu eksikliğin etkisi de yetişkin İsa'nın genital bölgelerinin resmedilmesinde daha da belirgin hale geliyor; özellikle de İsa'yı ereksiyon halinde sunan resimlerde durum böyle (Resim 4.6).[13] Örneğin Steinberg, yeniden doğmuş İsa'ya dair ana inanç-gizeminin – teninin hayat bulması – penis teninin dikleşmesiyle görsel olarak vurgulandığına işaret eder (o dönemde "ten" ile "penisin" vaizlerce eş tutulduğunu belirtmektedir) ve elbette, fallusun güçle ilişkilendirilişi Hıristiyanlıktan da öncesine, çok eskilere dayanıyordu – Susan Bordo'nun basitçe ifade ettiği gibi fallus, penisin sembolik ikizi olarak "tamamıyla kültürel hayal gücünün bir ürünüdür."[14] Biri ve diğeri arasındaki boyutsal farklılık, resim açısından güçlükler oluşturmaktadır.

Gevşek haliyle, penisin erkek otoritesinin ve gücünün ana üssü olma iddiası biraz hayal kırıklığı yaratır; şişkin haliyle resmedilmesi ise adap sınırlarını aşar ve bunun da ötesinde, dikkatleri, otorite, güç, kahramanlık ve benzerleri yönündeki genel iddialardan uzaklaştırarak bunların aksi yöne, basitçe cinselliğe kaydırır. Abigail Solomon-Godeau'nun ifadesiyle: "Dolayısıyla, fallusa ideal erkeklik imgesi olma otoritesi verilirken, ataerkilliğin gücü ana-

12. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 2. basım, revize edilmiş ve genişletilmiş (Chicago: University of Chicago Press, 1996)

13. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 2. basım, revize edilmiş ve genişletilmiş (Chicago: University of Chicago Press, 1996), özellikle s. 81-90, 195-97.

14. Susan Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999), s. 84, "What is a Phallus?", bölümünden s. 84-104. "Fallus insanın nefesini kesen penistir – yalnızca uzunluğundan veya kalınlığından (cinsel açıdan heyecan verici olabilecek olsa da saygı uyandırması garanti değildir...) dolayı değil, *haşmetinden* dolayı" (s. 87, italik vurgu metnin orijinalinde vardır). Bordo, bir erkeğin kendi penisiyle ilgili yeterliliğine dair endişe duymasının gerçek organlardan doğan bir durum olmadığını, bunun yerine "hiçbir erkeğin penisinin kıyaslanamayacağı haşmetli bir hayali üyeden kaynaklandığını" belirtir; "diyebiliriz ki fallus, penisin peşini bırakmayan bir kâbustur" (s. 95).



Resim 4.6: Maarten van Heemskerck (1498-1574), *Acı Çeken Adam* (1532), panel, 85x72.5 cm. Ghent, Museum voor Schone Kunsten.

tomik temsilcisi için öylesine fazla bir yük doğurur ki gerçek organ sembolik ağırlığını taşıyamaz hale gelir."[15]

Steinberg'in duruma uygun şekilde işaret ettiği gibi, İsa'nın fallusunun ulvi gücü ölümün ta kendisinin üzerinde geçerlidir. Ama bu noktada Steinberg'in zekice saptadığı bir problem oluşur ve bu da bizi ana meseleye geri götürür. Böylesi resimlerde yer alan penis, tam anlamıyla büyük bir olay konumundadır ve sunulamaz olan şeyin sunumunu gerçekleştirir. Yani Heemskerck'in, İsa'nın yeniden canlanışının gizemini ele alma çabası, adamakıllı üstesinden gelebileceğinden daha zorlu bir girişim halini alır ve nihayetinde bize sunduğu şey fazlasıyla ihlal içerir. Steinberg bu noktada şunu söylemiştir:

> "[Bu resimler] hâlâ son derece şoke edicidir. İçerdikleri durgun İsa vizyonu, kısır ve ben merkezli bir erkeklik içinde yalnızdır; bu vizyon bize

15. Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation* (Londra: Thames and Hudson, 1997), s. 178.

-ve çoğu sanatçıya- yanlış aktarılmış bir sembol olarak görünmektedir. Ve birden fazla yönden yanlış aktarım söz konusudur. Bu sorun yalnızca Heemskerck'in insan anatomisini git gelli bir mekânizma olarak görmesinin bilhassa ürkütücü olması değildir ve fizyolojik unsurun gerçeğe çok yakın tasvir edilmesinin sembolik amacını aşması da değildir. Heemskerck'in ikonik vizyonu çizgiyi aşar (çoğumuz için); çünkü resimsel ekonomi, genital sembolün kullanımıyla dengesiz kılınmıştır. Ruhani açıdan ölçüsüz etkisiyle birlikte resmin ölçeğinde ufak kalır - kişi bunu ya gözden kaçırır ya da başka hiçbir şey göremez; böylelikle bu yetersizlik bir sanat yetersizliğine dönüşür."[16]

Şilili ressam Caludio Bravo'nun *Bir Şehit Portresi* ise (1972) (Resim 4.7) farklı şekilde işlerlik gösterir. Bu kez erkek figür bütünüyle çıplaktır, çıplaklığının bu kadar çarpıcı hale gelmesinin bir sebebi de resimde herhangi bir tarihsel bağlamın bulunmayışı olabilir; gerçi resmin tarihi ve ressamın ülkesi düşünüldüğünde, belli belirsiz sunulmuş olan durumun, siyasi bir şehitlik olduğu neredeyse kesin olarak söylenebilir. Normalde bir azizi göstermeye yarayan herhangi bir dini nitelik izi de görülmemektedir. Resimdeki adam sağ kolunu uzun zamandan beri mutlak doğrulukla ilişkilendirilen geleneksel bir jestle havada tutmaktadır, diğer elinde tuttuğu sopanın ucunda şişerek dalgalanan saf beyaz bayrak da varsayımsal olarak bu düşünceyi pekiştirmektedir. Uğrunda öldüğü şey doğruluktur. Kendini düşünmeden atıldığı bu şerefli davranışının kişisel ödülü ayağının dibindeki kafatası ile gösterilmiştir. Bu adam genç ve aynı zamanda fiziksel olarak çekici bir adamdır, bakılmaya değer bir görünüm sunar. Bununla beraber bu imge erotik yükünden ziyade çarpıcılığıyla öne çıkmaktadır. Heemskerck'in resminin aksine kompozisyon gözlerimizi cinsel organa özellikle çekmez ama cinsel organın örtülmemiş olması dolayısıyla bizler kültürel olarak oraya bakmaya programlanmışızdır. Bravo'nun fizyolojik açıdan her şeyin açık olduğu bu resmi, kahramanın saklayacak bir şeyinin olmadığı eski geleneklere atıfta bulunur. Kahramanın soylu ruhu, soylu bedeninde barınmaktadır. Ayrıca Bravo çıplak bedeni resmin çerçevesi içine yerleştirirken, cinsel organın resmin ana çapraz çizgilerinin kesişim noktasından (biraz yukarıda solda yer alır) biraz uzak olmasına özen göstermiştir;

16. Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation* (Londra: Thames and Hudson, 1997)

bununla beraber ilgimizi daha önemli olan noktaya çeker: bir başka geleceğe doğru bakmakta olan yüz (gözlerinden bellidir), kalkmış elinin çarpıcı jesti ve elbette dikkat dağıtacak ölçüde dramatik bayrak. Özetle, bu resimde ve erkek cinsel organını sergileyen herhangi bir başka resimde asıl önemli olan, bu beden parçalarına büyük resim içinde oynamaları için verilen rollerdir.



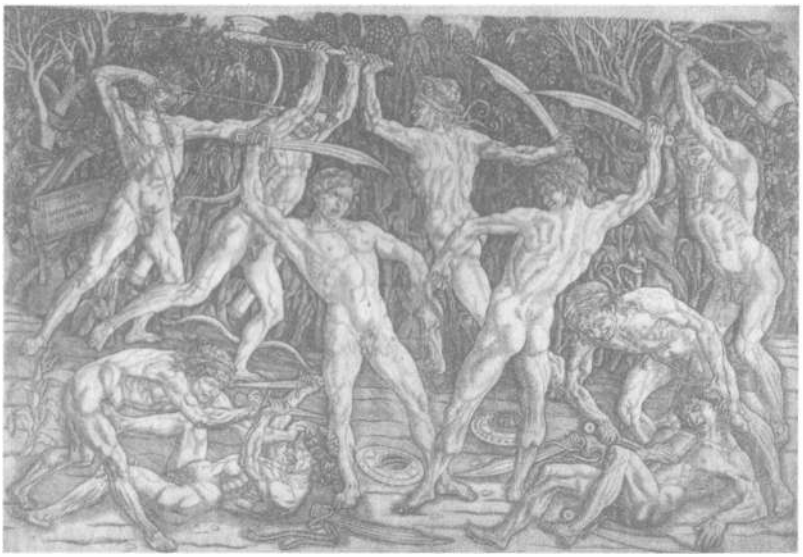
Resim 4.7: Claudio Bravo (1936-), *Bir Şehit Portresi* (1972), tuval 133.1x84.7 cm. Hanover, NH, Darmouth College, Hood Sanat Müzesi, envanter no P.974.373, J.J. Aberbach armağınıdır, (c) Claudio Bravo, Marlborough Galeri, New York izniyle.

İddialar ve Çelişkiler

Antonio del Pollaiuolo'nun 15. yüzyılın sonlarında yapmış olduğu, çıplak erkekleri savaşırken tasvir eden ünlü gravürü (Resim 4.8)[17] Saint Sebastian görsellerindeki tipik yarı-pasif, feminize

17. Hakkında hiçbir ikna edici yazınsal kaynak belirtilmeden tasviri yapılan konu-

tasvirlerin yerine saldırgan, hayli fiziksel maskülenliği getirmiştir, azizler için tasavvur edilmesi bilhassa olasılık dışı bir çalışmadır. Pollaiuolo adale yapısını abartmıştır. Her bir bedeni kasları gerilmiş halde gösterir; hatta sağ altta kendisine kılıç saplanan adamı bile. Baskının siyah beyaz oluşu, zekice modellenerek genel etkinin çarpıcılığını artırmıştır. Erkek vücutları anlamı olmayacak şekilde çıplaktır çünkü savaşta çıplak olmak kişiyi daha savunmasız kılar. Çıplaklıklarının mantık dışı oluşu, doğrudan çıplaklık haline dikkat kesilmeyi daha da kolaylaştırır. Bu durum, çıplak olmalarının ne gibi bir mecaz anlam taşıyabileceğini düşünmemize neden olur; belki de akademik bir çalışmada önerildiği üzere, ruhun içine sıkıştığı "değersiz bedenlerin" bir eleştirisidir.[18]



Resim 4.8: Antonio del Pollaiuolo (1432-98), *Çıplak Erkeklerin Savaşı* (1460-80), gravür, 39.4x60.3 cm. Londra: British Museum, Department of Prints and Drawings, envanter no VI 33. (c) telif hakkı Trustees of the British Museum.

---

nun önemli ölçüde belirsiz doğası ile ilgili olarak bkz. Shelley R.T. Langdale, *Battle of the Nudes: Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2002), s. 35.

18. Ayrıca bkz. Patricia Emison, "The Word Made Naked in Pollaiuolo's *Battle of the Nudes*", *Art History* 13 (1990), s. 265. Yine bu gravür hakkında bkz. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, s. 146-47 ve L. Richards, "Antonio Pollaiuolo, *Battle of Naked Men*", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 55 (1968), s. 62-70.

Gravür, erkeklerin kıyafetlerini çıkartmış, onlara kahramanca vücutlar vermiş ve kopyalamıştır. Maskülenlik, fiziksel bir özellik olarak ortaya konmuş karakter özelliklerinin soyut anlatımından, özellikle de *virtus*'tan (fazilet veya erdem olarak düşünülebilecek Latince kelime) bütünüyle ayrıştırılmıştır. Maskülenlik saldırganlık şeklinde aktarılmıştır. Gravürdeki aktörlerin buruşturulmuş yüz ifadeleri birer cazibe merkezi konumunda değildir. Muhtemelen, gravüre bakarken yüzlerinden uzaklaşıp zamanımızı geleneksel olarak gözden uzak tutulan erkek teni üzerinde geçiririz. Hatları ne kadar sert olursa olsun, istisnasız her adam, fiziksel olarak dengi olan düşmanıyla savaşabildiği ölçüde kahramanca davranmış olur. Hatta resimdeki adamların fiziksel gücü, gravürde sunulan olayın da neredeyse teminatı niteliğindedir: Böylesi bedenler başka ne yapabilir, başka ne sebeple var olurlar? "Kadınlar, arzu objesi olarak, kıyafetlerini ne zaman isterlerse çıkarırlar (sanatta) ama erkeklerin bahaneye ihtiyacı olur."[19] Savaş alanı, abartılı bir fiziksel form içinde tasavvur edilmiş maskülenliğin gerçekliğini ve etkisini sergileyebileceğiniz başlıca alan vazifesi görür: Bütün Bir Beden fallustur adeta. Ama bu noktada, resmin bu kadar zorlayarak tasavvur etmeye çalıştığı maskülen kimlik açısından bir problem doğmaktadır.

Batı resim tarihinde erkek nülerin büyük bölümü cinsel organlarını gözden uzak tutmuşlardır, iffetten daha fazlasının söz konusu olduğu bir sunum kararıdır. Cinsel organın görünmesini engelleme, erkek bedenine, cinsel bölgeleri anatomik açıdan doğal olarak görünmez olan kadın nülerdeki etkiyi verir, dolayısıyla görsel olarak asla "elde edilemeyecek" durumdadır, elbette kaba saba pornografik resimler hariç. Maskülenliği oluşturan can alıcı efsane, görsellik testine tabii tutulmadığında şöhreti bozulmadan kalır. Dolayısıyla sanatta erkek cinsel organlarını görünür hale getirmek, kültürel açıdan söylersek maskülenliği genital hesaplar üzerine dayandıran erkek kimliğinin kırılgan statüsü açısından belirgin bir risk oluşturur (kendilerini cinsel bölgelerinin getirdiği ortak payda üzerinden kimliklendiren erkekler açısından, bu cinsel bölgelere varsayımsal olarak epik görevler ve fiziksel boyutlar atfedilmiştir).

---

19. David Martocci'nin sergi kataloğu, *The Male Nude* (Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1980), [sayfalar numaralandırılmamış, s. 2].

Ama Pollaiuolo'nun resminin açıkça işaret ettiği üzere, erkek cinsel organları görünür hale getirildiğinde, normalde kahramanlara yaraşır bedenlerinin en az kahraman kısmı oldukları ortaya çıkmaktadır. Pollaiuolo'nun erkek savaşçılarında her bir kas grubu kasılmış durumdadır, cinsel erektil dokudan oluşan "kasları" dışında. Bu doku gevşekçe durmakta ve hikâyenin koşulları düşünüldüğünde son derece savunmasız görünmektedir. Ve nihayetinde bu organ kasılmış olsaydı da yalnızca daha savunmasız hale gelecek ve başka erkeklerin olduğu bir ortamda farklı bir tür heyecanı göstermiş ve en güçlü kültürel yasaklardan birini delmiş olacaktı. Bunun da ötesinde, ereksiyon halindeki penis, Dionysosçu aşırılıkları tasvir eden antik sanatta taşkın bir dışa vurumla görüldüğü üzere, uzun zamandan beri oto-kontrol eksikliğiyle ilişkilendirilen çağrışımları tetiklemekte, bedenin temel içgüdülerine yenik düşüldüğüne işaret etmektedir. Yunan mitolojisinin kültürel hiyerarşisi içinde medeni anlayışın Tanrısı Apollon, Dionysos'a karşı ağır basar. Bunun neticesinde Yunanlılar, mevki sahibi kişiler için küçük penisi uygun görürken; büyük olanlar köle figürlerinde kullanılıyordu[20], halbuki günümüzde kültürel imgelemde "önemli olan boy" anlayışı, ölçü çubuğunun uzun tarafını oluşturuyor.[21] Yine de, oldukça yakın zamana kadar sanat alanında erkek cinsel organları, Klasik öncüllerini de takip ederek alçak gönüllükle ölçülü boyutlarda kalmıştır. Bir başka deyişle, Pollaiuolo'nun gravürü, erkek nünün sanat uygulamalarına hükmettiği uzun bir dönemin başında, muhtemel bir kazanç için sınırsız kaybın oluştuğu bir alanın haritasını çizmiş olmaktadır. Var olduğunu belgelermişçesine fallusu göstermekteki asıl güçlük nihayetinde oldukça hayal kırıklığı yaratan görüntüsü değildir. Erkek bedeninin maskülenlik noktası, dolayısıyla da güç gösterme parçası olarak fallus (ya da daha ziyade temsil ettiği şey), görsel açıdan konuşursak, o kadar da fazla şey ifade etmez. Ve bununla beraber, Brian Pronger'in yerinde bir ifadeyle belirttiği gibi: "Maskülenlik miti penise bağlıdır. Sallanan bir dokunun bir fallusa dönüşmesi bu mit aracılığıyla gerçekleşir."[22] Hacimsel anlamda bakıldığında penis, normalde görünmez kala-

20. Joseph A. Kestner, *Masculinities in Victorian Painting* (Aldershot, UK: Scolar Press, 1995), s. 250.

21. Bkz. Bordo, Male Body, s. 69-83, "Does Size Matter;?" bölümü.

22. Brian Pronger, *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality and the Meaning of Sex* (New York: St. Martin's, 1990), s. 159.

cak kadın cinselliğini göstermek adına ana merkez kabul edilen ve ressamların büyük saplantıyla çizdikleri kadın göğsünden çok daha az etkileyici bir görüntüdür. Bir başka deyişle penis, kültürel cazibesini, hayali bir obje olarak ele alındığında daha etkin gerçekleştirir. Bütünüyle savunmasız, diğer organlara göre nispeten küçük boyutlarıyla, bir de kahramanlara yaraşır erkek bedeni çerçevesinde göründüğünde penis, sayısız görsel ikamesinin taşıdığı anlamın içini doldurmakta hayli zorlanır, yerini dolduramadığı bu ikameler örneğin şunlardır: sopalar, mızraklar, oklar, kılıçlar, tüfekler, tabancalar ve hatta duruma göre sigara.

> "Dolayısıyla en güzel erkek vücudu bile özünde kafa karıştırıcı bir çelişki içerir. Maskülen cinsel gücün sembolü olan penis, cinsel haz ve erkek gururunun kaynağı olmasının yanı sıra aynı zamanda insan bedeninin en savunmasız parçasıdır. Erkek gücünün ve iktidarının somut örneği olması gereken o birkaç santimin, erkek veya kadın anatomisindeki diğer tüm parçalardan daha fazla korunmaya ihtiyacı var. Pörsük penis görüntüsü, erkeklerin kendi cinsellikleri hakkında hissettikleri endişe ve tereddütlerin fitilini ateşler."[23]

Ve bununla ilişkili bir başka yorum: "Penis ne zaman değiştirilmeden çizilse, gerçekte neyse öyle anlaşılır, yani nispeten küçük, etli bir parça deridir; bu da, fallusun yalnızca üzeri örtüldüğünde "ayrıcalıklı bir gösterge" olarak işlerlik gösterdiği şeklindeki Lacan yaklaşımını doğrular. Fallusun şöhretinin bağlı olduğu organ ortaya çıkarılınca, ayrıcalıklı merkezi konumu da sarsılmış olur."[24]

Erkek cinsel organı ve bakma eylemiyle alakalı bir başka mesele daha söz konusudur; bu da, bakanın kim olduğu ve gördükleri şeyden ne çıkardıkları sorusudur. Sanat eserlerinin büyük bölümü erkekler tarafından satın alınıyordu, dolayısıyla da öncelikli olarak

---

23. Sarah Kent, "Looking Back", yer aldığı eser *Women's Images of Men*, ed. Sarah Kent ve Jacqueline Morreau (Londra: Writers and Readers Publishing, 1985), s. 72-73. Ayrıca bkz. aynı ciltte Sarah Kent, "The Erotic Male Nude", s. 75-105, erkek izleyici kitlesi için yapılmış erkek nülere bakmaktan kadınların ne haz duyabileceği sorusunu ele alır; 20. yüzyıl kadın sanatçılar tarafından yapılmış erkek nüleri de (fotoğraf ve resimler) tartışır. Ayrıca bkz. *Margaret Walters The Nude Male: A New Perspective* (New York: Paddington Press, 1978).

24. Richard Easton, "Canonical Criminalizations: Homosexuality, Art History, Surrealism and Abjection", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 4 no. 3 (1992), s. 164.

erkeklerin ilgi alanlarına hitap ediyor, onların barometresi olarak işlev görüyordu. Ama sanatın sosyokültürel bir araç olarak tam potansiyelinde işlerlik göstermesi için yalnızca sahibi tarafından değil başkaları tarafından da görülmesi gerekir. Çok az istisna dışında sanat, hem erkeklerin hem de kadınların görebileceği varsayılarak sergileniyordu. Erkek nü konusunda ise, penisin kadınların görüşüne açılması erkekler açısından psikolojik ve politik problemler teşkil ediyordu; bu problemlerin boyutu da erkeğin kimliğinin ve gücünün, görsel olarak bu kadar hayal kırıklığı yaratan bir ipliğe bağlı olduğu ölçüde değişiyordu: "Kadınlar, kendilerini esir alan ve cebindeki silahla tehdit eden teröristin silahının aslında parmağından ibaret olduğu ortaya çıkmışçasına kandırılmış hissederler."[25] Rönesans Dönemi boyunca erkek bedenine karşı yeniden uyanan merak kesinlikle görsel sanatlarla sınırlı değildi. Örneğin üst sınıfların erkek modasında da bu durum güçlü bir şekilde ifade buluyordu. Erkekler kostüm giyerken cinsel kabartılarını vurgulamak peşindeydi. Cinsel organlarını daha büyük göstermek için kasıklarına koydukları aparatlar şu anda bize neredeyse komik görünüyor, ayrıca parlak renkli, dikkat çekici, vücuda yapışan, kalçalarını belirginleştiren taytlar giydiler – dikiş yerinin arkada olması bu belirginleştirmenin kesinlikle tek sebebi değildi. Belden aşağıyı çok az kapatan kısa kesimli kıyafetlerle her şey tamamen görünür tutuluyordu.[26] Yine de bariz olanı göze batırırken, kasık aparatının sahip çıktığı "gerçeklik" gizli kalıyordu ve bunun da iyi bir sebebi vardı. Peter Lehman bu durumu güzel ifade etmiştir:

> "Ataerkil bir kültürde, penis gizlendiğinde, merkeze alınmış olur. Penisi göstermek, penis hakkında yazmak veya konuşmak gizemini ortadan kaldırma ve dolayısıyla merkezden uzaklaştırma riskini taşır. Hatta ataerkil bir kültürde penisi çevreleyen sakıncalar penisin gözden uzak tutulmasına... veya sunumunu dikkatlice düzenlemeye bağlıdır... [Özetle] fallik maskülenlik resimleri... erkek bedenini ve cinsel organını eleştirel spot ışığından uzak tutmaya bağlıdır."[27]

25. Kent, "Looking Back", s. 72.

26. Hollander, *Seeing through Clothes*, s. 234.

27. Peter Lehman, Running Scared: Masculinity and Representations of the Male Body (Philedelphia: Temple University Press, 1993), s. 28; alıntılandığı eser Kestner, *Masculinities in Victorian Painting*, s. 238. Kıyaslama için Alasdair Foster ve Roberta McGrath, *Behold the Man: The Male Nude in Photography* (Edinburgh: Stills Gallery,

Vücutların Rol Değişimi?

Sandro Botticelli'nin *Venüs ve Mars* (Resim 4.9) adlı eseri erkek nüye ağırlık verir. Resmin alışılmışın dışındaki boyutları – gelenek dışı şekilde enine aşırı uzunluğu – hem ana karakterinin kaygısız yatışını mümkün kılar hem de tuhaf biçimiyle izleyicinin ilgisini çeker. Özünde bir yatak odası sahnesi olan[28] resmin konusu, Mars'a doğru paradoksal şekilde doğrultulmuş fallik mızrak vasıtasıyla problemli şekilde de olsa ifade edilmiş olur, çünkü mızrak Mars'ın kendi silahı değil Venüs'ün bir aracıymış gibi görünmektedir. Venüs'ün gözleri ve bizim gözlerimiz, kafası Pollaiuolo'nun Saint Sebastian'ıyla hemen hemen aynı pozu ve görünümü veren Mars'ın bedeni üzerindedir. Bu resimde, mitolojinin en meşhur âşıklarından ikisini barındıran ana temanın bilinen doğası itibarıyla erotik niyetin altı çizilmiş olur.



Resim 4.9: Allesandro (Sandro) Botticelli (yaklaşık 1445-1510), *Venüs ve Mars* (Yaklaşık 1485-86), panel, 69.2x173.4 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no NG915.(c) Ulusal Galeri, Londra.

Anne Hollander, resmin erotik içeriğinin, üzerindeki örtü Rönesans modernitesiyle ilgisi olmayan standart bir mitolojik Tanrı görünümündeki Mars'ın aksine modern bir kostüm giyen bütü-

1988), s. 46-47. "Tüm organların o en değişkeni, ardına gizlendiği fallik özlemlerin hepsine birden asla yanıt veremez. Bu çelişkiden çekinen ataerkillik genel olarak penisi, özel olarak da ereksiyonu resmetmeyi tabu haline getirerek duruma karşı reaksiyonunu verir."

28. Bkz. Herbert P. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (Princeton: Princeton University Press, 1980), s. 140, ona göre resim "muhtemelen bir yatağın, kanepenin veya bir parça mobilyanın paneli için yapılmıştı."

nüyle giyinik Venüs'ün tarzı üzerinde yoğunlaştığını öne sürmüştür. "Mars'ın çıplaklığını doğuran cinsel voltajın sebebi Venüs'ün düzgün bir kıyafet içinde ve bütünüyle giyinik oluşudur, eğer o da gevşek bir örtü giyiyor olsaydı voltaj bu kadar yüksek olmazdı. Venüs'ün, uyanık halde oluşu kadar modern kıyafetleri de cinsel baskınlığını göstermektedir ve bu kıyafetler Mars'ın çıplaklığını, mitolojik süslere rağmen daha da erotik hale getirmektedir."[29] Boticelli'nin resminin erotizmi, şiddetli bir rol değişimine dayanır; bu değişimde erkek nü, kadının ve hem kadının hem de bizim bakışımızın öznesi haline getirilmiştir.

Mars'ın bedeninin eklemlenişi, Batı resminde geleneksel olarak kadın bedeni için geçerli olan retorik araçları kullanır. Savaşçı Tanrı; düzgün biçimli, pürüzsüz görünümlüdür, oldukça inceliklidir (biraz narin) ve tuhaf ölçüde yumuşak bir heykele dönüştürülmüştür. Alt bedeni neredeyse feminendir, rengi epey açıktır ve vücudu, ressamların genellikle tüylenme belirtisi verdikleri kasık ve koltukaltı bölgelerinde tüysüzdür. Sonuç olarak, Mars fazlasıyla bakılası bir görüntüdür ve oldukça bariz bir kurgu aracılığıyla tam bir manzara haline getirilmiştir. Mars – oldukça tiyatral şekilde – uyuma pozu almıştır; poz denebilir, çünkü almış olduğu pozisyon gerçekten uyumanın mümkün olabileceği herhangi bir pozisyona benzemez. Biraz doğrulmuş durumdadır – sırtının üst kısmını destekleyen herhangi bir şey de görünmemektedir. Sol kolu, gevşek bırakılmış durumda da olsa, duruşuna destek için kullanıldığı düşüncesi uyandırır. Dikkat çekici şekilde kıvrılmış olan sağ bacağı, uyuyor olsaydı yana düşerdi. Bununla beraber sağ eli ve yüz ifadesi bilinç kaybı hali yansıtır. Homeros'un ve Ovidius'un anlattığı efsane[30], cinsel bir macera söz konusu olduğunu açıkça dile getirmektedir, zaten Mars'ın çıplaklığı da resmin bahanesinin bu olduğunu teyit eder niteliktedir – yiğit Mars, savaş Tanrısı, gardını boşu boşuna düşürmez elbette.

Mars uykudadır ama buna tam bir uyku denemez; cinsel birleşme sonrası saadet hali iması görülür ama âşıklar yan yana yatmaz birbirlerinin yüzüne kaşı durur. Venüs'ün yüz güzelliği çok çarpıcı görünmektedir, ayrıca göğüslerinin şekli ve sol bacağı bütünüyle vurgulanmış, ince tülün altında belirginleştirilmiştir; tüm

29. Hollander, *Seeing through Clothes*, s. 179.

30. Bkz. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, s. 320.

bunlar Venüs'ü bilhassa cinselleştirir. Bununla beraber o, cinsel birleşme sonrası halinde değildir. Bunun yerine düşünceli, ketum görünmektedir ve fiilen bakma eylemi vasıtasıyla durumu büyük oranda kontrolü altında tutar durumdadır. Bakışlarını Mars'ın üzerine dikmiştir ve bunun neticesinde bizim gözlerimizi de ona doğru yöneltir, biz de Mars'ta kendi konsantrasyon noktamızı buluruz.

Mars'ın ismi başlı başına bir maskülenlik göstergesidir. Bu durum Botticelli'ye, yalnızca Mars ismini kullanarak bile maskülenliğin geleneksel çağrışımlarına ait imtiyazları koruma imkânı verir ("Mars" – sanki bir Hollywood yıldızından bahsedermiş gibi bir hava verir). Ama aynı anda Mars'ın zırhını da çıkarıp altında ne olduğunu gösterir: nefsine düşkün bedeni, güçleri daha belirsiz halde yine de gerçek. Mars, Venüs'ü ve her cinsiyetten izleyiciyi esir eder. Venüs'ün Mars'a bakışı, üstü kapalı olarak, gözlerini ondan alamadığını itiraf etmektedir. Bir başka deyişle, bilinçsiz haldeyken bile Mars'ın etkisi yerli yerindedir. Yine de, bu bir noktaya çakılı gözlerin gördüğü şey Mars'ın bir kadın karşısında kendini kaybetmiş olduğudur, gücünün bir göstergesi ve kaynağı olarak bakışını kullanmak yerine kendisinin bir görüntü haline gelmiş oluşudur.

Botticelli'nin kitlesi için o dönemde neredeyse bir klişe konumunda olan Mars mitolojisi, Mars'ın gücünün bir boyutunu ortaya koyarken fiziksel güzelliği bir başka boyutunu belirtir. Bizim dönemin deyişiyle: "Adamımız!" Mars. Ve bununla beraber Botticelli bu maskülenliği Mars'ın androjen görünümüne bağlı hale getirir – İtalyan Rönesansında birden fazla defa ideal erkek tasavvurunun tanımı haline gelmiş özelliktir. Bir 16. yüzyıl sanat teorisyeninin Titian'ın 1554 yılındaki Venüs ve Adonis resmi üzerinden yaptığı saptamada ifade ettiği gibi "güzel bir kadın dokunuşu barındıran bir erkek, zorlu ve keyif verici bir karışım[dı]."[31] Neticede resim, görsel açıdan denge bozucu bir

31. Alıntının yer aldığı çalışma: Sharon Fermor, "Movement and Gender in Sixteenth-Century Italian Painting", yer aldığı eser *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler ve Marcia Pointon (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 129. Rönesans dönemindeki homoerotik temalarla ilgili bilgi için bkz. Leonard Barkan, *Ganymede and the Erotics of Humanism* (Stanford: Stanford University Press, 1991); James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven: Yale Uni-

heyecan, cazibe ve tepki karışımı ortaya koyar ve – bilhassa önemli şekilde – kültürün tayin ettiği cinsel kimlik ve rolleri tersine çevirdiği gibi, kabul edilmiş görme söylemlerine de bir alternatif teşkil eder. Bir başka deyişle Venüs ve Mars'ı görmek, bizi olayları farklı açıdan görmekten doğabilecek fiziksel ve ruhsal hazları tasavvur etmeye çağırır.

Genitalle Yüzleşme

Modern resim sanatı, erkek cinsel organı konusunda en azından 19. yüzyılın sonlarında görüldüğü kadar titiz değildir. Lucian Freud'un *Sıçanlı Çıplak Adam* (1977-78) (Resim 4.10) *Barberini Pan* veya *Uyuyan Pan* (Resim 4.11) olarak bilinen antik dönem heykelindeki figürün pozunu tekrarlar. Freud'un resmindeki adam bir divan üzerinde çıplak uzanır, dizlerini yukarı çekmiş, bacaklarını belden iki yana açmış haldedir. Bir elini yukarı kaldırmıştır; avuç içi, sanki yukarı doğru bakarken gördüğü bir şeye karşılık verirmiş gibi dışarı doğru bakar. Diğer elinde bir sıçan tutmaktadır, sıçanın kuyruğu bacağına kadar uzanmaktadır, neredeyse penisiyle kesişir: resmin erkek cinsel organı üzerindeki vurgusunu fazlasıyla belli eden iki fallik biçim konumundadır. Freud'un resmi yine de tam olarak cinsel değildir, tıpkı pan heykelinde de net şekilde olmadığı gibi. Yarı insan yarı keçi kır Tanrısını bu şekilde göstermek, doğal haz güdümlü davranışını onaylamanın pek de ötesinde bir şey yapmış olmak değildir. Freud'un resminde ise genç adamın cinsel bölgeleri basitçe çıplaklığının bir parçasıdır.

Adam sırt üstü yatmakta ve düşüncelere dalmış görünmektedir. Hiçbir şey yapmamaktadır; etrafta bize bir şeyler ifade edebilecek donanımlar da olmadığı için durumu bir gizem olarak kalır. Kısacası, hakkında bildiğimiz tek şey genç ve erkek olduğudur. Haya-

---

versity Press, 1986) ve Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (New York: Routledge ve Kegan Paul, 1986), s. 1-23. Botticelli'nin *Venus ve Mars*'ı hakkında ortaya koyduğu alegoriyle ilgili detaylı açıklamalar da dahil olmak üzere daha fazla bilgi için bkz. Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978), s. 90-93; Liana Cheney, *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings* (Lanham, MD: University Press of America, 1985), s. 35-37, 60-61, 66-70 ve Homan Potterton, *The National Gallery, London* (Londra: Thames and Hudson, 1977), s. 36.

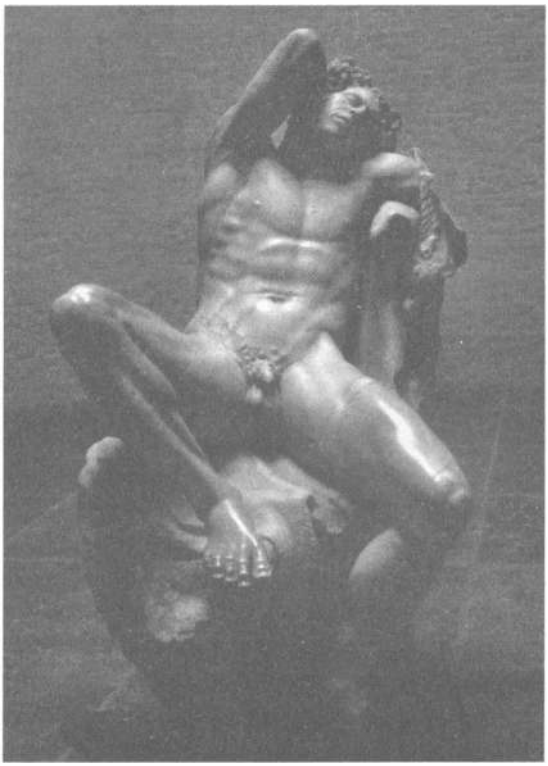


Resim 4.10: Lucian Freud (1922-), *Sıçanlı Çıplak Adam* (1977-78), tuval, 91.5x91.5 cm. Perth, State Art Collection, Batı Avustralya Sanat Galerisi.

tında fiziksel emek olduğunu da görebiliriz, bunun en belirgin göstergesi büyük, güçlü elleridir. Bedeni bütünüyle lekeli görünür; emeğin ve bedelinin göstergesi olarak algılanabilir – yalnızca geçirdiği yılların sayısı açısından genç bir adam görmekteyiz; tecrübeler onu yaşlandırmıştır. Cinsel organı Batı sanatında eşine ender rastlanır şekilde belirgindir ama bir bütünün parçası olmaktan öte bir şeymiş gibi görünmez: resmin fallik niteliği belirgin şekilde azaltılmıştır, hatta büyük oranda yoktur denebilir.

Peki ama sıçanın anlamı ne? Eğer sıçanın bir ev hayvanı olarak görüldüğünü düşünürsek, bu durumda adam çalışma hayatından kalan mola süresinde – çıplaklığı, mola süreci içinde olduğuna işaret etmektedir – evcil hayvanını da serbest bırakmaktadır. Sıçanı resimde görünmeyen kafesinden almıştır. Sıçanı tutuş şekli şüphesiz nazikçedir. Sıçanlar elbette sık sık evcil hayvan olarak beslenir ama bunlar genellikle beyaz sıçanlardır, temizlenmiş kobay farelerdir. Freud'un modeli elinde kahverengi bir sıçan tutmaktadır, kıyıda köşede kalmış hayatların hakir görülen hayvanıdır, genel-

likle insanın sefaletiyle ilişkilendirilen bir yaratıktır. Resimdeki iki yaratık bu ikili bağı paylaşır: hor görülen hayvan ve önemsiz görülen adam. Sahip oldukları şey birbirleridir ve bunun dışında çok az şeye sahiptirler.



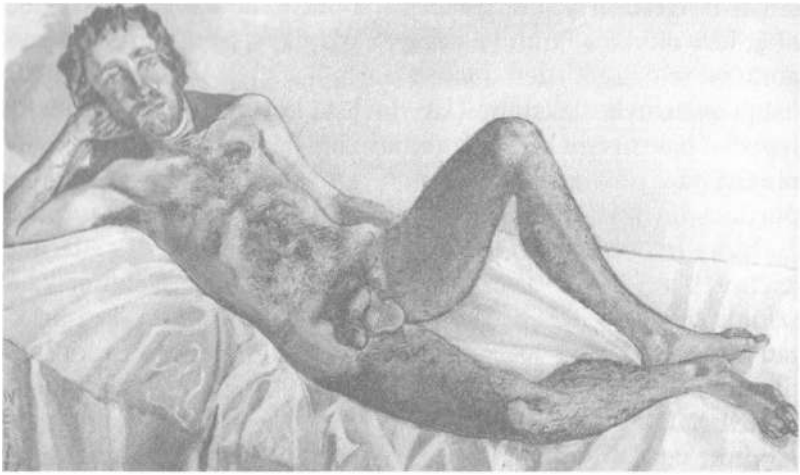
Resim 4.11: Anonim Helenistik, *Barberini Pan* (veya *Uyuyan Pan* [yaklaşık MÖ 200]), mermer, 215 cm. uzunluğunda Münih, Glyptothek, Staatliche Antikensammlung, H.213.4(84). Fotoğraf: Vanni/Art Resource, New York.

Divan eski moda, ikinci el veya eskiciden alınmış bir mobilya olarak değerlendirilebilir. Freud, sahneye imzasını atan sefalete işaret etmek istermiş gibi odanın köşesine yakın bir yerlerde duvarda sıvanmamış, uzun bir çatlak vasıtasıyla küçük ama çok şeyler söyleyen bir detay kullanır. Özetle, adamın mahrem bölgelerinin teşhir edilmesinin neredeyse şok seviyesindeki etkisine rağmen, resim adamın cinselliği hakkında değildir. Hatta

cinsel bölgesinin açıkça gösteriliyor oluşu, ne kadar şaşırtıcı da olsa, bizi oldukça farklı ve nihayetinde daha önemli bir noktaya götürmeye hizmet eder: adamın zorlu hayatıyla ve korumaya çalıştığı gururuyla alakalı ipuçlarıyla ilişki kurmamızı sağlar. Bizim tepeden bakışımıza karşı savunmasızlığı da, asıl meselenin büyük oranda parçası ve konusudur. Bu savunmasızlık yüzünden okunan düşüncenin derinliğinin ve derin endişelerin bedelidir.

Buna mukabil *Barberini Pan*, belirsizlikten ve çelişkilerden kaçınır; gerçek olabilecek boyutların üstünde olan heykel, açık bir şekilde cinsel ve hatta homoerotiktir. Heykel 1627 yılında topraktan kazılıp gün yüzüne çıkarıldığında (ve sonrasında restore edildiğinde) elbette üzerinde tanımlayıcı bir etiket yoktu. Ama figürün cinselliği üzerindeki vurgu göz önünde bulundurulduğunda "pan" isminin verilmiş olması uygun görünür. Gerçi panların, diğer özelliklerinin yanı sıra keçi ayaklarına ve sivri kulaklara sahip olması beklenir. Ama bu pan bütünüyle insan gibi görünmektedir. Ve elbette verdiği pozu da düşünmek gerekir. Duruş pozisyonu düşünüldüğünde, hayal gücümüzü ne kadar zorlasak da uyuyor olduğunu varsaymak çok güç olur. Sağ kolunun uygun biçimde gevşek olduğu kesin ama başının arkasında duran sol kolu bu pozisyonu uzun süre korumaya çalışması halinde rahatsız edici olurdu, ayrıca aşağı yukarı aynı şey bacakları için de geçerlidir. Kısacası figür, uyumaktan ziyade poz vermektedir ve bütün kompozisyon, bedeninin görsel seyrine kesintisiz erişim sağlanacak şekilde organize edilmiştir; durum tam olarak böyledir, daha fazlası değildir.

Eşcinsel sanat eleştirmeni John Perreault'nun Alice Neel tarafından yapılmış portresi (1972) (Resim 4.12) belirgin şekilde hem Freud'un resmiyle hem de *Barberini Pan*'la ortak noktalara sahiptir. Neel bütünüyle rahat halde çıplak bir adam çizmiştir, cinsel açıdan da açık, savunmasız bir pozdadır. Ama Freud'un modeli bizim bakışımızdan habersiz görünürken Perrault'nun gözleri bizimkiyle buluşur, verdiği pozun – ki burada bu duruş net şekilde bir pozdur – bakışımıza fayda getireceğini düşünüyormuş gibi görünür. Resim, Sylvia Sleigh'in *Çift İmge – Paul Rosano* (Resim 4.29) adlı çalışmasında olduğu gibi, nünün erkekliğini, tenine ustaca, titizlikle çizilmiş vücut tüyleriyle hem belirginleştirmiş hem de estetize etmiş olur. Bedeni hassastır ama normalde okunması

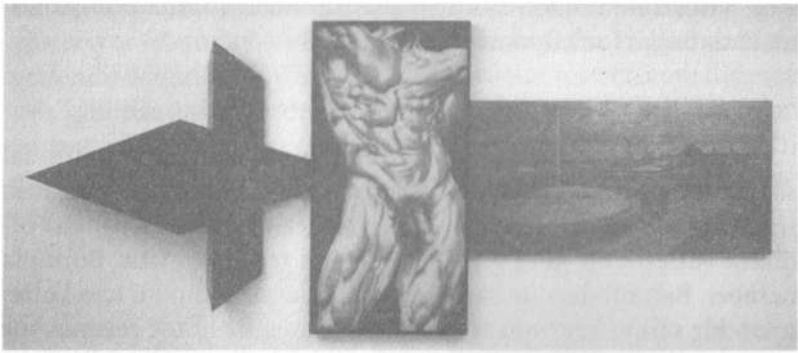


Resim 4.12: Alice Neel (1900-84), *John Perrault* (1972), tuval, 96.5x161.3 cm. New York, Whitney Museum of American Art, anonim donör bağışı, envanter no 76.26. Fotoğraf (c) 2006 Whitney Museum of American Art.

güç görünmektedir. Yani, cinselleştirilmiş bedeninin her şeyiyle açık oluşu yalnızca bir ipucu sunar, tam da kim olduğuyla ilgili çok açık bir ipucudur. Buna karşın yüzü bu kolay erişimin önünü kapatır, bu adamda çıplaklığından ve çekinmeden bakmamıza izin veren rahatlığından daha fazla bir şeyler olduğunu net şekilde saptamamızı sağlayacak kadar işaret de sunar bize.[32] Neel'in resmiyle ilgili belki de en ilgi çekici nokta ise bir erkeği çıplak çizmek adına herhangi bir bahane sunmaması ve birçok kadın nü resminde görülen sırt üstü yatar standardı tekrarlamasıdır. Batı resmindeki erkek nülerde tipik olarak görülen geleneksel maskülenlik işaretlerinden herhangi birini sergilemeye gerek duymamış olması itibarıyla adamın bu anlamda özgüven sahibi olduğu görülmektedir. Başkalarının önünde çıplak olmaktan korkmamaktadır; kahraman gibi görünme ihtiyacı hissetmemektedir. Neyse o olmaktan oldukça memnundur.

Robert Longo'nun *Domuz Kılıcı* (1983) (Resim 4.13) adlı eseri, vücut geliştirmecilerin bedenlerinden yola çıkılarak modellenmiş

32. Ayrıca bkz., Pamela Allara, *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery* (Hanover: University Press of New England ve Brandeis University Press, 1998), s. 188-90.



Resim 4.13: Robert Longo (1953-), *Domuz Kılıcı* (1983), ahşap rölyef, kâğıt ve alüminyum üzerine karışık materyal, 248x588x51 cm. Londra, Tate Galeri, envanter no. T03782, Tate Gallery Friends aracılığıyla Patrons of New Art tarafından sunulmuştur. Fotoğraf: Tate Galeri, Londra/ Art Resource, New York. Sanatçının ve Metro Pitures'ın izniyle.

bir bileşim olan çıplak bir gövdeyi merkezine alarak fallik göndermeleri tekrarlar. Plastik cam içine alınmış bu gövde görseli, figürün penisi için bir tür hiper-fallik fon teşkil eder. Neticede eser, erkek güç gösterisinin, fiziksel gücün ve kinetik saldırganlığın göstergelerinin grotesk boyutlardaki üst limitlerini belgelendirmiş olur. Longo konuyu geleneksel resim dünyasının ötesine taşır ve ironi alanına da girer. Erkek güzelliği, bu eserle hicvedilmiş olur, eserin güzelliği ise görüntüsünden ziyade gerçekliğinde yatar. Geleneksel açıdan bakıldığında eser aslında oldukça çirkin görünür ama amaç da zaten tam olarak budur. Eserin estetik zayıflığı, "inert" başlıklı terk edilmiş bir mühimmat deposuna dair (burada fallus vazifesi görür) alüminyum panele yerleştirilmiş screen-print bir görselle yansıtılmış olur. Bir başka deyişle, absürt ölçüde abartılmış vücut aracılığıyla öne sürülen gösterişli iddialar alaya alınır. Eserin başlığı olan "domuz kılıcı" ifadesi ise argoda penis anlamına gelir;[33] soldaki kılıç şekli, kısa olduğu kadar absürt ölçüde büyük de oluşuyla yetersiz biri tarafından çizilmiş gibi görünür. Nihayetinde Longo'nun merkezdeki paneli bize, kültürel olarak hiper-gelişmiş bedende bulunduğu varsayılan en yüce maskülenlik göstergesinin göstermelik güçten oluştuğunu hatır-

33. Kestner, *Masculinities in Victorian Painting*, s. 272-74.

latır. Vücuttaki böylesi kasların şişirilip maksimuma pompalanmaktan başka fonksiyonu yoktur.

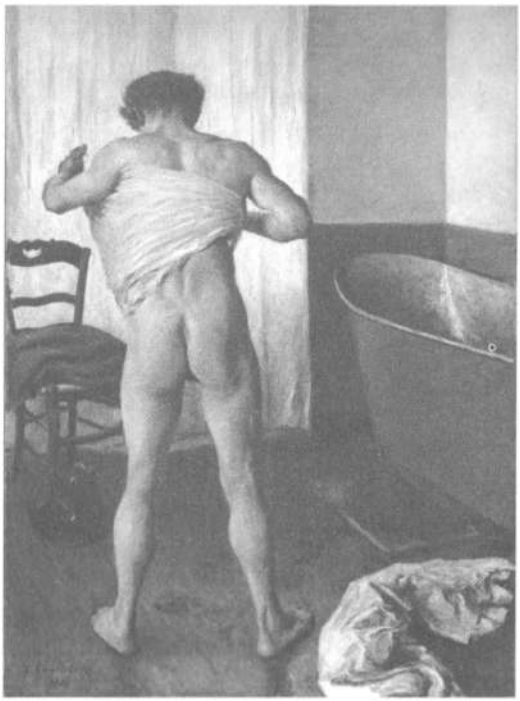
Banyo

Banyo, uzun zamandır çıplak beden resmetmek adına fırsat sağlamış bir ortam konumundadır, orta çağda el yazması eserlerin resimlerinde, özellikle erkek-kadın çiftler içeren versiyonları oldukça yerleşik bir görsel anlatım ortamı teşkil etmiştir. Bununla beraber, Batı modernitesinde öncelikli olarak kadın nü için kullanılan bir sahne konumu kazanmıştır; banyoda erkek resimlerine ender rastlanır. Bu farklılığın sebebini anlamak güç değildir. Banyo yapmak mahrem bir eylem olduğu için banyo yapana bakılması voyör bir durumdur. Banyo yapan erkek resmi yapmak onu efemine hale getirme riski taşır; bu risk, başkalarının bakışına maruz kaldıkları anın savunmasızlığı ölçüsünde değişir. Gerçi kültürel geçmiş bu şekilde olsa da, ressamlar zaman zaman farklı yönde hareket etmişlerdir. Gustave Caillebotte'nin *Banyodaki Adam* (1884) (Resim 4.14) adlı resmi bu probleme örnek teşkil eder çünkü 1888 yılında Brüksel'de sergilendiğinde göründüğü kadarıyla kamuya açık alandan kaldırılmış ve yalnızca küçük bir grubun erişimine izin verilmiştir.[34] Şüphesiz problemin bir kısmı resmin etkileyici boyutlarından kaynaklanıyordu: adamın vücudu – bu resimde önemli olan adamın arka kısmıdır, testis torbası da bir miktar görünür – neredeyse gerçek boyuttadır, dolayısıyla kolayca görmezden gelinemez. Mahremiyetin ihlali o dönemlerde muhtemelen şimdikinden daha fazla anlam ifade ediyordu hatta düzenli banyo yapmak da henüz yeni bir uygulamaydı ve refah düzeyi yüksek kesimle sınırlıydı; evin içinde banyo olması bir yenilikti.

Buradaki mahrem alanı ihlal duygusu şiddetlidir; çünkü havluyla kendini kurulamakta olan adamın bizim onu gördüğümüze dair hiçbir fikri yoktur. Mahremiyetinin ihlali, sol tarafta adamın kıyafetlerinin ve botlarının varlığıyla daha da belirgin hale getirilmiştir, zemindeki ıslak ayak izleri ve ne olduğu belirsiz kumaş da benzer etki yapar. Tüm bunlar başkalarının görmesi istenmeyen bir sahneye işaret eder ama görülmesinin istenmemesinin sebebi bunun müstehcen bir sahne oluşu değil (müstehcen değildir zaten),

34. Anthony Bond, ed., *Body* [sergi kataloğu] (Melbourne, Bookman Schwartz ve Art Gallery of New South Wales, 1997), s. 124.

bir erkeğin hayatındaki böylesine bütünüyle önemsiz bir olayı gösteriyor oluşudur – sanatta sergilenen hayatlar bağlamında değerlendirildiğinde, böylesi sıradan aktiviteler resmetmeye değmezmiş gibi düşünülüyordu. Resimde eksik olan şey kahramanlara yaraşır vücut değildir, çünkü adam hem genç hem de yapılıdır; eksik olan şey, şoke edici ölçüde dünyevi ve evcil bir eylemle yer değiştirmiş olan kahramanlıktır.



Resim 4.14: Gustave Caillebotte (1848-94), *Banyodaki Adam* (1884), tuval, 144.8x114.3 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no 1.670, kişisel bir koleksiyondan ödünç alınmıştır.(c)Ulusal Galeri, Londra.

Tamar Garb şu noktaya işaret eder: "Natüralizm, kahramanca maskülenliğe karşı, onu geleneksel donanım ve epik öneminden mahrum bırakarak tehdit oluşturmuştur."[35] Modernitenin ana

35. Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siecle France* (Londra: Thames and Hudson, 1998), s. 28.

göstergelerinden biri olarak, cinsiyetleri temelinden ayırmak adına gittikçe artan saplantılı kararlılık çerçevesinde taviz vermez bir erkeklik gücünün resmedilmesi hem sanat hem de yaşam adına bir meseleydi. Garb şöyle devam eder: "Örneğin gösterişli bir bıyık, 'erkeksi bir mizacın' sembolü olarak görülebiliyordu. İdeal yiğit erkek, 19. yüzyılın ilk dönemlerine ait bir yorumcunun sözleriyle 'esmer, kıllı, yağsız, ateşli ve tez canlı' bir karakterdi. Bu erkeğin kusursuz partneri de 'narin, biraz etli butlu, pürüzsüz beyaz tenli, çekingen ve iffetliydi.'"[36] Burada söz konusu mesele Caillebotte'nin banyodaki adamının cinsel gücü değildir. Problem, bununla nasıl yüzleştiğidir. Kalçalarının gösteriliyor oluşu, fallik enerjiyle dolu fantezileri değil, kullanılabilir olmayla ilgili fantezileri davet eder (karşılaştırma için resim 3.2).

Amerikalı sanatçı Paul Cadmus, homoerotik ve biraz da abartılı küçük bir resminde, *Banyo* (1951) (Resim 4.15) adlı çalışmasında bu noktayı vurgular. Soldaki aynanın önünde duran ve saçını tarayan adam, kalçalarını dramatik ölçüde kasmıştır; küvetteki adam da kalçalarını sabunlar. Bu resimle Caillebotte'nin resmi arasındaki başlıca farklardan biri, Cadmus'un sahneye kattığı pişmanlıksız erotizmdir, gerçi bunun dışında sahnenin sıradan, gündelik yönlerini de vurgular, örneğin arka duvardaki askılardan sallanan çamaşırlar gibi. Resmin erotik yükü, iki adam arasında olduğu ima edilen cinsel ilişkiyi de içerir, ayrıca sahnenin banyoda geçmesi de iki adamın vücutlarının seksi, dolayısıyla cinselleştirilmiş hale getirilmesiyle birlikte durumu daha da vurgulu hale getirmiştir.[37] Bununla beraber Cadmus kinayeli şekilde kullandığı renkler aracılığıyla erkek-kadın çiftlere atıfta bulunur. Batı resim sanatı tarihinde erkekler karakteristik olarak koyu tenli, kadınlar da oldukça açık tenli çizilmiştir. Bu denge bu resimde de korunur. Dahası, koyu tenli adam ayakta dururken, açık tenli adam küvette diz çökmüş haldedir. Ayaktaki adam sağ elini yukarıda tutmaktadır (saçını tarar); diğer adam ise neredeyse kalçalarını kavramış

36. Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siecle France* (Londra: Thames and Hudson, 1998), s. 33. Caillebotte'nin yaşamı ve yaşamının bu resmin ve diğer resimlerinin çizgiyi aşan yönleriyle ilişkisi açısından bilgi için bkz. s. 41-42 ve bu resimle ilgili daha fazla bilgi için bkz. s. 49-53.

37. Ayrıca bkz. Richard Meyer, Outlaw Representation: Cencorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (Oxford: Oxford University Press, 2002), s. 33-93.

gibi durmaktadır. Hareketleri birlikte düşünüldüğünde cinsiyet farklılığı çağrışımını kopyaladığı görülür. Resmin boyutunun küçüklüğü, (36 * 41) yapıldığı dönemde eşcinsel arzularla ilgili tabuları ciddi şekilde ihlal eden bu görüntüyü biraz da olsa gözden uzak tutmaya yarar.



Resim 4.15: Paul Cadmus (1904-99), *Banyo* (1951), panel, 35.6x40.6 cm. New York, Whitney Museum of American Art. Fotoğraf (c) 2006 Whitney Museum of American Art.

Ölçülmüş Farklılık
Siyah ve Beyaz Meseleleri

Öteki'nin fiziksel varlığı ve bedeniyle her durumda anımsatılan ırksal farklılık, Batı görsel sanatında yüzyıllar boyunca büyük ilgi çekmiştir. Retorik etkilerini yaratmak açısından renge bu kadar bağımlı olan bir görsellik aracında insan renginin farklılıkları, insanın değer "skalası" adına belli iddiaları ortaya koymak adına

iyi bir ölçü vazifesi görmüştür. Bu skalada, şaşırtıcı olmayacak şekilde diğer tüm renklerin ölçümü için karşılaştırma yapılan ve genellikle karşısında eksik kalınan standart beyazdır. Richard Dyer'ın dile getirdiği şekliyle: "Beyaz olarak görüldüğümüz için, kendimizi tipik şekilde, dikkat edilmez, belirsiz, umumi görürüz ve öyle görüldüğümüze inanırız"; ama buna çok önemli bir de sonuç bağlanmıştır: "beyaz olmayanlara kıyasla bakıldığında ise beyaz görünür olmak ayrıcalığa giden bir pasaporttur".[38] Saptamaları üzerinde yoğunlaştırmak istediğim mesele de böylesi bir renk anlayışı: insanların renklerinin resmedildiği resimlerin rengi. Resmin ırk ve erkek nüyle ilişkisi konusunu bütünüyle ele almak adına renk yaklaşımı belki yetersiz kalacaktır ama ilk etmenler olarak adlandıracağım unsurları, resme kodlanmış farklılıkları, hemen ilk görüşte fark edilir olmamalarının yanı sıra görsel kodlama içindeki tüm diğer farklılıklara da temel teşkil eden ırkla ilgili kullanımları keşfetmeye imkân verecektir.[39]

İsveçli ünlü botanikçi Carl Linnaeus (1707-78), insanları dört gruba ayırmıştır: Avrupalı, Afrikalı, Asyalı ve Amerikalı. Ve her bir grup için, "doğal" fiziksel ve karakter özellikleri dediği, birbiriyle yakından ilişkili unsurlar ortaya koymuştur. Afrikalılar "siyah tenli, siyah kıvırcık saçlı, burunları maymun burnuna benzeyen ve kalın dudaklı insanlardı; kayıtsız, dalavereci ve umursamazlardı; otoritenin güdümündeydiler." Linnaeus'un altın standardı konumunda olan ve karşısında tüm diğerlerinin yetersiz kaldığı Avru-

38. Richard Dyer, White (Londra: Routledge, 1997), s. 44-45. Beyaz olmakla erdem arasında kurulmuş kültürel ilişki için bkz. s. 70-81.

39. Irksal farklılık tasvirlerine dair bibliyografya devasa boyutlardadır. Bu anlamda iki ana odak noktası siyahlara ve oryantalizme dair resimlerdir. İlkiyle ilgili olarak en iyi çıkış noktası en iyi başlangıç noktası kapsamlı görsellerle bezenmiş muazzam boyuttaki eser: *The Image of the Black in Western Art*, Ladislas Bugner, ed., 6 Ciltten 4.'sü. (Houston: Menil Foundation, 1976-1989). Seri, antik Mısır'la başlayıp Birinci Dünya Savaşı'nın başında Amerika'yla sona ermektedir. Diğer başlıca çalışmalar şunları içerir: Albert Boime, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1990); Jan Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (New Haven: Yale University Press, 1992); Peter H. Wood ve Karen C. C. Dalton tarafından hazırlanan sergi kataloğu, *Winslow Homer's Images of Blacks: The Civil War and Reconstruction Years* (Austin: University of Texas Press, 1988); David Dabydeen, *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art* (Atina: University of Georgia Press, 1987) ve Alain Locke, ed. *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art* (Chicago: Afro-Am Press, 1969). Bu metinlerin çoğu geniş bibliyografyalar içerir.

palılar ise "beyaz tenli, sarı saçlı, mavi gözlüydü; iyimser ve umutlu, çok zeki ve kaşif ruhluydular [fetihçi ve sömürgeci olarak okunabilir]; dini geleneklerin güdümündeydiler."[40]

Harriet Guest'in öne sürdüğü üzere egzotizm, "objesine kültürden bağımsız bir okunamazlık durumu atfeder, herhangi bir kökene bağlılıktan izole edilmiştir."[41] 1838 yılında Fransız sanatçı Theodore Chasseriau tarafından yapılmış olan *Siyah Bir Erkek Nü Çalışması* (Resim 4.16), renk dışındaki bağlamı bütünüyle silmiştir; yapmış olduğu seçim – siyahi bir model kullanmak suretiyle yaptığı seçim – rengi bu yolla bir olay haline getirir, dolayısıyla adamın fiziksel bedenine farklılığı ortaya koyan bir metinsellik katar. Resim, yalnızca siyahi adam üzerinden düşünüldüğünde kültürden bağımsızdır. Onunla veya durumuyla ilgili hiçbir şey bilemeyiz. (Chasseriau modelini alacalı bir mavi arka plan üzerine yerleştirir, böylece adam bulutlar arasında süzülüyormuş gibi durmaktadır.) Ama onun Öteki olduğunu ve onu bizim için kültürden bağımsız kılanın onun ötekiliği olduğunu biliriz. Esasen "bizim" (yani beyaz) resimsel alanımızda ve görsel geleneklerimizde ikamet eder. Dışarıdan girer durumdadır ama resimsel olarak yarar sağlar. Önemli olan onun siyah oluşudur çünkü bu renk insan tenine "eklendiğinde" sayısız kültürel koda ve sosyal uygulamaya atıfta bulunmuş olur.

Bu resim bir başka sanatçı tarafından, o zamanlar Roma'da yaşayan Jean Auguste-Dominique.Ingres tarafından yaptırılmıştı. Paris'teki bir arkadaşına yazdığı bir mektupta çalakalem çizdiği bir tasvirdeki pozu göstererek "bu şekilde basit bir siyahi figüre" ihtiyacı olduğunu söylemiştir. Görev Chasseriau'ye verilir. Ingres'in, figürün nasıl çizilmesini istediğine dair açık talimatları "biçimlerin ve adamın renginin en doğru şekilde verilmesini" [vurgu eklenmiştir] istediğine dair ifadeler içeriyordu. Model, Ingres'in bu iş için düşündüğü özel bir kişiydi, "Zenci Joseph". Chasseriau'nin resminden görüldüğü kadarıyla Joseph'in fiziksel güzelliği dikkat

---

40. Hugh Honour, *The Image of the Black in Western Art, Cilt 4: From the American Revolution to World War I, Part 2: Black Models ans White Myths* (Houston: Menil Foundation, 1989), s. 12-13.

41. Harriet Guest, "Curiously Marked: Tattooing, Masculinity and Nationality in Eighteenth-Century British Perceptions of the South Pacific", *Painting and the Politics of Culture*, ed. John Barrell (Oxford: Oxford University Press, 1992), s. 102. Makale, Batı tasvir sanatında Öteki'nin cinsiyetlendirilişini ele alır.



Resim 4.16: Theodore Chasseriau (1819-56), *Siyah Bir Erkek Nü Çalışması* (1838), tuval, 54.8x73.3 cm. Montauban, Musee Ingres, envanter no. 867-180. Fotoğraf (c) Musee Ingres.

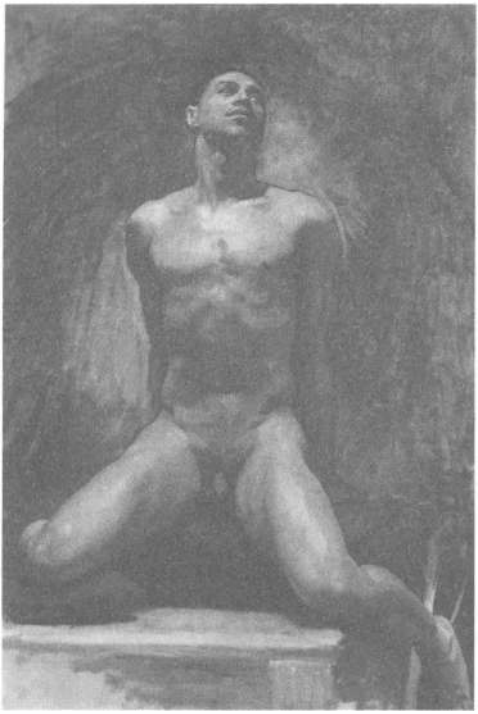
çekiciydi, tabii eğer poz veren kişinin gerçekten Joseph olduğunu düşünürsek. Chasseriau'ye çalışmanın amacıyla ilgili herhangi bir ipucu verilmemişti. Chasseriau, kendisine yol gösterecek bu bilgi olmadan, adamı önceden söylenen pozda çizdi ve onun hem güzel hem de güçlü görünmesini sağlayarak alışılmadık ölçüde bir görsel güç verdi. Adamın bedeni ideal oranlara, gençlik ve güce sahiptir. Dahası, ne teslimiyetçi ne de ezilmiş görünür. Esasen, antik heykelcilikteki Tanrı tasvirleri aracılığıyla Batı sanatına yerleşen klasik beyaz erkek figürünün siyah muadilidir ama bu çalışma resmi söz konusu olduğunda adam bir muadilden daha fazlasıdır; varsayılan modeli veya beyaz muadilini aşmaktadır. Bu figür, onların sahip olduklarına zaten sahiptir ve bunların yanı sıra rengi de vardır. Renk, bu koşullarda hemen, siyahlığın beyaz bilincinde

oluşturmuş olduğu korku ve arzulardan oluşan paradoksal matriksin içine örülür. Resimde ana figürün yanına yerleştirilmiş iki el çalışmasının neden olduğu görsel bir çatlak da vardır elbette; bu unsurlar resmi insanlara sergilenme amacı taşımayan bir çalışma olarak "adlandırmamız" sonucunu doğurur. Bu noktada son bir ironiden bahsedebiliriz. Ingres'in Chasseriau'den sakladığı bilgi, çalışmanın Şeytan'ı temsil eden bir figür sunmak için olmasıydı; Tanrı tarafından bir dağın tepesinden kovalanır halde resmedilecekti (Ingres'in asla tamamlayamadığı bir projedir[42]) yeniden-erkekleştirilmiş, güçlü kuvvetli siyah erkek Şeytan'ın vücut bulmuş hali olarak beyaz Tanrı'nın gazabından kaçacaktı.

Cahsseriau'nün modelinin fiziksel güzelliğine denk bir figür John Singer Sargent'in Thomas McKeller'i resmettiği bir tablosunda görülür (yaklaşık 1917-20) (Resim 4.17). McKeller ressam için sık sık modellik yapmış biridir. Bu resimde ortaya çıkan sonuç, Sargent'in Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin kubbesi için yaptığı duvar resminin bir bölümü için hazırlık çalışması niteliğindedir. Çalışmaya ilişkin eserlerin, tamamlanmış bir resim niteliği taşıması amaçlanmamıştır. Çalışmada, resmin tamamlanmamış görünümü erotik etkisinin oluşumuna yardımcı olur: önemli olan tek şey genç adamın çıplak bedenidir, savunmasız bir pozda, her şeyiyle görünür haldedir. Jonathan Weinberg'in ifadesiyle Sargent "McKeller'i, o güne kadar Amerikan sanat tarihinde eşi görülmemiş bir erotik yoğunluk ve fiziksel dolaysızlıkla donatmıştı."[43] Bu çalışmada Sargent, göründüğü kadarıyla daha öncesinde yapılmış büyük bir yırtıcı kuş resmi üzerine çizimini yapmıştır. McKeller, kuşun hâlâ görünür haldeki kanatlarıyla çerçevelenmiş durumdadır, kanatların görece koyu rengi adamın üst göğsündeki ve yüzündeki ışığa daha da dramatik bir boyut kazandırır. Adam çifte fallik nitelik taşır: üst gövdesi, oturduğu yastıktan dikine yükselir gibi görünmektedir, kollarının bedenine çok yakın tutulmasıyla bu etki daha da vurgulanmış olur. Bacaklarının çarpıcı ölçüde alışılmadık, hatta tuhaf pozisyonda duruyor olmaları itibarıyla cinsel organ

42. Honour, *Image of the Black in Western Art*, Cilt 4 kısım 2, s. 38-40; alıntılar s. 38'de yer almaktadır. Ayrıca bkz. Marc Sandoz, *Theodore Chasseriau (1819-1856): Catalogue raisonne des peintures et estampes* (Paris: Arts et Metiers Graphiques, 1974), s. 40.

43. Jonathan Weinberg, *Male Desire: The Homoerotic in American Art* (New York: Harry N. Abrams, 2004), s. 45.



Resim 4.17: John Singer Sargent (1856-1925), *Nü Thomas E. McKeller Çalışması* (yaklaşık 1917-20), tuval, 125.7x84.5 cm. Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, no. 1986.60, Henry H. ve Zoe Oliver Sherman Fonu. Fotoğraf (c) 2006 Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

bölgesi de bir o kadar ilgi çekmektedir; bacaklar çıkıntı halinde, perspektif kısaltımına uğramış bir piramit oluşturur, piramidin tepe noktası da adamın penisidir. McKeller, üzerinde oturduğu yeşil yastıkla birlikte deyim yerindeyse bir "servis tabağındaymış" gibi bize sunulur. Sargent elbette McKeller'i farklı bir görünüm haline büründürmüştür. Adamın başı geriye doğru atılmıştır, gözleri yukarı doğru belirsiz bir uzaklığa bakmaktadır, bizim görebileceğimizin ötesinde bir mesafedir bu; neredeyse her şeyiyle kendisini bizim bakmamız için konumlandırmış gibi görünür. Yine de hayranlık uyandıran ana unsur McKeller'in vücudunun herhangi bir bölgesi değil bütünüdür. McKeller Boston'da bir komiydi, alt sınıftan biriydi. Sargent ondan beyaz otel müşterilerine

sunduğu klişe hizmet üniformasını çıkarmasını istemiş ve sonrasında da onu başka bir kimliği vurgulayacak şekilde resmetmiştir. Bu kimlik, adamın bedeninde yatmaktadır ve belirgin güzelliği, vakur görünümü ve cinsel cazibesiyle dikkat çeker. Sargent'in resmi, yapıldığı zamana göre oldukça sıradışıdır. İtalyan Rönesansı'nda erkek nüye büyük bir ilgi gösterilmişken (özellikle heykel alanında: Michelangelo), 19. yüzyılın ilk yirmi otuz yıllık döneminde erkek nüler, özellikle cinsel organlarının da görünmesi halinde utanç konusu olarak görülüyordu. Batılı müzeler klasik heykellere incir yaprakları bile eklemiştir ki, bunların kullanımı çoğu zaman heykelin şeklinin geri dönülmez şekilde değiştirilmesini gerektiriyordu. Bazı müzelerde, "kadın ziyaret günlerinde" böylesi heykellerin beline küçük önlükler de bağlanabiliyordu.[44]

George Dawe'in devasa resmi *Bufaloyu Yenen Zenci* (1810) (Resim 4.18), yapılışından iki yıl önce Amerika'da gerçekten yaşanmış bir olayı resmettiğini öne sürer ve siyahi bir adamın acı kuvvetine vurgu yapar, her bir çarpıcı kas grubunu gerilmiş halde gösterir. Dawe'in modeli Wilson adında bir adamdı, Boston'da doğmuş bir denizciydi ve 1810 yılında İngiltere'ye gitmişti. Nihayetinde kendisini model olarak kullanmış birçok sanatçının ilgisini çekmiş biriydi. Bu sanatçılardan biri olan Benjamin Robert Haydon, Wilson'ın vücudunu kendi günlüğünde neredeyse saplantılı, soluksuz detaylarla anlatır hatta vücut ölçülerini bile almıştır (en çok da yüz hatlarının ölçülerini ideal antik heykellerinkilerle kıyaslamayı seviyordu). Yaptığı anlatım, yayınlandığı dergide sayfalar tutmuştu.[45]

Wilson hayvanı pes ettirmiştir: hayvanın gücü, dengiyle karşılaşmıştır. İki koyu renkli vücut birbiri içinde neredeyse erimiştir; hatta ilk bakışta güçlükle ayırt edilebilirler, en net fark adamın parça parça görülen sırt kaslarını belirginleştiren parlak derisidir. Peki ama bu beklenmedik sahne ne anlatmayı amaçlamış olabilir? Erkeğin yetkinliği, hem sanatta hem de gerçek yaşamda antik Yunan'dan beri fiziksel güçle ilişkilendirilmiştir; benzer şekilde fiziksel güç, görsel sanatlar alanında da kahramanlığın ve yiğitliğin göstergesi olarak metaforik bir rol üstlenmiştir. Fakat bu noktada ırksal farklılıklar gerçeğine dayanan bir problem ortaya çıkar.

44. John Esten, *John Singer Sargent: The Male Nudes* (New York: Universe, 1999), s. 17.

45. Bkz. alıntılanan pasajlar, yer aldığı çalışma: Honour, *Image of the Black in Western Art*, Cilt 4 kısım 2, s. 23-24, 26.

Dawe'in eser verdiği dönemde önemli bir ilgi alanı konumundaki bu meseleyi anlayabilmek adına bilime yönelmemiz gerekmektedir – hatta sahte bilime de diyebiliriz: fizyognomiye.



Resim 4.18: George Dawe (1781-1829), *Bufaloyu Yenen Zenci – 1809 Yılında Amerika'da Gerçekten Yaşanmış Bir Olay* (1810), tuval, 203.8x204.5 cm. Houston, Menil Koleksiyonu, Houston, no. 84-54 DJ. Menil Koleksiyonu, Houston. Fotoğraf: Rich Gardner.

Öcü Öteki

"Fizyognomi, beden eleştirisiydi. Cismani bir uzmanlık olarak, görünür görsel özellikleri inceleyerek görünmeyen ruhani nitelikleri teşhis ediyordu."[46] Bu sahte bilim, Aristo'yla başlayan uzun kuluçka döneminin ardından 19. yüzyıldaki tüm o öfkeyle beraber[47]

46. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge: MIT Press, 1991), s. 84; ayrıca bkz. s. 104.

47. Bkz. Patrizia Magli, "The Face and the Soul", Çev. Ughetta Lubin, yer aldığı eser *Fragments for a History of the Human Body,* ed. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, 3 Cilt (New York: Zone, 1989), Cilt 2, s. 88.

insan türünü daima, varsayımsal Adem olarak gördüğü beyaz Avrupalı erkeğe göre sınıflandırmaya ve organize etmeye çalıştı. Fizyognomi, görülebilir, ölçülebilir bedenin "bilimiydi"; cinsiyet, sınıf ve ırksal farklılıklar etrafında organize olmuştu. Fizyognominin inanılırlığı konu üzerine söylenen milyonlarca kelimeyle sağlanmış durumdaydı. Sürekli olarak "bu böyleydi" denilerek işlevsel açıdan doğruymuş gibi bir hale getirilmiş ve Batı dünyasında on yıllar boyunca kanıksanmıştı. Başından beri cinsiyetçi, sınıfçı ve ırkçıydı. Benim ilgi alanım açısından bakıldığında da, sosyal bir bilim olarak geniş çaplı uygulama bulmasının yanı sıra bedenler hakkında söz sahibi bir sanat projesi konumundaydı.[48]

Bu akımın kurucu babası İsviçreli Johann Caspar Lavater'di (1741-1801). Lavater'in konuyla ilgili ilk çalışmaları 1775 yılında ortaya çıkmıştı ve 1810 yılı itibarıyla elli beş baskı yapmış durumdaydı, bunlardan yirmisi İngilizce çeviriydi.[49] Lavater, o güne kadar dünyada yaşadığı bilinen tüm farklı gruplara ait doğuştan geldiği düşünülen kalıtsal karakter özelliklerini – en temel biçimlerde ifade ederek – anlayabilmek amacıyla kafatası ve yüz ölçümlerinde bulunmuştu. Lavater ve sayısız takipçisi arketip arayışına giriştiler ve çok sayıda da buldular. Tahmin edilemeyecek kadar büyük bir saplantıyla ölçümler yaptılar ve büyük büyük ciltlerin sayısız sayfasını burun, dudak, alın vb gravürleriyle doldurdular. Her biri uygun tiplere ayrılmış, etiketlenmiş ve karakter yapısıyla ilişkilendirilmişti ve yine her birinin belirgin birer ahlaki anlamı da vardı – örneğin bazı dudaklar "dehaya en büyük yatkınlığa" ve bazılarıysa "dejenere bir ırka" işaret ediyordu.[50]

Daha da önde gelen 19. yüzyıl fizyognomistleri arasında *New Physiognomy, or, Signs of Character* adlı eserin sahibi Samuel R. Wells de vardı. Eser küçük boyutta kesilmiş yaklaşık dokuz yüz sayfadan oluşuyordu ve iyi ile kötüye, ünlü ve ünsüze dair gravür yüz resimleriyle doluydu; bu resimler, bahsi geçmekte olan karakter özelliği, ırk veya etnik grup her ne ise ona göre arketipler su-

48. Bkz. Mary Cowling'in muazzam çalışması *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

49. Stafford, *Body Criticism*, s. 91. Lavater hakkında bkz s. 91-102.

50. Stafford, *Body Criticism*, s. 102. Ayrıca bkz. Jan Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (New Haven: Yale University Press, 1992), "ırk bilimi" hakkında bkz. s. 45-51.

nuyordu. Wells eserinde genel konuların ardından yüz özelliklerini detaylı ama ölçülebilir ve spesifik bölgelere ayırarak karakter özelliklerini ortaya koymuştur; bunların tamamı 157 farklı özellikten oluşmaktadır (örneğin: "123. Fesatlık", "136. Vatanseverlik" gibi).[51] Kitapta farklı bölümler sunulmuştur, bunlar, "İnsan Çenesi, Neye İşaret Ettiği" ve "Ağız ve Dişler" gibi başlıklar taşımaktadır.

Fizyognomik karakter tespitlerinde tipik şekilde görüldüğü üzere her bir organ kültürel farklılıklar hiyerarşisi açısından yol haritası oluşturulmasına destek sağlar. Örneğin burun için Wells şöyle söyler:

> "Burun tek başına sahibinin mevkisini ve durumunu söyler. Biri zarif, ince ve güzeldir; diğeri ise büyük, kaba ve çirkin. Biri tam olarak ve simetrik şekilde gelişmiştir, diğeri ise ancak deformasyon yönünde gelişebilmiştir."

Uluslar için de bireylerdeki durumun aynısı söz konusu olduğu öne sürülmüştür. Irk daha gelişmiş ve ilerlemiş hale geldikçe, burun da incelmektedir.

Kitapta bu paragrafın hemen sonrasında "Etiyopyalı" bir kadının kafasının profilden verilmiş gravür resmi yer alır; Wells kadının burnunu "daha aşağı hayvanların burunları" olarak adlandırdığı şeyle kıyaslamaktadır.[52]

Diğer fizyognomistler gibi Wells'e göre de en iyi burun Yunan burnudur. Yunan burnundan kastettikleri ise, modern zamanların "gerçekten canlı" Yunanlılarından alınmış ölçüler değil (Batı standartlarına göre oldukça ilkel sayılmaktadır), bunun yerine antik Yunan heykellerinin burun ölçüleridir. Kalın harflerle "Yunan Burnu – Zarafet" olarak başlık atılmış Wells'in yazısı, "klasik burun" olarak tanımladığı burnun, "bu ismi... muhteşem sanat-sever Yunanlılardan aldığını" söyler. Kitabında buna yönelik olarak ünlü heykellerden alıntı yapılmaktadır. Ve bir kez daha sanattaki vücut, etten kemikten vücut için ölçüt haline gelmiştir. Wells daha sonra tipik yöntemiyle bir "Yunan burnu" listesi oluşturmuştur, bu liste-

51. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character...* (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 61.

52. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character...* (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 189.

de ünlü şairlere ve özellikle ressamlara ait burunlara (Raphael, Claude Lorrain, Rubens, Murillo, Titian) yer verir – ki bunların hiçbiri Yunan değildir.[53] Kitabın bir başka yerinde de "İngiliz Burnu" ve "İrlandalı Burnu", nihayetinde de "Çeşitli Ulusal Burunlar" sunulmaktadır. Bu çeşitli burunlar Doğu Avrupa ile başlayıp Melanezya ile sonlanmaktadır, pek fazla önem teşkil etmeyen gruplar olarak hepsi bir araya getirilmiştir. Bu noktada görsel destekli bir bölüm olan "Bilinen Burunlar" kısmı gelir – bu burunlar da Tasso, Chaucer ve tarihteki diğer böylesi ünlülere aittir.

Gözlere gelince, Wells şairlerin mavi gözleri "belki de diğer tüm renklere göre daha fazla" övdüğünü söyler.[54] Boyun konusunda, katillerin "neredeyse her zaman kalın enseli olduklarını, bunun da zihinlerindeki iğrenç, hayvani ve yıkıcı güdülerle eşleştiğinin" "gözlemlendiğini" belirtmektedir (her zaman bilimsel, her zaman objektifmişçesine ifadeler kullanır).[55] Beyaz ırkın kafatası "parçalarının simetrisi ve güzelliğiyle diğerlerinden ayrışmaktadır." Wells bu noktada iyice coşkuya kapılarak "biçimli bir beyaz kafatasının müthiş entelektüel ve ahlaki gelişimiyle birlikte güzel ölçülerinden" bahseder – bu anlamda da alt çenesi olmayan, önden görünen bir kafatası gravürü koymuştur. Sonrasında da radikal zıttı olarak gösterdiği "vahşi ve barbar kabilelerin" kafataslarını koyarak doğrudan bir kıyaslama yapar.[56] Şu anda ne kadar komik görünüyor olsa da, bu çalışmalar kendi zamanında ciddiye alınıyor ve gerçekten bilimsel olduğu (yani doğru olduğu) düşünülüyordu. Fizyognomi, tesadüf denemeyecek şekilde de Üstün Irkın varsayımsal tanımında Nazi Almanyası'nın amaçlarına hizmet ediyordu ve Yahudilerin de (diğerleri gibi) "ölçüye uymakta" tam anlamıyla yetersiz kalmasını sağlıyordu. Bir başka deyişle, fizyognomi ölçümleri nihayetinde soykırımı haklı çıkarmak adına "bilimsel" temel sunmaya yardımcı oluyordu.

---

53. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character...* (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 193.

54. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character...* (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 239.

55. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Characte ...* (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 266.

56. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character...* (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 382-83.

"İngiliz İnsanı" başlıklı bölümünde Wells, "İngiliz kafatasının büyük olduğunu" belirtir; biraz sonrasında da bu durumu "İngiliz ırkının dünyanın dört bir yanındaki hükümdarlığının" sebebi olarak açıklar. Beyin güçtür ve ne kadar beyniniz olursa o kadar iyi olur, doğru yerde olması ve buna uygun gelişimin sürdürülebileceği bir fiziksel sisteminizin olması (İngiliz insanının sahip olduğu gibi) gerekir."[57]

Çalışmasının sonunda "Etiyopya Irkı" yer alır ve son derece ırkçı sonuç paragrafı, Wells'in oluşturduğu insan merdiveninin en dip basamağını oluşturur:

"Tipik zencilerden olduklarını söyleyebiliriz, dolayısıyla mizaç olarak ağır ve üşengeçtir ama dirençlidir de ve dayanıklılığı da çok yüksektir [köleliğin başarısı açısından hayatidir, o dönemde yeni kaldırılmıştır] zihinsel gelişim açısından ise duygularıyla hareket eden, tutkulu, sevecen, müşfik, uysal, taklitçi, dindar, batıl inançlı, kolay telaşlanan, dürtüsel, kendini beğenmiş, müsrif, kurnaz, kibar ve ilkesizdir. [Bunlar o dönemde öncelikle kadınlarla veya evcil hayvanlarla ilişkilendirilen niteliklerdi.] İdeal olandan ziyade gerçek olanda yaşar ve geçmişi ya da geleceği pek düşünmeden anı yaşar. Zihinsel gelişim açısından bir çocuk seviyesindedir, bir çocuğun erdem ve hatalarına sahiptir ve tıpkı çocuk gibi kontrol ve disipline edilebilir, eğitilebilir ve geliştirilebilir."[58]

Wells'in bu saptamalarının izleri bugün de ırkçı şakalarda ve aşağılamalarda sıklıkla kullanılan damgalayıcı ifadelerde açıkça görülür. Dahası, Wells'in görüşleri, Öteki'nin bedeni hakkındaki son derece etkili söylemler açısından bütünüyle tipik denebilecek yaklaşımlardır. Öteki'ne ait bu beden esasen resimlerde var olur, temel hatlarına indirgenmiş ve alçaltılmıştır; bu imge, sömürgeci ve kapitalist Batı burjuvazisine sosyal, kültürel ve ekonomik hegemonyaları için "doğal" (ama aslında yapay olarak türetilmiş) dolayısıyla ahlaki bir açıklama ve gerekçe sağlar.

Dawe'in resmi, Afrikalı Amerikalılara dair diğer birçok imge gibi, siyahi modelin fiziksel üstünlüğü ne olursa olsun, beyaz olmayan ırkların beyaz ırklara kıyasla basit ilkeller olduklarını söyleyen geçmişi uzun kültürel iddiaya dayanan görsel bir söylemi beraberinde yansıtır. Dawe'inki gibi resimlerin zenciler için değil

57. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character*... (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 398-99.

58. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character*... (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 391.

üst sınıf beyazlar için yapıldığını da unutmamamız gerekir. Ekonomik açıdan üstün durumdaki kimselere hitap etmek üzere özel olarak dizayn edilmişlerdi; bu kişiler kendilerini kültürel olarak da üstün gören insanlardı. Resim hiçbir paradoks, problem veya eleştiri izi taşımamaktadır. Hatta ırkçı bağlantıları yerli yerinde tutmak üzere işlerlik gösteren bir sistemi kucaklamaktadır; ayrıca tesadüfen de olsa Dawe'in kendi düşüncelerine veya yaklaşımlarına dair herhangi bir ipucu sunmaz – Dawe'in köleliğin kaldırılmasını savunan birçok arkadaşı vardı ama köleliğin kaldırılmasını savunuyor olmak da illa ırksal eşitliği savunmak anlamına gelmez.[59]

> "Varlıklı koleksiyoncular, siyahların grotesk aptallar, köle ruhlu hizmetçiler, komik şaklabanlar veya insanlık dışı korkutucu varlıklar olduğuna dair düşüncelerini tatmin eden resimler için (Dawe'in resmi de aşağı yukarı bu formüle uyar) talep oluşturuyorlardı. Ve bu tasvirler, Amerikalı ressamlar tarafından çoğunlukla seve seve yapılıyordu. Böylesi bir arz ve talepten oluşan kısır döngü, siyahi insanların yüreğindeki insanlığı görmezden gelip Amerikan toplumundaki kısıtlı rollerinin kanıksanmasına destek olan bu tip resimlerin varlığını sürdürmesine neden oldu. Durumun temelinde bu resimler, dış görünüşleri ve davranışları kendilerininkinden farklı ve dolayısıyla daha aşağı görülen bir topluluğu anlayabilme yeteneğinin eksikliğini ortaya koyar."[60]

Fizyognomi beyaz yüze yüksek değer verirken siyah adamın yüzüne çok az değer atfeder. Siyah adam vücuduna, kısaca kaslarına indirgenmiştir, bu da onu çalışmaya uygun hale getirir. Yine de beyazların kasları da anlam ifade eder ama beyazlar için kaslar ve daha fazlası kritik farkı belirler. Bu kıyaslamayı, 20. yüzyılın başlarında güreş sporu yerini boksa bırakırken görebiliyoruz. 1910 yılında Reno, Nevada'da gerçekleşen destansı maçta muhteşem boksör Afrikalı Amerikalı Jack Johnson (bazıları boks sporu tarihinde hâlâ ondan iyisinin gelmediğini öne sürmektedir) ile beyaz rakibi Jim Jeffries ringe çıktı. Jeffries'e, Johnson'ı yenmek adına önemli bir görev verilmiş oluyordu, bu amaca uygun şekilde kendisine "Batı Dünyasının Büyük Beyaz Umudu" unvanı da verildi. Ama Jeffries için işler iyi gitmedi. Johnson on beş acımasız round boyunca onu kum torbasına çevirdi. Ve maç vaat edilen kırk beş

59. Honour, *Image of the Black in Western Art*, Cilt 4 kısım 2, s. 26-27.
60. McElroy, *Facing History*, s. xi.

roundun oldukça öncesinde sona ermiş oldu. Jeffries'i Johnson'la dövüşmeye teşvik eden yazar Jack London'ın maç öncesi sözleri şöyleydi: "Jeff, her şey sana bağlı. Beyaz Adamı kurtar." Maç, dünya basınının ve salona gelen binlerce kişinin ilgisini kendi üstüne çekmişti.

> "Böylece milyonlarca Beyaz, onurlarının, itibarlarının ve gerçeklik anlayışlarının bu mücadelenin sonucuna bağlı olduğuna inandılar... Ve neticesinde de Johnson-Jeffries maçına evrensel bir önem atfedildi. Bu, yalnızca iki adamın çarpışması değildi; asli güçlerin çarpışmasıydı. Günah ve kefaretiydi. Kötülük güçleriyle intikam için gelen sarışın savaşçının kapışmasıydı."[61]

Johnson'ın zaferi tepki yaratmakta gecikmedi: Jeffries'in mağlubiyetinin intikamı adına Birleşik Devletlerin dört bir yanında Afrikalı Amerikalılara karşı şiddet suçları işlendi.

Johnson'ın "kabahatlerinden" biri de beyaz kadınlardan hoşlanıyor oluşuydu, ayrıca bu konuda gayet açıksözlüydü ve pişmanlık belirtisi göstermiyordu. Seksin devreye girmesiyle birlikte siyah penis olmasa bile siyah fallus korkusu işin içine giriyordu: imgelemdeki penis. O dönemde genç siyahi erkeklerin linç edilişine bazen cinsel organlarının kesilmesinin de eklenmiş olması tesadüf değildir. Bu eylemler resimlerde rahatlıkla aktarılabilen bir konu değildi; bu güçlüğün sebebi, durumu resmetmenin, sınırları ihlal edecek olmasından ziyade koyu tenli Öteki'nin zihinlerdeki cinsel gücüne karşı duyulan beyaz korkuyu somut bir şekilde teyit etmesi anlamına geliyor olmasıydı. Afrikalı Amerikalı Harlem Rönesansı sanatçısı Charles Alston (1907-77) bu görsel sessizlik tutumuna karşı koymuştur. 1935 yılında, yirmi sekiz yaşındayken ikisi de New York'ta gerçekleştirilen iki sergiden birinde, linç eylemlerini protesto eden bir resim sergilemeye çalıştı (1933 yılında yirmi sekiz linç vakası gerçekleşmişti).[62] Başlıksız resmi (Resim

61. Lerone Bennett, Jr., "Jack Johnson and the Great White Hope -- Historic Boxer", *Ebony* (Nisan 1994), online.

62. Bu materyal için kaynağım: Helen Langa, "Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints", *American Art* 13 no. 1 (Bahar 1999), s. 10-39. Erkeklerin yanı sıra kadın ve çocuklar da linç edildi ve linç edilenler sadece siyahlar da değildi; diğerleri arasında İtalyanlar, Çinliler, Meksikalılar ve Yerli Amerikalılar vardı. Ayrıca bkz. Helen Langa, *Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York* (Berkeley and Los Angeles: University



Resim 4.19: Charles Alston (1907-77), başlıksız resim (yaklaşık 1935), kâğıt üzerine karakalem, 61x43.2 cm. New York, Kenkeleba House.

4.19) taviz vermez niteliktedir, resmedilemez olanı resmetmiştir, yalnızca dile getirilemediği için sır durumunda olan, aslında herkesçe bilinen gerçekliği görünür hale getirmiştir – hatta linç karşıtı bir sergide bile gösterilememiş, resmin sergiye konması reddedilmiştir.[63] Gece fonuna yerleştirilen sahnede linç edilmiş olan adamın bedeni kesilmiştir ve sırtı bize dönük yatmaktadır. Gözü dönmüş beyaz adam – Wells'in fizyognomi üzerine yazdığı eserde tanımlanan soylu kahraman beyazların bütünüyle zıttı gibi görünür – linç edilmiş adamın kanlı cinsel organını zafer edasıyla havaya kaldırmıştır. Linç edilmiş adam çıplak yatmaktadır ve boynuna dolanmış bir ip görülmektedir. Beyaz adamın gücünün me-

of California Press, 2004), özellikle "Protesting Societal Injustice: Antiracism in 1930s Prints", bölümü, s. 128-66.

63. Langa, "Two Antilynching Art Exhibitions", s. 24-25 ve 38 n. 16.

cazi anlatımı, elindeki ödülüyle birlikte havaya kaldırdığı fallik koluyla hissettirilir ve hâlâ bıçak tutan diğer koluyla yansıtılmış olsa da gözü dönmüş bakışıyla baltalanır, son derece anti-kahramancadır. Beyaz adamın öfkesini yansıtan ölü adamın cinsel organı, adamın üstündeki etkisini sürdürür. Alston, sahnenin temel aldığı korkuları tekrarlayarak bir o kadar çok şey ima eder: ölüm sonrası ve gevşek halinde bile sembolik şişkinliğiyle dikkat çekmeye devam eden siyah fallus. Nihayetinde Alston'ın resmindeki her şey siyah görünmektedir, özellikle de normalde kültürel düşmanına atfettiği nitelikleri, vahşiliği dolayısıyla kendine katmış olan beyaz adam.

Larry Rivers'ın resmi *Umber Blues: Sonny ve Picasso'dan "Üç Müzisyen"* (1993) (Resim 4.20) bizi başka bir yöne götürür, ironik bir komedi etkisi katılmış hayranlık gösteren bir açıklıkla cinsel gücü kabul eder. Aslında erkeğin cinsel gücü ressamın cazcı arkadaşı Sonny Simmons'la sınırlanmamıştır. Resmin fallosantrizmi dar, uzun biçimlerle fazlasıyla net belirtilmiştir (... ve bazen bir sigara yalnızca bir sigaradır...). Simmons'ın cinsel organı da bilhassa öne çıkar, yine neredeyse komik şekilde tasvir edilmiştir – gülünsün diye bu şekilde yapılmamıştır belki ama bütün resme hâkim mecazlı mizah açısından katkı sağlar. Sonny'nin saksafonu, Picasso'nun "Üç Müzisyen" tablosuna atıfta bulunan resim içindeki resme çıpa gibi eklemlenir. Bir araya getirilmiş bu imgelerde en önemli unsur doğrudan Sonny'nin başının hemen üstündeki flüt benzeri enstrümandır, Sonny'nin cinsel organıyla tam olarak aynı hizadadır ve açık şekilde erkek cinsel organını kopyalamış olur. Picasso'nun resmi, neredeyse efsane olmuş cinsel iştahını yansıtır. Müzik, resim ve cinsellik. Larry Rivers, kendisi de Sonny gibi bir saksafoncu olması itibarıyla tüm bunları seve seve kucaklar.[64]

---

64. Rivers, Sonny'yi daha önce de resmetmişti, resmin adı: *Umber Blues II, Sonny on the Side Relief* (1987); iki resmin de sergi kataloğunda renkli reprodüksiyonları yapılmıştır, sergi kataloğu için bkz. *Larry Rivers: Art and the Artist*, Barbara Rose ve Jacquelyn Days Serwer'ın da makaleleri yer almaktadır (Boston: Bulfinch Press, Corcoran Gallery of Art işbirliği ile, Washington, DC, 2002), sırasıyla levha 42 ve 53. Yine önden bir nü olan bu daha eski resim, Sonny'yi yapılmamış bir yatakta oturur halde saksafon çalarken tasvir eder. Ayrıca bkz. bu konudaki değerlendirme s. 80-81. Rivers'ın erkek nüleri, özellikle de Portrait of Frank O'Hara (1954) adlı tablosu hakkında bilgi için bkz. David McCarthy, "Larry Rivers Paints the Nude, 1954", *Southeastern College Art Conference Review* 13 no. 2 (1997), s. 110-20.

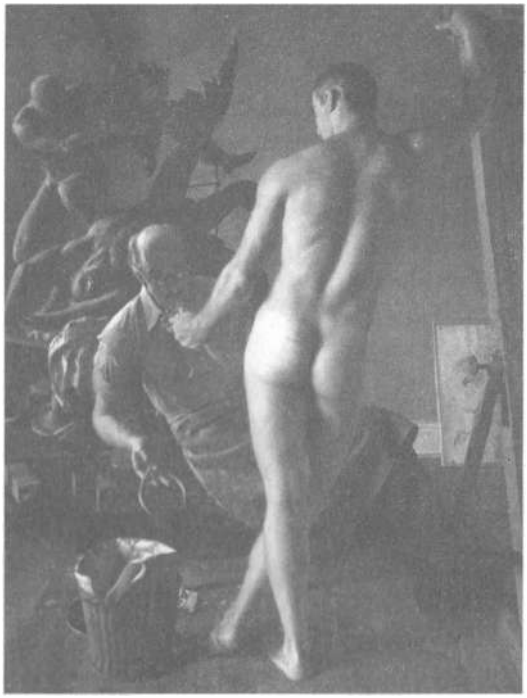


Resim 4.20: Larry Rivers (1923-2002), *Umber Blues: Sonny ve Picasso'dan "Üç Müzisyen"* (1993), yontulmuş köpük malzeme üzerine yerleştirilmiş tuval. Şahsi koleksiyon (c) 2006 Larry Rivers mülkü, Marlborough Gallery, New York izniyle.

Stüdyo

Banyo sahnelerinde olduğu gibi (Resim 4.14, 4.15), John Koch'un *Heykeltıraş* (1964) (Resim 4.21) resmi de ayakta duran çıplak adamı onurlandırır. Resmin hikâyesi sanat üretimini içerir. Koch'un ta kendisi olan resimdeki sanatçı burada heykeltıraş rolündedir. Onun ötesinde, arka tarafta tamamlanmamış bir eser görülür, kilden yapılmış bu heykel Prometheus hikâyesini, Hercules tarafından kurtarılışını anlatır. Heykeldeki kartalın destek iskelesi görünmektedir ve çöp kovasının yanında zeminde kil parçaları yer alır. Çalışma masasının alt rafında üzeri kaplı kil blokları durmaktadır, bir üst rafta da şekillendirme araçları görülebilir. (Hatta bu eser Koch'un bu resimle aynı yıl içinde yaptığı bronz heykelin

modelidir.)[65] Sağ tarafta kartalın taslak çizimi görülür, bir panoya tutturulmuştur.



Resim 4.21: John Koch (1909-1978), *Heykeltıraş* (1964), tuval, 203.2x152.1 cm. Brooklyn, Brooklyn Müzesi envanter no. 69.165, sanatçının hediyesi.

Çıplak model sağ kolunu yüksek bir şövale üzerinde dinlendirmektedir; tüm bunlar süregelmekte olan bir sanat yapım sürecinin parçaları ve alanıdır. Koch'un resimde gösterdiği an, en olağan sebeplerden biri için verilen arayı kapsar: sigara molası. Model, ressama sigarası için ateş uzatmaktadır. Küçük ateşin görsel etkisi, ressamın gözlüklerinden yansımasıyla birlikte artırılmış olur. Koch böylelikle Prometheus hikâyesine akıllıca bir göndermede bulunmuş olur; Prometheus insanlığa sunmak üzere Tanrılardan ateşi

65. Tamamlanmış heykelin görselinin yer aldığı çalışma: Philip Lopate ve çalışma arkadaşları, *John Koch: Painting a New York Life* [sergi kataloğu] (New York: New York Historical Society, Londra: Scala, 2001 işbirliği ile), s. 72.

çalmıştır (Zeus'a meydan okumasının cezası olarak bir kayaya zincirlenmiş ve sonrasında da her gün ciğerlerini parçalayan bir yırtıcı kuşun saldırısına uğramıştır). Ama resimdeki hikâye bununla bitmemektedir. Ressamın kendisi yalnızca kıyafet giymiş olmakla kalmaz, aynı zamanda bir kat daha giyinmiştir, günlük kıyafetlerinin üzeri bir önlükle kaplanmıştır; diğer adam ise çıplaktır. Buna karşın heykeltıraşa vuran ışığın büyük bölümü koyu renk kıyafetiyle absorbe edilir.

İki adam da rahat haldedir, bacaklarının birbiri üstüne atılışından ve iki bedenin de birer bütün olarak genel duruşundan anlaşılmaktadır. Onlar rahattır, biz ise değiliz. Bu ayrım, resmin etkisinin oluşumuna katkıda bulunur. Modelin cinsel organı, bizim için olduğu gibi heykeltıraş için de görünür durumda değildir; modelin belinde görülen incecik çizgi bir poz kayışına işaret ederek bu ince ayrıntıyı ortaya koymuş olur. Ama durum bu kadar basit değildir aslında. Bu ince çizgi sahnenin erotizm yükünü ortadan kaldırmaz hatta artırır ki Koch da neredeyse kesin diyebileceğimiz ölçüde bunun farkında ve bundan zevk alır durumda olmalıdır. Bir başka deyişle, bu çizgi dikkatimizi çeker, ışığı üstüne çeker, dikkatimizi modelin kalçalarına odaklamamıza yardımcı olur; bu da, görsel sunum tarihinde, kadınlar için olduğu gibi erkekler için de bir cinsel organ ikamesi meydana getirir ama elbette büyük bir farkla. Erkeklerde, Koch'un burada yaptığı gibi kalçaları göstermek, bedenin bu bölgesinin cinsel organ ikamesi olabilme kapasitesini biraz fark ettirir ama bundan ziyade bu yolla fallusun nasıl çiğnenip geçilebileceğini gösterir. Bir başka unsur, yani heykeltıraşın elindeki kalınlık ölçer de bu duruma uygun bir şekilde resme yerleştirilmiş ve uç noktaları arasındaki mesafe dolayısıyla bize o anki eksikliği çağrıştırmıştır – modelin cinsel organı resimde görünmemektedir – ve kalçaları da bunun ikamesi vazifesi görür.

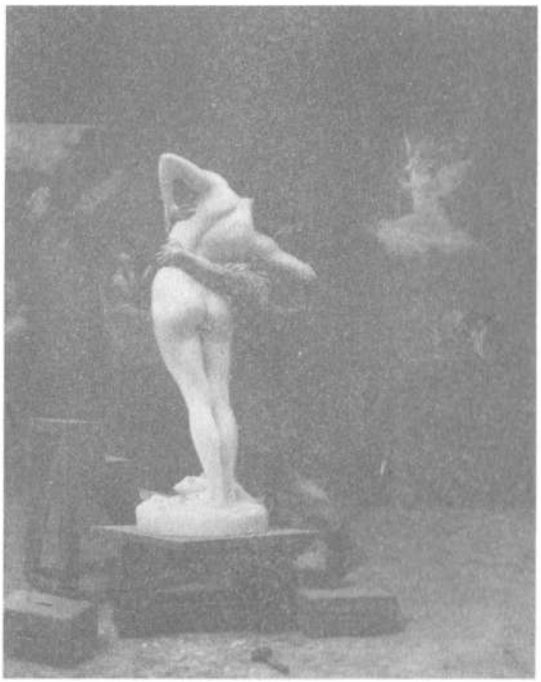
Modern Batı dünyasında uzun yıllara dayanan sanat geleneği, erkek sanatçıların, hem alçıdan yapılmış modellerden hem de canlı modellerden insan vücudunun biçimini incelemelerini içeriyordu, böylece epik konu ve öznelerin sunumu için – Prometheus hikâyesi gibi – zanaatlarını öğrenmiş oluyorlardı ve verdikleri eserler de nesiller boyu doğrudan veya dolaylı olarak verdikleri derslerde büyük saygı görüyordu.[66] Sanat araştırmalarının resmi

66. Kestner, *Masculinities in Victorian Painting*, s. 239.

söylemlerinde bu denklemin dışında bıraktığı unsur ise tüm bu çıplak erkek bedenlerinin erotizmidir ve bu işe gönül vermiş herhangi bir ressamın resmin üretim sürecinde yaşamış ve yaşamamış olabileceği kişisel durumların ölçüsü de göz önünde bulundurulmamıştır. Koch, bir sanat üretimi anlatımı aracılığıyla libido gerçeğini sanatın hikâyesine taşır. Resim içinde erotik yaklaşımları görünürden uzak tuttuğu ölçüde onun bu çabası daha da ilgi çekici hale gelir; heykeltıraş hemen önünde duran adama kayıtsızlık tarzı bir yaklaşım sergilemektedir, bununla beraber az ya da çok durumun erotizmini resmin izleyicisi namına yaşadığı söylenebilir. Bir başka deyişle, Koch'un resmi sır olan durumun çelişkilerini ortaya koyar. Son olarak, resim kendini, Ovidius'un anlattığı hikâyeye göre[67] insanı kilden yapıp onlara Tanrıların görünümünü veren Prometheus'a referans yaparak bir sanatsal yaratım alegorisi şeklinde ortaya koyar. Sigaranın yakılışı da yaratıcı kıvılcımın hatırlatıcısı olarak vazife görür.

19. yüzyılda birçok ressam, stüdyosundaki sanatçı (neredeyse hepsi erkekti) konusunu ele aldı. Bazı sanatçılar (örneğin Matisse) kadın nü resmi yaparken kendilerinin fotoğrafını çektirdiler. Böylesi resimlerde libidinal mecaz oldukça açık şekilde ortaya konmuştur, genellikle kadın öznesine yaşam veren sanatçının çizgilerinde görülür. Bir başka deyişle, sanatçının görünürdeki bu cinsel etkisi izleyicinin gözüne sokulur. Bu konunun nihai kaynağı Yunan sanatçı Pygmalion'a dair anlatılan eski efsanedir. Pygmalion'ın yaratıcı gücü, resimlerine gerçek yaşam vermeye yetecek seviyedeydi; ya da en azından efsanenin serbest adaptasyonlarından birini ortaya koyan Fransız ressam Jean-Leon Gerome'a göre durum böyleydi (Resim 4.22). Geleneksel sanatçı-model resminin hetero-normatif yapısı tipik şekilde en öne çıkan özelliğidir; biraz da tahmin edilebilir olması dolayısıyla hafif sıkıcıdır da. Erkek sanatçıların kadın modellerinden cinsel avantaj sağlamaları sık rastlanan bir durumdu, bu modeller genellikle yoksul kesimden geliyordu ve işe fazlasıyla ihtiyaçları vardı. Koch, bu sıkıcı yaklaşıma biraz kuralları çiğneyen bir homoerotizm tonuyla birlikte yeni bir canlılık kazandırmıştır.

67. Ovid, *Metamorphoses*, Çev. Rolfe Humphries (Bloomington: Indiana University Press, 1955), s. 5 (1: 76-88).



Resim 4.22: Jean-Leon Gerome (1824-1904), *Pygmalion ve Galatea* (yaklaşık 1980), tuval 88.9x68.6 cm. New York, Metropolitan Sanat Müzesi, envanter no. 27.200, Louis C. Raegner hediyesidir, 1927. Image (c) Metropolitan Sanat Müzesi.

Lucian Freud'un *Ressam ve Model* (1986-87) (Resim 4.23) adlı resmi bu hikâyeyi farklı bir yöne kaydırır ve bunu muhteşem bir şekilde yapar. Ortam bir tür stüdyo gibidir ama resim yapma süreci eksiktir – kompozisyon orijinalinde ressamla adam arasında duran bir şövale içermektedir ama Freud resmi fazlasıyla kalabalık hale getirdiği gerekçesiyle şövaleyi kaldırmıştır.[68] Bu eksiklik, resme muğlak ve bu anlamda görsel açıdan daha ilgi çekici bir hava kattığı ölçüde olumlu bir olaya dönüşür. Erkek bir ressam olan Freud kendisini resmin dışında bırakmıştır; ayrıca her birinin oynadığı rolü değiştirerek sanatçıyla model arasındaki beklenen ilişkiyi de tersine çevirir. İlk bakışta bize en çarpıcı gelen şey önden poz vermiş ve bütünüyle savunmasız durumdaki adamdır, cinsel

68. William Feaver, *Lucian Freud* (Londra: Tate Publishing, 2002), s. 39.

organı bir unsure belirtir, ilk bakışta *asli* unsuru teşkil edermiş gibi görünür – kadının fırçası, doğrudan adamın cinsel organını gösteriyor olmasa da o bölgeye çok yaklaşan bir çizgi oluşturmaktadır. Ama adamın cinsel organının görsel baskınlığı yüzüyle uyum göstermez. Etrafının farkında olmayan, dalgın bir halde görünür bize, hatta oldukça kopuk gibidir. Muhtemelen poz vermektedir. Ama ne pozu? Eğer adam kadının modeliyse, kadın neden ona bakmıyor? Bunun yerine dalgın dalgın yere bakıyor.

Kadın açık şekilde resim yapma eylemi sürdürmektedir; kirli fırçalar ve boya tüpleri, içleri sıkılmış halde hemen yanına bırakılmış yerde yatmakta – kadın dikkatsizce bir tanesinin üstüne basıyor, böylece tüpün içinde kalan malzeme de ayağının basıncıyla dışarıya fışkırıyor. Nihayetinde kadın ne resmi yapmıştır? Tek bir belirgin cevap var: kendisinin resmini.[69] Üzerine ressam önlüğü değil normal kıyafet giymiştir ve kırmızı yüzeyinin büyük bölümü de soyut bir ekspresyonist resme dönüşmüş durumdadır – yüzündeki ifadenin iç yüzünün derinliğiyle pekiştirilen ekspresyonizm. Önüne bulaşmış renklerin, erkek modelin bedeniyle en ufak bir ilişki taşımaması (her ikisinin de paylaştığı birkaç parça sarı renk dışında) pek de tesadüf değildir. Paylaştıkları şey, Freud'un açıkta kalan tenin tamamına uyguladığı alacalı renk uygulamasıdır. Kısaca, bir resim çiziyor olmaktan ziyade Freud tarafından resmedilir haldedir. İki figürün de düşünceli görünümü Freud'un tıpkı tüm diğer sanatçılar gibi neyle yüzleştiğini yansıtır: Ne yapmaya çalışıyorum? Ve bunu nasıl yapabilirim? Freud erkektir, ressamının modeli de erkek; bir şekilde ikisi de çıplak, biri gerçek anlamda çıplak, diğeri mecazi olarak. Sanat perisi, kadın kılığına girmiş izlemektedir.

İki beden de çok "doğru" değildir. Adamın sol kolu sağına kıyasla fazlasıyla küçük görünür; kadının ayakları belirgin ölçüde oransızdır ve elleri de boyut olarak neredeyse erkek eli büyüklüğündedir. Freud oldukça yetenekli bir ressam olduğu için böylesi detaylar dikkatsizliğin sonucu olamaz. Bu fiziksel detaylara ilişkin amacı ne olursa olsun, hayalî olanın gerçekliğine ve resmettiği şeyin hayalî yapısına işaret ederler. Duruma müdahil olan küçük gerçeklik detaylarıyla kolayca dikkatimiz dağılabilir, örneğin arka

69. William Feaver, *Lucian Freud* (Londra: Tate Publishing, 2002). Kadın ressam, sanatçı Celia Paul'dur; erkek model ise film yapımcısı Angus Cook.



Resim 4.23: Lucian Freud (1922-), *Ressam ve Model* (1986-1987), tuval, 159.7x120.7 cm. Şahsi koleksiyon. Fotoğraf (c) Lucian Freud/Bridgeman Sanat Kütüphanesi, New York, JKL 72237.

duvarda kenar tahtasının iki parça dışbükey pervazının birleşimi veya koltuk kumaşındaki küçük ve incelikli motifler, kapının yanındaki duvar resmi veya parkenin özenle işlenmiş şekli. Bu detaylar, insan vücutlarındaki detay eksikliğiyle kıyaslandığında uyumsuz görünür, gerçek olup olmadıklarını sorgulamaya yetecek kadar uyumsuzdur. Ve bence resimdeki asıl nokta da budur. Yani Freud şaşırtıcı ve alışılmadık bir anlatıma girerek cinsiyetlerin tersine dönüşünün sancılarının yaşandığı bir ressam stüdyosu serer gözler önüne; ortaya çıkan sonuç, nihayetinde çoğu erkeği rahatsız edebilecek cinstendir: bacakları ayrılmış, başında dikilmiş duran bir kadının bakışına maruz kalır haldedir. Bu durumun yarattığı rahatsızlık bizi daha dikkatli bakmaya yöneltir; bu da bizi daha derin bir şeye götürebilir.

Kısaca, çıplak adam ve üzerine boya bulaşmış kadın resim yapma eylemiyle ilgilidir. Sanatçılar başkaları için görülsün diye eser verir; eserlerini göstererek kendilerini göstermiş olurlar. Her bir fırça darbesiyle, birilerine ulaşma ihtiyacına eşlik eden büyük endişe ve belirsizliği ortaya koyarlar. Bu süreçte Freud, sanatın, gerçeklik olarak geçen şeyi yeniden oluşturabilme gücünü de gösterir. Gerçeklik, odanın bu kadar özen gösterilmiş parke zemininin görece naturalizmi midir? (Bu detaya gösterdiği özeni kolay kolay gözden kaçıramayız.) Ahşap damarlarının dünyevi gerçekliği resmin kolay kısmıdır ve Freud bununla bir o kadar çok şey söylemektedir. Bunun üzerinde emek harcamıştır, onun için teknik bir alıştırmadan fazlası olamaz hatta belki de zor kısım için bir ısınma niteliğindedir ve bu zor kısım da insanlar hakkında bir şeyler söyleyebilmektir. İnsanlar söz konusu olduğunda salt realizm yeterli olmaz. Dış kabuğumuzun görünümünden daha önemli olan şey, bedenlerimize görünüşlerini kazandıran deneyimlerdir. Freud'un peşinde olduğu şey insan yaşamının iç dünyasıdır ama bu iç dünyaya yalnızca beden üzerine nasıl yansıdığını göstererek ulaşabilir. Nihayetinde, çıplak insan bedeninin yüklü geçmişi aracılığıyla resim yapma eylemine dair bir hayali resmetmektedir, niçin resim yaptığı hakkında bir şeyler söyler gibidir. Önemli olanın, insan olmanın sosyal ve kültürel gerçekliklerine odaklanmak olduğunu net şekilde ortaya koyar.

Rol Değişimi (2)

1985 yılında Londra'da bir bakımevinde yöneticilerin emri üzerine, havuz sahnesi içeren bir duvar resmi beyaza boyanarak kenara kaldırıldı, çünkü bu sahne ön cepheden görünen çıplak erkek vücudu barındırıyordu. Kurumun başhemşiresi Sian Hillier, alaycı bir şekilde, bu durumun "genç ve masum" hemşirelere "adı ağza alınmaz objeyle iştigal ederken" göz bandı verilmesini gerektirip gerektirmediğini sordu. Toby Miller'ın kelimeleriyle "Dokunabilirdiniz ama bakamazdınız."[70] Benzer türde bir ahlakçılık, 20. yüzyıla kadar neredeyse her daim gerçek yaşamla ilgili derslerden,

70. Toby Miller, "A Short History of the Penis", *Social Text* 43 (Sonbahar 1995), s. 11, alıntı yaptığı kaynak Antony Easthope, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture* (Londra: Paladin, 1986), s. 16.

özellikle de erkek modeler içeren derslerden uzak tutulmuş kadın sanatçılar için de geçerliydi.[71]

Neorealist Sylvia Sleigh, kendisinden önceki çok az sayıda geç-modern ressamın yaptığı şekilde çıplak erkek vücudunu doğrudan bir bakış objesi – kadın bakışının objesi – olarak konumlandırmıştır. Çalışması, yerleşik bir bakış şeklini yeniden yapılandırmaya çalışıldığında karşılaşılacak güçlükleri belirlemeye de yaramıştır. Sleigh'in *Philip Golub Uzanıyor* (1971) (Resim 4.24) adlı resmi, bu gerçekliği doğrudan ve açık şekilde ortaya koyar. Yeni başlayanlar için şunu söyleyelim ki, Sleigh, modelinin genç arkadaşı Philip olduğunu söyler. Yani bir nü portre yapmıştır. Kendisini de resme eklemiştir, Diego Velasquez'in *Las meninas* (1656) adlı resminde meşhur olan pozu tekrarlar. Bu poz, iş başındaki ressam görseli olarak kanon konumuna gelmiştir. Aslında Golub'un aldığı poz da, baktığı aynayla beraber, bir başka Velasquez resmini, Londra Ulusal Galerisi'ndeki *Aynadaki Venüs*'ü (1656) (Resim 4.25) tekrarlar ama bir cinsiyet değişimi söz konusudur.[72]

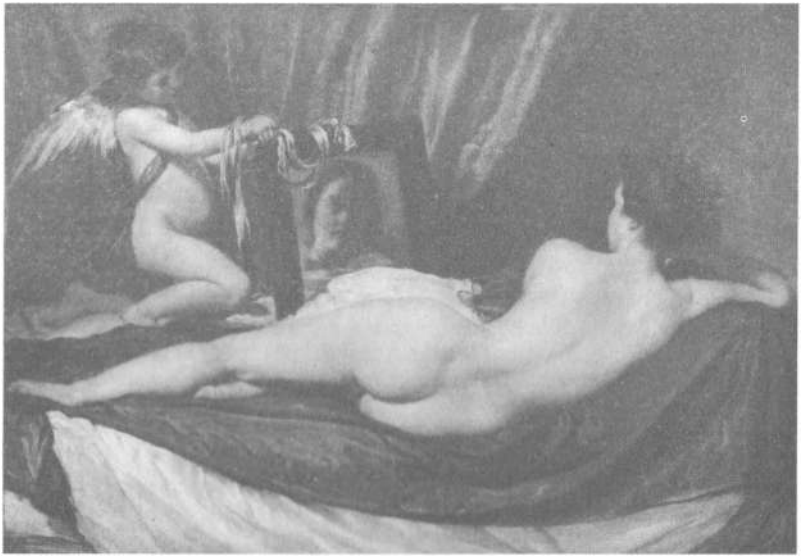
Genç adam üzeri örtü kaplanmış divan benzeri bir şey karşısında uzanmaktadır ama bir parça halı üzerinde yatar. Genel efekt adama bir duvar posteri görüntüsü verecek şekildedir, teninin pürüzsüzlüğüyle güçlendirilen bir etkidir, tüysüz resmedilerek idealize edilmiştir – Lucian Freud'un erkek modelinin aksine – bilhassa yüzü, ki bu da idealize edilmiştir, androjen görünecek şekilde yapılmıştır (sanatçı Leon Glub'ın oğlu olan Philip o sırada an altı yaşındaydı). Erkeğin savunmasızlığı problemi, özünde kültüreldir ve nü erkeğin kadın bakışının öznesi haline getirilmesiyle

71. Alison Smith, "Morality and the Nude in Victorian Art", yer aldığı eser *The Nude: Ideal and Reality from Neoclassicism to Today*, ed. Patrizia Fabbri, Çev. Paula E. Boomsliter ve Timothy Stroud (Floransa: ArtificioSkira, 2004), s. 266, 268: "Kadınlar göründüğü kadarıyla hayat sınıflarından ahlaki nedenlerle dışlanmış durumdalar; bunun nedeni ya modelin fiziksel durumuna dayanamayacak kadar ruhsal açıdan hassas görülüyor olmaları ya da yanlışa yönelme huylarının onları taklit ve yozlaşmaya eğilimli hale getirdiğinin düşünülmesi. Buna karşın kadın sanatçılar ve onları destekleyenler, gerçekdışlama sebebinin karakter veya yeteneklerden ziyade yüksek sanatı ataerkil bir elit kitlenin alanı olarak tutma kaygısı olduğunu bilirler." En azından Fransa'da 19. yüzyılın ilk bölümüne kadar sanat derslerinde erkek bedenlerini kadın nü modeli olarak kullanmak yönünde sıkça görülen uygulama hakkında bilgi için bkz. Solomon-Godeau, *Male Trouble*, s. 190, 192.

72. David McCarthy, *The Nude in American Painting, 1950-1980* (Cambirdge: Cambridge University Press, 1998), s. 156; ayrıca bkz. bu resme ve genel olarak Sleigh'in çalışmalarına dair detaylı ve derin bir analiz için s. 161.



Resim 4.24: Sylvia Sleigh (1925-), Philip Golub Uzanıyor (1971), tuval, 106.7x152.4 cm. Şahsi koleksiyon. Fotoğraf: Sylvia Sleigh'in izniyle.



Resim 4.25: Diego Velasquez (1599-1660), *Aynadaki Venüs* ("The Rokeby Venus") (1656), tuval 122.5*177 cm. Londra, Ulusal Galeri, envanter no NG2057.(c) Ulusal Galeri, Londra.

şiddetlenir; Sleigh tarafından dolaysız olarak ortaya konmuştur. Basitçe ifade etmek gerekirse, Sleigh genç adamın mahrem bölgesine bakmaz ama fallusu ortadan kaldırarak kendi gücünü vurgular. Onu kendi görmek istediği şekilde resmetmiştir: hassas ve Sleigh'e karşı hassas; Sleigh'i bekleyen, onun için poz veren bir halde ve bir stüdyoda da değil, Sleigh'in oturma odasında. Böylece Sleigh, kadının mahrem dünyasından oluşan alanı sanatın kamusal alanına dönüştürür, görünen veya daha doğru ifadeyle görünür hale getirilen dünyanın bu yeniden oluşumunda kendi eylemcisi olarak rol alır. Aynadaki yansımasının belirgin şekilde kararlı bir bakış taşımasına pek şaşmamak gerekir. Yansıması, resimdeki görece küçük boyutuna rağmen Philip Golup'un narsistlik ölçüsünde kendine bakışıyla ve kendisine bakılmasından memnuniyet duyuşuyla rekabet eder durumdadır.

Sleigh, iki cinse farklı şekillerde atanmış kültürel rollerin kusursuz bir suretini meydana getirir; sonrasında da bunların aktarımına aracılık eder. Elbette ki Sleigh kendi bakar haline bakmaktadır ve kendi bakışını Philip'in bakışına göre ayarlar. Bu durum, bir kadın olarak kendisinin bakılan kişi olmasına dair paradigmalara ne ölçüde takılıp kaldığının bir göstergesi olarak alınabilir.[73] Ama Golub'u androjen göstermeyi seçtiği gibi kendisini de resimdeki gibi göstermeyi seçmiştir. Amacı ne olursa olsun, kendi bakış seçimi, kültürel açıdan yeniden oluşum yaratma görevinin kararlılık gerektirdiğini ortaya koymuş olur. Nihayetinde, yerleşik cinsiyet rolleri bulanıklaştırıldığı ölçüde tersine çevrilmiş değildir. Bu durumda çıplak erkek görüntüsü, küçük bir ütopya hayal edebilmemizi sağlayabilecek bir araç sağlar; bu ütopya, erotizm ve arzuları bedenlere dayalı bir güç ve irade rekabeti olarak değil son derece insani bir şeyin göstergesi olarak kabul eder. Sleigh'in resmi, bakmaya kısmen, modellerinin manidar bakışlarıyla ve ikisinin de gördüğü aynayla referans yapar; bir o kadar önemlisi, Sleigh, tüm görsellerin kültürel doğasını sorgulamış olan Velasquez'in kanonik resmini akla getirerek, bakmanın tarihine de atıfta bulunur.

---

73. Kent tarafından daha ileriye taşınmış argümandır, "The Erotic Male Nude", s. 95-96.



Resim 4.26: Lucian Freud (1922-2011), *Bacağı Yukarıda Duran Çıplak* (Leigh Bowery) (1992), keten kumaş, 182.9x229 cm. Washington, DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund, 1993, envanter no. HMSG 93.7. Fotoğraf Lee Stalsworth.

Lucian Freud'un *Bacağı Yukarıda Duran Çıplak* (Leigh Bowery) (1992) (Resim 4.26) adlı resmi, erkek nünün geçmişiyle Sleigh'in çalışmasını tamamlayan bir tarzda yüzleşir. Bu resimde de çıplak erkek ne olduğu belirsiz bir kumaş yığını üzerinde uzanır, tüm nevresim yataktan alınıp yere atılmış gibidir ve yine adam da nezaketsizce yataktan atılmış izlenimi yaratır – verdiği rahat poza rağmen – bir bacağı hâlâ yatağın üzerindedir. Ama Sleigh'in Philip Golub resmindeki rahat, neredeyse miskin atmosferin aksine Freud'un resmi ortamı özel bir görsel elektrikle yükleyen çelişkilerle doludur. Adamın üst gövdesi bütünüyle gevşek haldedir; ayrıca oryantalist cariye tarihinde sıkça görülen miskinliği de tekrarlar. Adam gözlerimizle karşılaşmaz, bakışlarını yana doğru çevirmiştir, çıplaklığına bakmamıza kaygısızca izin verir ve böylelikle geleneksel olarak kadın nüye atfedilen bakış tarihini tekrarlar. O, bakılmak için oradadır; bu yolla, geleneğe göre, kendi etkisi çarpıcı ölçüde azalmıştır. Ama Freud söz konusu olduğunda işler hiçbir zaman bu kadar basit olamaz.

Adam idealleştirilmemiştir. Hatta en iyi günlerini biraz geride bırakmış görünür: kel, kilolu ve çok da güzel olmayan bir adam. Kısacası, tüm perdeleri kaldırılmış sıradan bir adamdır. Leigh Bowery, "tuhaf diva kıyafetleriyle" sahne şovları sergileyen bir oyuncuydu, "kulüp veya konserlerdeki her sahne alışı, sürreal ölçüde zevksizce şatafatlı kostümler giydiği sıradışı bedensel transformasyonlar içeriyordu."[74] Freud, Bowery'yi herkesçe bilinen maskelerinden sıyırarak (Bowery'nin kendini bu dozda sergilemiş olması bu unsuru daha da vurgular) modelinin insani yönüne saygı sunmuştur. Bowery'nin saklayacak bir şeyi yok gibi görünmektedir; neyse odur. Çıplaklığı bu anlamda sanattaki çok eski bir metafora tutunmaktadır: mutlak dürüstlük erdeminin göstergesi olarak çıplaklık. Modelin vücudu, açıkça görünen çeşitli kusurlarıyla gerçek görünmesine katkı sağlamaktadır. Gerçi bu gerçeklik, pozdan da anlaşılacağı üzere fotoğrafik bir gerçeklik değildir.

Resmin durumu bütünüyle gerçekdışıdır ve asıl nokta da budur. Adama, sanki bizim gözlerimiz onu olduğu yere yatırmışçasına tepeden bakarız; bizden daha aşağı biridir, bizim bakışımız için kendini feminize etmiş bir adam (erkek adına en büyük kültürel günah). Ama bununla beraber tam da bu durum bir bütün olarak erkeğin kurşun geçirmezliğiyle ilgili mitleri sorgulamamıza neden olur. Farklı bir şekilde ifade edilirse bu adam, daha geleneksel sanat ürünü adamdan çok daha fazla Sıradan insan gibi görünür. Bu durumu belki de başka hiçbir şey Freud'un adamın cinsel organını büyük bir miktar yağ ile çerçeveleyişi kadar açıkça ifade edemez; bu görüntü normalde cinsel organın ortaya koyabileceği herhangi başka bir görsel otoriteyi ortadan kaldırmış olur. Burada cinsel organ diğer bedensel organlardan daha fazla bir şeymiş gibi görünmez – *asli* organ durumunda değildir. Üzerine yüklenen kültürel anlam göz önünde bulundurulduğunda, erkek cinsel organı, Freud'un bu anatomik unsuru ele alışını daha da çarpıcı ve göstergesel olarak daha güçlü hale getirir.

Anti-Narsisizm ve Haz(sızlık) Alanları

Konuyu, yaklaşık 1910-11 yıllarında Egon Schiele tarafından yirmi yaşındayken yapılmış iki resimle (Resim 4.27, 4.28) tamamlamak istiyorum (Schiele 1918 yılında, I. Dünya Savaşı'nı takip

74. Feaver, Lucian Freud, s. 42; ayrıca bkz. s. 43.

eden büyük grip salgını sırasında öldü). İkisi de otoportredir ve dolayısıyla sanatçının kendi bakışı söz konusu olduğu düşünüldüğünde bilhassa yüksek dozda mahremiyet içerir – kendisini aynaya bakarken çizmiştir, bütün dikkatini kendisinin görselleştirilmesine odaklamıştır (Schiele bazen kendi fotoğrafları üzerinden de çalışmıştır). Otoportre nüyü de içerdiğinde durum daha özel bir hal alır, çünkü görünen tüm beden yüzeyi mevzu bahis hale gelir, tanım itibarıyla kendi kendine yönelen ve derin bir psikolojik söylemin özetini oluşturur. Schiele herhangi bir sahne koymamıştır; iki resimde de beden basitçe orada olan yegane şeydir. Bağlam konmamıştır, ikinci resimdeki açık ceketi dışında. Dolayısıyla, Schiele'nin resim aracılığıyla kendisi adına sunduğu kimlik – vücudunu kendisi (ve başkaları) için görünür hale getirmesi aracılığıyla – radikal ölçüde teniyle, verdiği pozla ve yüz ifadesinin sunduklarıyla sınırlıdır. Bununla beraber, poz ve jestler kültürel açıdan boş göstergeler değildir, zengin ve güçlü söylemsel faktörlerdir. Bu resimleri çizebilmek için Schiele'nin kalem ve fırçasını bırakması, bir poz vermesi, bunu zihnine yazması ve çizim araçlarını tekrar alarak bu süreci defalarca tekrarlaması gerekmiştir. Bir başka deyişle, Schiele poz vermiştir ve böyle yapmıştır, çünkü poz ve jest, bedenini tekil hale getirebileceği, belli bir kimliğin taşıyıcısı yapabileceği yegane araçlardır – aksi halde bütünüyle sayısız başka bedenler gibi olacaktır. Özü itibarıyla, kendisinin kompozisyonunu yapabilmek için gözlem yapmıştır.

İlk bakışta iki resim de vücut hatlarını doldurmak için kullanılan kalın fırça darbelerine – aceleci paralel çizgiler – ve renklerde fazla varyasyon olmamasına bakıldığında, aceleyle yapıldıkları izlenimi uyandırır. Ama bununla beraber vücut kısımları, genellikle de küçük kısımlar özenle modellenmiştir, neredeyse fazla malzeme kullanılmıştır; örneğin dudaklar, eller ve bilhassa önemli olmak üzere cinsel organ bu şekilde resmedilmiştir. Schiele bir parça boş kâğıtla başlamış, bunun üzerine vücudu çizmiş, sonrasında da, oldukça soluk bej sulu boya kullanarak figürün etrafını bütünüyle doldurmuştur ama vücudun dış hatlarının hemen çevresine de dar bir bant halinde beyaz renk vurarak (Resim 4.27) dikkatimizi daha fazla çekecek hale getirmiştir.



Resim 4.27: Egon Schiele (1890-1918), *Oto-Portre Nü* (yaklaşık 1910), guaj, karakalem, sulu boya ve beyaz seçkili parlatma, 55.8x36.9 cm. Viyana, Graphische Sammlung Albertina, envanter no 30.766.

Schiele, vücudunu resim geleneğine karşıt şekilde biçimlendirmiştir. Kendi imgesi, sanat geleneğine hükmeden güçlü (oldukça maskülen) veya güzel, *efebe* (genellikle bir ölçüde feminize edilmiş) erkek bedeniyle belirgin farklılık içindedir; bir o kadar önemli olacak şekilde de kendini, o dönemde erkek fiziksel kültürü üzerine yaygın kabul görmüş anlayışın bütünüyle zıttı olacak şekilde ortaya koymuştur. Basitçe ifade etmek gerekirse, vücudu sanata layık değilmiş gibi görünür.[75] İlk resimde, inceliğini vurgular ve

75. Klaus Albrecht Schröder, *Egon Sciele: Eros and Passion*, Çev. David Britt (Münih: Prestel-Verlag, 1999), s. 53. 19. yüzyıl sonlarının yaygın fiziksel kültür hareketi hak-

sağ koluyla iki elini önemli ölçüde uzatır. Ağzı, acı veya öfke gibi bir şey anlatmak istermişçesine bir tür yüz ekşitme veya homurdanma ifadesiyle açılmıştır. Sciele erkek (ve kadın) resimlerinde neredeyse her zaman kaldırılmış olan şeyi – vücut kıllarını – geri koymak için hatırı sayılır ölçüde efor sarf etmiştir. Kasık bölgesindeki kümelenme dışında Batı görsel sanatları erkek bedenini neredeyse her daim pürüzsüz hale getirmiş, erkek kas yapısından görsel sapmalara neden olacak bu faktöre izin vermemiştir. Vücut kılları kaslara yönelen dikkati saptırır hatta üzerini kaplar ve bu kaslar da nihayetinde saklı bırakılan fallusun ikameleri olarak vazife görmektedir. Nü söz konusu olduğunda vücut kılları ikinci bir kıyafet grubunu oluşturmuş olur; kıyafetlerin çıkarılmasının göstermeye niyetlendiği şeyi fazlasıyla gizlemiş olur. Ama Schiele, kasık kıllarının yanı sıra koltukaltı kıllarını ve bacak kıllarını da çizmiştir ve bunu da görsel açıdan özellikle en az cazip görünecek şekilde göstermiş gibi görünmektedir: bolca değil, seyrek halde, her bir tanesi dikkat çekecek şekilde yerleştirilmiş durumdadır.

Kılın maskülenlikle ve erkek cinsel gücüyle uzun zamandır süregelen ilişkisi kaçınılmaz şekilde problemlidir. Sanat alanında diğer vücut kısımlarından ayrı olarak cinsel organ bölgesinde kullanımı umulan amaca hizmet eder – ayrıca gövde ile beyazlar arasında rengi bedenin geri kalanından farklı olan genital bölge arasında bir geçiş alanı olarak da vazife görür.[76] Çok fazla kıl çizmek, pürüzsüz mermer heykelcilikten alınan resimsel geleneklere kıyasla ters düşer; kısaca, tüylü beden, kabalıkla görsel ilişki kurma riski taşır, gerçi bazı ender örneklerde de sanatçılar erkek vücut kılını estetize etmiştir. Sylvia Sleigh'in *Çift İmge – Paul Rosano* (1974) (Resim 4.29) adlı çalışması bu kapsamdaki örneklerden biri olarak gösterilebilir. Bu resimde erkek kılı doğrudan resmi tanımlayan unsur konumundadır, tamamı vücudun üst yarısında olmak

kında bkz. Michael Hatt, "Physical Culture: The Male Nude and Sculpture in Late Victorian Britain", yer aldığı eser *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, ed. Elizabeth Prettejohn (New Brunswick: Rutgers University Press, 1999), s. 240-56, "Victoria Dönemi kas hayranlığı" olarak adlandırdığı durumu anlatır: "Fizik kültür esasen, dejenerasyon ve çaresizlik karşısında İngiliz erkekliğini yeniden inşa etmek adına bir girişimdi ve fiziksel gücün bir ahlak endeksi olarak görülmesi halinde, ahlakı artırmak için bedenin değiştirilmesi gerektiği ilkesi etrafında işliyordu" (s. 244). Hatt, Britanya'da heykelcilik alanında erkek nünün, fizik kültür hareketinin yükselişe geçmesiyle aynı anda kendine geldiğini belirtir.

76. Hollander, *Seeing through Clothes*, s. 136.



Resim 4.28: Egon Schiele (1890-1918), *Oto-Portre Nü Mastürbasyonu* (1911), guaj, kurşun kalem ve sulu boya, 48x32.1 cm. Viyana, Graphische Sammlung Albertina, enavanter no 31.159.

üzere görsel açıdan keyifli şekilde düzenlenmiştir. Rosano'nun saçtan oluşan kafası, onunla ilgili özel bir şeyi belirtirmişçesine bir tür siyah hale gibi durur. Kısaca, normalde bir kaba sabalık göstergesi olarak görülebilecek şey burada özel bir kimliğin belirteci olarak keyifle resmedilmiştir. Sleigh'in estetize ederek de olsa açıklıkla resmettiği vücut kılları erkeğin fiziksel-cinsel gücüyle maskülenlik ilişkisini kopya eder – İncil'de geçen Samson'u akla getirir, Delilah ise resimde yoktur. Resim tüm bu açılardan çizgiyi aşmış addedilir, 1975 yılında ilk kez kamuya açık olarak sergilendiğinde

de bu şekilde algılanmıştır; durumun ironik ya da sürpriz olduğu söylenemez: şikâyetler neredeyse sadece erkeklerden gelmiştir.[77]

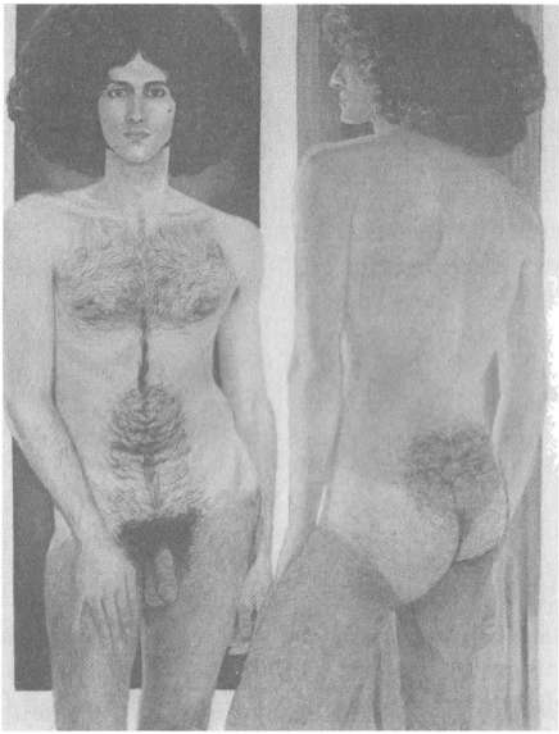
Neel'in John Perrault (Resim 4.12) çalışmasıyla beraber Sleigh'in *Çift İmge – Paul Rosano* adlı bu resmini de birer istisna sayarsak Batı sanatı uzun zamandır tüylü erkek bedenine hoşnutsuz bir ifadeyle bakmaktadır. Görsel sanatlar dünyasının ötesinde ise, vücut kıllarına yaklaşımdaki kültürel ikilem tarihi (hiper maskülenlik sembolü mü yoksa fena halde maymunluk göstergesi mi olduğu konusu) 2. Bölüm'de ele alındığı üzere vücut geliştirmecilerin kendilerini tıraş etmeleriyle örneklenen belirgin bir mesele haline gelmektedir. Tüyleri tıraş etmek kadınlığı referans almak gibi kültürel bir risk taşıyor olsa da (kaslara rağmen), "süper erkek" yerleşik cinsiyet tabularını bile ihlal edecek güce sahip olduğunda, bu risk de tüysüz bir vücudun cazibesinin bir parçası haline gelebilir.[78]

Erkek otoportreleri, narsisizme dair gözlemlerin yapılabileceği bir alan teşkil eder, özellikle de genç ressamların çalışmalarında bu durum açıkça görülebilmektedir – Rembrandt tarafından kariyeri boyunca üretilmiş olan resimler birbiriyle kıyaslanabilir; ilki ve sonuncusu arasındaki farklar beklenebileceği üzere hayli yüksektir. Ototportreler, genellikle yoksul ekonomik koşullar içinde yaşayan genç ressamların model tutmaktan kurtulmalarını sağlayan bir yöntemdi aynı zamanda.[79] Schiele'nin gençken yaptığı otoportreler ise, beklenenin aksine anti-narsisttir. En anti-narsist çalışmasının da ikinci resim olduğu söylenebilir (Resim 4.28); resim,

77. Susan Manso, "The Year of the Woman", *Feminist Art Journal* 4 no. 1 (Bahar 1975), s. 36. Erkek nü resimlerin sergi için kabul edilmesi noktasında çağdaş kadın sanatçıların yaşadığı büyük güçlükler hakkında bkz. Kyra, "Censored: The Male Nude", *Women Artists News* 8 no. 2 (Kış 1982-83), s. 26. Jasper Johns'un *Target with Plaster Cats* (1955) adlı eseri, dokuz alçı objenin bir hedef tahtası imgesiyle beraber tuval üzerinde bir araya getirildiği bir resim-kolajdır. Bu dokuz objenin hepsi vücut organlarıdır, her biri kapağı kapanabilen küçük kutular içindedir. Modern Sanatlar Müzesi'nin o dönemdeki yöneticisi eseri müzenin satın almasını düşünmüş ama vücut organlarından biri açısından kaygıları vardı, bu organ penisti. Penisi içeren kutunun sergi esnasında kapalı olup olmaması gerektiği konusu tartışılırken Johns şöyle yanıtladı: "Bazen olabilir ama her zaman olmaz." Barr eseri satın almama kararı verdi. Bkz. Weinberg, *Male Desire*, s. 109-10. Ayrıca bkz. Bordo, *Male Body*, s. 178-80.

78. Kestner, *Masculinities in Victorian Painting*, s. 252.

79. Bkz. France Borel, *The Seduction of Venus: Artists and Models*, Çev. Jean-Marie Clarke (New York: Skira/Rizzoli, 1990), s. 40-51, Schiele hakkında bir değerlendirme içerir.



Resim 4.29: Sylvia Sleigh (1925-), *Çift İmge – Paul Rosano* (1974), tuval, 142.2x106.7 cm. Şahsi koleksiyon. Fotoğraf: Sylvia Sleigh izniyle.

sanatçıyı mastürbasyon yaparken gösterir, gerçi bu anlamda en aleni çalışması değildir aslında. Gözleri, cinsel hazzı tasvir etmek üzere kocaman çizilmiştir, bununla beraber pek de haz ifade etmeyen bir yüze yerleştirilmişlerdir – daha ziyade üzüntü diyebiliriz belki de ama net bir şekilde içe kapanık bir ifade söz konusudur. Bu resimde arzu, belirgin bir felsefi nitelik kazanır. Özellikle de sanatta neredeyse hiçbir zaman sergilenmeyen bir cinsel eylemi gösteren bir resimde bu niteliğin görülmesi ironiktir diyebiliriz. İster erkekler, ister kadınlar tarafından yapılıyor olsun, mastürbasyonun resmedilmesi, büyük oranda pornografi dünyasıyla ve yatak odası erotizmi sanatıyla sınırlıydı.

Schiele'nin resmi, önü açık koyu renkli ceketi çıplak gövdenin etrafında bir çerçeve olarak kullanır, kendini okşayan ellerini ayı-

rıp belirginleştiren koyu bir yama gibidir. Ceketin önünde adamın yüzüne doğru daralan v-şekli ve gövdesiyle göğsünün birlikte oluşturduğu açık renkli bölüm, yüz ifadesine dikkat çekecek şekilde gözlerimizi yukarı doğru çeker. Aynı esnada, eylem halindeki ellerinin sınırları aşan tasviri bakışımızı aşağılara doğru çeker. Esasen, gözlerimiz cinsel organıyla yüzü arasında bağlantı oluşturur, bunlar bir bakıma kültürümüzün insan kimliğini tanımlamak için seçtiği, bedene ve ruha dair cismani göstergeler niteliğindedir. Mastürbasyon anlamında ise Schiele'nin aslında bize neredeyse hiçbir şey göstermediğini belirtmek de yerinde olacaktır. Hemen hemen her şey gizli durumdadır ama bu saklamanın etkisi, görülemeyen şeyi görmek arzusu yaratırmış gibi görünmemektedir. Hatta daha azını bile görmeyi istememiz muhtemeldir, bu da, resmi belirleyen görsel tabunun ihlal ediliyor olmasından kaynaklanır – bir tür kendi kendini ele veren demaskülenizasyondur.[80]

Eğer kültürümüz erkekliği (maskülenliği), kendisi dışında kalan her şeye (diğer erkeklere, kadınlara veya doğaya) hükmeden bir araç olarak fallus etrafında tanımlıyorsa, bu durumda kendi hazzına yönelen bir araç olarak fallus, resmedilmesi açısından son derece problemli hale gelir. Çünkü haz, 18. yüzyılın sonlarından beri "kendi kendini istismar etme" olarak yorumlanır (bu anlamda kullanılan spesifik terimler tarihsel süreçte değişmiştir, ancak İngilizcesi "*self-abuse*" olan bu ifade yarı-güncel kullanımda ve durumu uygun şekilde özetlemeyi sağlıyor). Bu haliyle mastürbasyon kültürel olarak insanın kendine ve kendi nefsine karşı bir eylem olarak tanımlanır, dolayısıyla fallus da bu durumda kendine zarar veren bir parazit olarak farz edilebilir. Haz, erkekler için genellikle zayıflık olarak görülmüştür ve kendi kendine cinsel haz sağlamak da bu anlamda belirgin ölçüde feminize edici bir unsur haline gelir – eylemin evrenselliği düşünüldüğünde bu yaklaşımın ne kadar ironik olduğu fark edilecektir. Mastürbasyon perhizinin genel adı "oto-kontrol" olarak ifade edilir, cinsel oto-dominasyonun eş anlamlısıdır aynı zamanda.

Schiele'nin çizimi yine de konuyu tam olarak baskın ideolojiyle ele almaya çalışmaz – ayrıca Schiele'nin yaşadığı dönemde mastür-

80. Ayrıca bkz. Simon Wilson, *Egon Schiele* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), s. 30, 57. Ayrıca bkz. Jane Kallir, *Egon Schiele: The Complete Works* (New York: Harry N. Abrams, 1990), s. 59-70 ve Alessandra Comini, *Egon Schiele's Portraits* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974), s. 88-89.

basyona karşı kültürel tenkitler uç noktadaydı, bu tenkitlerin büyük oranda azaldığı günümüze göre çok daha fazla seviyedeydi. Böylesi eleştiriler çelişkili kalmaya devam etmektedir. Buna karşın Schiele, bedeni ve dürtülerini kabul eder. Ama cinsel dürtülerin ne ürettiği konusu belirsizdir. Cinsel dürtünün kendisi kendini uyarmaya götürür ama bir son nokta olarak kendi kendini tatmin, yüz ifadesinden değerlendirebildiğimiz kadarıyla ulaşılabilir görünmemektedir. Alessandra Comini'nin yerinde bir ifadeyle belirttiği gibi, asla mutluluk dolu olmayan Schiele'nin resimleri, "arzuyla dolmuş insan tenine dair gözü kara dokümanlardır."[81] Ve dahası: "Onun nüleri... açık açık konuşuyor olmalarıyla... diğerlerinden ayrılır... Schiele'nin realist endişeleri tam da ahlak zabıtasının karşı çıktığı 'bölümde' görünür haldedir. Cinsel durum inceltilmemiş bir gerçeklik haline gelir."[82] Sanırım Schiele genellikle kendine durumunun asosyalliğini hatırlatmıştır: Kendisi için soyunmuştur, kendi bedenini incelemek için, Şehvetli özlemler kadar klinik merakla da tetiklenmiş gibi görünen bir arzuyu tetiklemeye çalışmıştır. Nihayetinde, mesele yalnızlık etrafında seyreder; bu unsur, daha sonraları kendisini ve karısını resmettiği, birbirini sükunet ve samimiyetle kucaklayan nü tablolara bakınca daha net anlaşılır.

> "Kendi görünümü onda saplantı yaratmıştır... Halet-i ruhiyesini belirtmek için, kendisini çirkinleştirmek için, cinsel organına, göğüs uçlarına dikkat çekmek onları yara gibi göstermek için vahşi, doğallık dışı renkler kullanmıştır. Kendini daima bedenin gerçekleriyle ve tekrar tekrar vurguladığı üzere bedenin (Schiele için) içler acısı cinsel ihtiyaçlarıyla bağlantılı halde çizmiş veya resmetmiştir."[83]

Durup düşünülecek bir mecra olarak Schiele'nin resimleri, bilincin ve kimliğin ruhani, sosyal ve kültürel oluşumunda görsel sunumun oynadığı merkezi rolü alışılmadık bir dolaysızlıkla tekrarlar. Onun resimleri, (son derece soyut) kimliğin (son derece

---

81. Alessandra Comini, *Nudes: Egon Schiele* (New York: Rizzoli, Gagosian Gallery işbirliği ile, 1995), s. 2 [sayfa numarası verilmemiş].

82. Schröder, *Egon Sciele*, s. 92.

83. Janet Jobhouse, The Bride Stripped Bare: The Artist and the Nude in the Twentieth Century (New York: Weidenfeld & Nicholson, 1988), s. 58; daha sonraki nülerle alakalı olarak, bkz. s. 68-69 ve s. 72, çiftin yine nü olarak, çocuklarıyla beraber bitmemiş bir resimlerden bahseder. 1912 ve 1917 yılları arasında nü oto-portre yapmamıştır.

somut) bedenin üzerine ve içine işlenişindeki gizli samimiyeti gösterir. Batı resim tarihinde beden sürekli olarak ve güçlükle, varlığın oturduğu düzlem olarak ruhani değerler ile (yalnızca) bir obje olarak varlığın objektif tezahürü arasında geçiş yapar – beden, anlam ile kuşatılması gereken bir yaşam formudur.

Beşinci Bölüm

Sonsöz

Görselliğe dayalı bir kültür ortamında yaşıyor olduğumuza dair gözlemler o kadar sık tekrarlanır ki klişe statüsüne ulaşmıştır ama klişe oluşu gözlemin önemini kesinlikle azaltmaz. Modernitenin bilgi sistemi (Foucault'nun *episteme*[1] olarak adlandırdığı olgu), görmenin genel olarak inanmak anlamına geldiği bir ölçüde "bakış" tarafından yönetilir. Bir resim binlerce kelimeye bedel durumdadır – ve eğer bu resim, televizyonda olduğu gibi hareketliyse bundan daha da fazlasını ifade eder hale gelir. Bir optik imgelem kültüründe yaşıyoruz; sürekli olarak bir

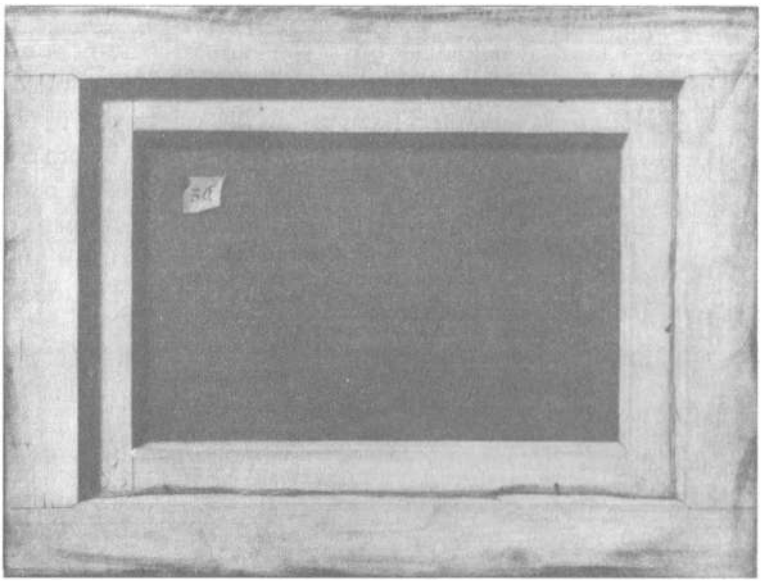
1. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage, 1970) ve *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, Çev. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972).

şeyler arzulamaya, fantezisini kurmaya ve arzulamanın ve fantezi kurmanın sonucu olarak elbette satın almaya davet edildiğimiz bir dünyadayız – bu durum, büyük sıklıkla tek tipe yönelik tasarlanan seçeneklerle ağzına kadar dolu görsellerden oluşan metaforik bir alış veriş merkezinden kimliklerimizi "satın almamızı da" kapsıyor. Belirtmek istediğim noktaya daha yakın bir ifadeyle, bakmak, insan bedeni üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir, çünkü beden hem var oluşun hem de kimliğin görüntüsünü teşkil eder ve bu anlamda elle tutulur bir mecra konumundadır. Varlık ve kimlik, modernite tarafından bütünüyle cinsel şekilde yapılandırılmıştır (kendi içinde mantıksız bir yaklaşım değildir) ve getirisi olan her bir gramından faydalanılır.

Bakma Konusu

Moderniteyi organize eden bakma kültürü, belli bir oranda, bakma iştahının hem üretilmesine hem de giderilmesine yardımcı olan sanatçılar tarafından belirlenmiş ve sömürülmüştür. Bakma hazzının genel olarak tanımı ve inceltilmesi (skopofiliden tutun herkesçe yapılan vitrin bakmaya ve alışveriş merkezi dolaşmaya kadar) erken dönem modernite sanatı tarihinde görülmüş olan tasavvur eylemlerinin sahası ve alanıdır. Bakmak, öğrenme arayışına girmektir ama bilgi birikimi özerk bir uygulamanın sonucu değildir: günümüzde satış görevlilerinin istenmeyen müdahalelerini önlemek için kullandığımız "sadece bakıyorum" ifadesindeki masumiyetin içi çok da boş değildir. Jean Starobinski'nin sözleriyle, "Görüntü arzuya giden tüm yolları açar ama arzu görmekle tatmin olmaz."[2] Arzuladığımız şeyi öğrenme arayışına gireriz ama arzunun kendisi kültürel olarak organize edilmiş ve öğrenilmiştir. Bakışla tanımlanan bir kültürde bir objeyi görüp sonrasında ona sahip olmak arzuyu tatmin etmez, çünkü bakma eylemi ve tetiklediği arzu ikisi birden sonsuz ölçüde yenilenen şeylerdir, özellikle de metalar ve elde edilmeleri üzerine kurulmuş, bu arzunun tatmini halinde temelleri derinden sarsılacak olan bir sosyal ekonomide.

2. Jean Starobinski, *The Living Eye*, Çev. Arthur Goldhammer (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 4.

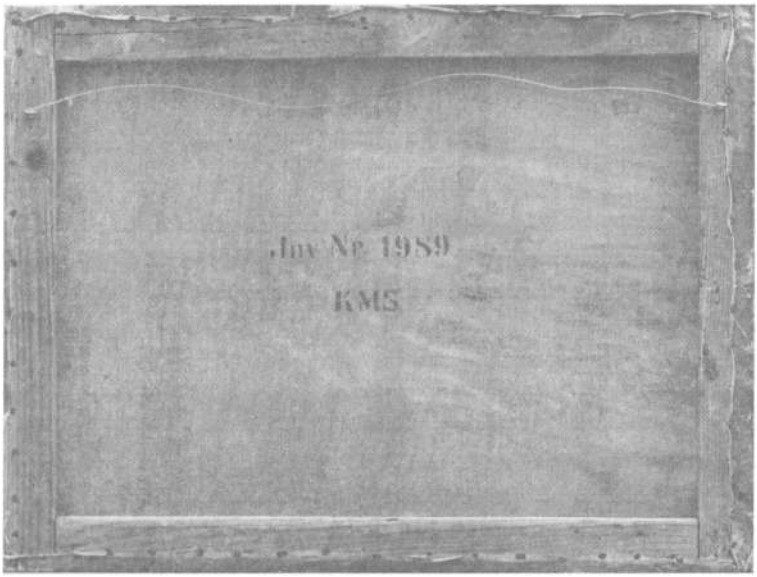


Resim 5.1: Cornelis Norbertus Gijbrechts (aktif 1659-78), *Trompe-l'oleil: Çerçeveli Bir Resmin Arkası* (1670), tuval, 66.6x86.5 cm. Kopenhag, Statens Sanat Müzesi, envanter no 1989. Fotoğraf: Hans Petersen.

Bu kitabın yazılmasından otuz yıl kadar önce John Berger şunu öne sürmüştü: "her imge bir görme biçimini vücuda getirir."[3] Daha da açarsak: her imge tarihsel, sosyal ve kültürel olarak özel görme biçimlerini vücuda getirir – tüm bu görme biçimleri birbiriyle rekabet halinde ve genellikle karşıtlık içindedir. Bu konu yakın ilgi göstermeye değecek bir konu durumunda. Bakmak ile görme arzusu arasındaki kültürel olarak organize edilmiş ilişki en çarpıcı haliyle, erken dönem modern Batı sanatının belki de en başarılı göz aldanması ressamı Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1659-78 arasında aktifti) tarafından ortaya konmuş – ve kullanılmıştır. 1. Bölüm'de bahsedilen göz aldanması sanatı, izleyiciyi anlık olarak kandırarak, görselin, gerçekten temsil ettiği şey olduğuna inandırmaya çalışan olağan dışı bir naturalizm ile örneklenir (resim 5.1) "Arkası dönük" tuvali bize bir çerçeveden (görüntüsünden) ve üze-

3. John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: British Broadcasting Corporation, and Harmondsworth: Penguin Books, 1972), s. 10.

rinde rakam yazan küçük bir etiketten ("36") fazlasını sunmaz; bu da bize "diğer tarafta" bakılacak bir şeyler olduğu vaadini sunar. "36" Sayısı bize resmin ("diğer taraftaki resmin") satın alınabileceğini veya hali hazırda envanteri hazırlanmış bir koleksiyonun parçası olduğunu söyler. Ama resmin tersi çevrildiğinde (Resim 5.2) izleyici üç boyutlu bir "orijinalle" karşılaşır – ama bu bir resim değildir.[4] Görsel kendi varlığını aynı anda hem ilan edip hem de reddederek bizi şaşırtır. "Resim değilin" resmidir, bakma arzusu yaratır ama aynı anda da yarattığı arzuyu tatmin etmeyi reddeder.



Resim 5.2: Cornelis Norbertus Gijbrechts (aktif 1659-78), *Trompe-l'oleil: Çerçeveli Bir Resmin Arkası* (Arka taraf) (1670), 66.6x86.5 cm. Kopenhag, Statens Sanat Müzesi, envanter no 1989. Fotoğraf: Hans Petersen.

4. Norbert Schneider, *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, Çev. Hugh Beyer (Köln: Taschen, 1990), s. 23. Eddy de Jongh'un sergi kataloğuna göre, *Still-Life in the Age of Rembrandt* (Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982), s. 146, Gijsbrechts'in resimleri, Danimarka kralları Frederick III ve Christian V için çok sayıda yapılmıştı, onlara saraya ressamı olarak hizmet etmişti; bunun gibi resimler daha ziyade krallar ve misafirleri için temaşa niteliğindeydi. Ayrıca bkz. Georges Marlier, "C. N. Gijbrechts, l'illusionniste", *Connaissance des Arts* 145 (Mart 1964), s. 96-105 ve Gertrude Grace Sill, "The Reserved Canvas", *Portfolio* 3 no. 1 (Ocak-Şubat 1981), s. 48-51, aynı zamanda Roy Lichtenstein ve Jasper Johns'un da aralarında bulunduğu başka ressamların da eserlerinin reprodüksiyonunu yapar.

Resim, bakma eylemine konsantre olmamıza izin verir ama bir şeye bakmamıza izin vermez, çünkü çok az şey resmedilmiştir. Bu sıkıca çerçevelenmiş görsel deneyim, izleyicinin, fiziksel bakma eylemini dünyaya dair bilgi edinmemizi sağlayan nötral, objektif veya biyolojik, şeffaf bir mekânizma olarak kabul etmemizi engeller. Daha ziyade, görme mekânizmasının kendisi – ve hatta gizemi – ön plandadır. Gijsbrechts, görmeyi, öznel, özneler arası, sosyal, kültürel ve bilhassa politik hale getirir. Resim, görmek ve gördüğümüz şeyi imgelem aracılığıyla daimi olarak görünür yapmak olasılığı "hakkındadır". Bir başka deyişle, bu resim imge yaratımı hakkındadır; resmin, resmi gören kişiyle ilişkisi hakkındadır; resmi görmeyi arzulayan kişi hakkındadır ve resmin görünür kılma potansiyelinin – veya bunu reddinin – getirdiği hazlardan zevk alan kişi hakkındadır. Resim arzuyu tetikler ve aynı zamanda da arzuyu kontrol etme yetisini fark etmemizi sağlar.[5]

Çıplak İhlal

Nü resimlerin etkisi, çıplak vücutlara bakmanın erotizmine bağlıdır, bunlar normal yaşam koşullarında kıyafetsiz göremeyeceğimiz vücutlardır. Bu türden imgeler, ister erotik ister pornografik olsun, arzu retoriği içerirler, fantezi üzerine inşa edilmişlerdir, yalnızca çıplaklık unsurunun idaresinde değildirler, aynı zamanda – ve en azından bir o kadar önemli şekilde – fantezinin nasıl sahnelendiğine de bağlıdırlar: sahne, sahne donanımı, ışık ve benzeri ve yine poz, jest ve mimik[6] ve erişime açık ne varsa. Kısaca ifade

5. "Her şeyi" görme arzusu, izleyici üzerinde fiziksel talepler yaratır. İki tarafın da "bütün" görüntüsüne ulaşmak, imgeyle direkt ve dokunsal bir etkileşim gerektirir. Sadece bakmak yeterli değildir; izleyici bütününü görmek için anlık olarak arkasını çevirmeye "davet edilir" – resme dokunmaya yöneltilir, dolayısıyla müzenin istediği davranışlar tabusu ihlal edilmiş olur. Resim izleyicinin olaya dahil olmasında ısrar eder; aksi halde göründüğü kadarıyla gözden uzak kalacaktır. Böylece Gijbrechts, izleyicinin iki boyutlu bir tasviri tasvir edilen şeyle karıştırdığı anlık göz aldanmasının esrarengiz efektlerini göstermiş olmakla kalmaz, aynı zamanda izleyici resmin yarattığı koşullarda resmin gücüne kapılır – izleyici resmin izleme koduna adapte olmak zorundadır. Resim esasen gözleri kontrol eden talimatlar ortaya koyar, izleyiciyi gerçekten de yönlendiren talimatlardır bunlar, izleyiciye bir görsellik bilgisi telkin eder. Ve nihayetinde, resme dokunmamamız (tersini çevirmememiz) gerektiğini fark etmemiz sonucunda, resmin ve resmi yapan sanatçının, rahatsız edici bir şekilde olmasa da bizi kandırdığını (bizi aptal yerine koyduğunu) kabul etmemiz gerekir.

6. Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), s. 232.

edilirse, nü sanatı yalnızca estetik (çıplak bedenin güzel biçimlenişi) "hakkında" değildir, çünkü tarih boyunca insan bedeni "kültürel politikaların savaş alanı" olarak vazife görmüştür.[7]

Çıplak vücut, hususi olarak ve sanatsal veya aksi yönde farklı durumlardan oluşan uzun bir liste çerçevesinde, kültürel protokolleri ihlal etme riski taşır. Yani, normalde görülmemesi gereken şeyi görmek, kültürün meşru olma titrini verdiği halleri ihlal etmektir. Bununla beraber aynı anda, ihlal etmek kazanımlar da sunabilir. Bunlardan biri, davranışlarımızın bizim için bütünüyle başkaları tarafından belirlenip çerçevelenmesini reddetmenin verdiği hazzı sunar; bu çerçeve aracılığıyla toplum bizden taleplerde bulunmaktadır. İhlal elbette, o an için sorgulayıp ötesine geçmek istediği şeyin otoritesini tanımakla başlar. İhlaller arasında çok azı cinselliğimizi içerenlerden daha fazla ciddiye alınır; cinsellik de – şaşılmayacak şekilde – görsel sanatlar alanında uzun zamandır baskın bir konu olagelmiştir. David Freedberg'in öne sürdüğüne göre, "bir imge cinsel hisleri uyandırma kapasitesine sahip görüldüğünde veya gerçekten bunu yapabilir olduğunda, yasalarla düzenlenmesi, kısıtlanması veya sansür edilmesi muhtemeldir" – bu durumla ilgili olayları tarihte Aristo ve Platonlar'a kadar eskiye dönerek incelemiş ve durumu kısmen "gerçek vücut korkusu" olarak adlandırdığı olguyla açıklamıştır.[8]

İhlal ve çizgi aşımı, kişisel egemenlik veya bir başka ifadeyle gücü temsil eden bir metafor olarak kullanılabilir.[9] Ama çizgiyi aşmanın da sınırları vardır. Örneğin nü resimler, bazıları ne kadar çizgiyi aşıyor olursa olsun, bize kolayca normalde sergileyebilecekleri çizgiyi aşma güçlerinin sınırlarını göstermiş olurlar. Durumun böyle olmasının nedeni (nü resimler haricindeki resimlerde de), resimlerin retorik etkilerinin genellikle, kısmen de olsa üç boyutlu maddesel gerçeklik dünyasından iki boyutlu resim dünyasına taşınırken doğan tansiyondan veya hayal kırıklığından kaynakla-

7. Susan H. Edwards, "Pretty Babies: Art, Erotica or Kiddie Porn?", History of Photography 18 no. 1 (Bahar 1994), s. 43.

8. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), s. 359.

9. Son bir buçuk yüzyılda sanatta çizgiyi aşanların tarihçesi için bkz. Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2002) ve Steven C. Dubin, *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions* (New York: Routledge, 1992).

nıyor oluşudur. Yani, resmedilen objeleri (burada, çıplak bedenleri) görsel olarak tüketmek, genellikle oldukça detaylı bir içeriğe bakmaya, yalnızca bakmaya davet edilmektir. Gördüğümüz şey, bakarak ulaşmaya çalıştığımız bir şey konumundadır ama – gerçek şey – erişim dışında kalır, imgelemin sanal gerçekliği dışında sonsuza dek erişilmezdir.

Vücut ve Fotoğrafçılık

Batı kültüründe nü, Antik Yunan'dan beri yaygın bir konu olarak işlerlik göstermiştir. Antik Yunan'ın sanat eserlerinden günümüze kalanlar arasında binlerce olmasa da yüzlerce çeşitli tipte testi yer alır, cinsel etkileşim içindeki erkek ve kadınların resimleriyle donatılmışlardır. Böylesi imgeler çok uzun bir zaman için sanat tarihi açısından hem utanç verici hem de genel ahlaka aykırı saldırılar olarak görülmüştür. Temel mesele elbette çıplaklık değil müstehcenlikti. İlişki halindeki hayli cinselleştirilmiş vücutlara dair çarpıcılığı şüphesiz örnekler, ortaya temel bir soru çıkmasına neden olmuştur: estetik olanla nahoş arasındaki çizgiyi nereye çekmek gerekir? Bu çizgi, görüldüğü üzere belirlenmesi son derece zor bir çizgi ve özellikle modern zamanlarda durum daha da güç. Bu güçlüğün temel belirteçlerinden biri 1839 yılında fotoğraf tekniğinin bulunması oldu. Bu buluşun etkisi birçok kültürel uygulama alanında olduğu gibi resimde de hızla ve şiddetle hissedildi.

Fotoğrafın icadı cinsel imgelerin baraj kapaklarını açtı (bunların ilk örnekleri yaklaşık 1845 yılına dayanır); pornocu kelimesinin ilk kez 1850 yılında ve pornografi kelimesinin de 1857 yılında ortaya çıkmış olması tesadüf değildir. Yaklaşık 1870'lerden sonra "kirli resimler" oldukça ucuza üretilebilir hale geldi. Ve bir insan 3 boyutlu fotografik nü görmek istediğinde stereoskopik fotoğraf kartları hem softcore hem de hardcore çeşitleriyle mevcuttu.[10] Basitçe ifade edilirse, 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla müstehcen imgelere yönelik kamusal iştah, bir miktar yer altında da olsa oldukça önemli boyuttaydı.[11] Kısacası fotoğraf, yarattığından daha

10. Bkz. Serge Nazarieff, *The Stereoscopic Nude*, 1850-1930 (Köln: Taschen, 1994).

11. 20 Nisan 1874'te Londra'da bir fotoğraf stüdyosuna yapılan ve birçok kaynakta yer alan bir polis baskınında 130.248 fotoğraf ve 5000 stereoskopik görsel ele geçirildi. Bkz. Stephen Heath, *The Sexual Fix* (New York: Schocken Books, 1984), s. 110.

az iştah doyuruyordu. Neticesinde 1919 ve 1939 yılları arasında Fransa'da yirmi milyondan fazla nü kartpostal basıldı – postayla gönderilmesi amacını taşmıyordu.[12] Sonrasında geçen yıllarda da toplumun pornografi yönelimi daha da arttı. O ya da bu yolla uygulanan sansür de bu yönelimle paralel yol aldı.

Bilhassa Amerikan kültürü olmak üzere genel olarak Batı kültürü, sanat olmayan müstehcenlik, pornografi ("hiçbir kurtarıcı sosyal değeri yok")[13] ve (sadece) erotizm arasında kesin ayrımlar yapmak açısından çok büyük bir güçlük ve belirsizlik yaşamıştır. Ufukta bu konuda herhangi bir uzlaşma da görünmemektedir.[14] Morse Peckham şunu öne sürer:

> "Cenevre konferansında olduğu gibi, 'pornografiyi' tartışmak konusunda uzlaşabiliriz ama küçük bir tartışma bile pornografinin ne olduğu hakkında pek de bir uzlaşma olmadığını ortaya çıkarmaya yeter. Veya bunun da ötesinde, büyük oranda uzlaşma olabilir ama pornografik olduğu düşünülen belli bir dokümanın gerçekten pornografik olup olmadığına karar vermeye gelince anlaşmazlık neredeyse kaçınılmaz olacaktır."[15]

---

12. Alındığı eser *Forbidden Erotica: The Rotenberg Collection* (Cologne: Taschen, 2000), s. 5-7. Modern Batı Dünyasında pornografinin erken tarihine dair bkz. Lynn Hunt, ed., *The Invention of Pornography, 1500-1800: Obscenity and the Origins of Modernity* (New York: Zone, 1993); fotoğrafçılık üzerine bkz. Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1996). Birleşik Devletler'de daha 1990'larda hâkim olan, hızla yayılan video pornografi endüstrisine dair bkz. Eric Schlosser, "The Business of Porn: Special Report", *U.S. News & World Report* 122 no. 5 (10 Şubat 1997), s. 42-50, bununla ilişkili hikâyeler de yer almaktadır, s. 51-52. Bu hikâye ilk ortaya çıktığından beri endüstri önemli ölçüde genişlemiştir. Schlosser, ticaret dergisi *Adult Video News*'te istatistikler paylaşmaktadır; buna göre 1985 yılında 75 milyon hardcore video kiralanmıştır; 1996 yılı itibarıyla bu sayı 665 milyona ulaşmıştır (s. 43-44). 1996 yılında "Amerikalılar hardcore videolara, teşhir şovlarına, canlı seks gösterilerine, yetişkin kablo yayınlarına, cinsel araçlara, bilgisayar pornosuna ve cinsellik dergilerine 8 milyar dolardan daha fazla para ödemiştir – Hollywood'un ülke içi hasılatından çok daha büyük ve rock ile Amerikan folk müziği albümlerinin tüm gelirlerinden daha büyük bir rakam" (s. 44).

13. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 231, pornografi kelimesinin dilbilimsel türetiminin hayat kadınları hakkında yazımı veya konuşmayı ifade ettiğini belirtirken, erotik kelimesi elbette *eros*'tan yani aşk'tan türemiştir.

14. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 221, "erotik ile pornografik, estetik ile müstehcen arasındaki sınırların değişkenliğini" aktarır, bu durumun, "bunları ayrıştırmak adına ortaya konan girişimlerin keyfi ve tesadüfi oluşunun kanıtı olarak alınabileceğini" öne sürer.

15. Morse Peckham, *Art and Pornography: An Experiment in Explanation* (New

Son dönemdeki haber bültenlerine bakarak değerlendirdiğimizde, neyin pornografi olduğu konusundaki sınır çizgisini oluşturmaya en acil gereksinim duyulan alanın, çocukların gözler önüne serildiği durumlar olduğunu söyleyebiliriz çünkü pedofili ile pornografi arasındaki potansiyel bağlantıya dair artan bir farkındalık söz konusu ve bu pornografinin erişildiği alan da son dönemde internet. Benzeri bir mesele, sanat olduğunu iddia eden görseller konusunda da şiddetli tartışmalara neden oluyor; sanat kelimesinin işin içinde yer alması, porno endüstrisiyle var olduğu düşünülen bağlantıların ortadan kaldırılmasına yardımcı olabiliyor, hem de en azından bazı belirgin görsel benzerlikler olmasına rağmen. Bu anlamda dikkatler küçük bir grup sanat fotoğrafçısının çalışmalarına odaklanmış durumda. Bunların başında Robert Mapplethorpe geliyor; gerçi onunla ilgili durumda tartışma, görece daha az sayıda üretmiş olduğu çıplak veya kısmen kıyafetli çocuk görsellerinden ziyade büyük oranda yetişkin erkeklerin olduğu homoerotik imgeler konusunda gerçekleşiyor.[16] David Hamilton ve Jock Sturges da bir o kadar tartışmalı fotoğrafçılar,[17] ikisi hak-

York: Basic Books, 1969), s. 2. Peckham daha sonrasında üç yüz sayfanın büyük bölümünü durumun niçin böyle olduğunu tartışmaya adamıştır. Erotik sanat ve pornografi arasındaki oynak zemin için ayrıca bkz. Freedberg, *The Power of Images*, s. 349-55.

16. Örneğin bkz. Birleşik Krallık'ta Mapplethorpe'un geçmiş eserleri sergisine ait 1976 yılında çekilmiş bir fotoğrafın Hayward Gallery'den çıkarılmasıyla ilgili tartışma. *Rosie* adlı fotoğrafta üç yaşındaki Rosie Bowden yazlık kıyafet içinde bir bankın üstünde otururken görülmektedir, dizleri yukarı çekilmiştir, bu hareket "poposunu görünür hale getirir", çünkü iç çamaşırı giymemiştir (*New Statesman*, 20 Eylül 1996, s. 5, 38-39).

17. David Hamilton, *The Age of Innocence* (Londra: London Bridge, 1995); Jock Sturges, *The Last Day of Summer: Photographs by Jock Sturges* (New York: Aperture, 1991) ve Jock Sturges, *Radiant Identities: Photographs by Jock Sturges* (New York: Aperture, 1994). Nü çocuk fotoğrafları da çeken (birçok başka sanat fotoğrafçısıyla birlikte) Jock Sturges ve Sally Mann'ın çalışmalarına ve ikisinin de etrafında şekillenen tartışmalara ilişkin derin bir analiz için bkz. Luc Sante, "The Nude and the Naked", *New Republic* 1 Mayıs 1995, s. 30-36 ve Lawrance A. Stanley, "Sanat ve 'Sapkınlık'", *Art Journal* 50 no. 4 (Kış 1991), s. 20-27. Ayrıca bkz. Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (Londra: Thames and Hudson, 1998), bilhassa "Photographs against the Law", bölümü, s. 159-92 ve aynı yazardan "Conclusions Based on Observation", yer aldığı eser *The Familial Gaze*, ed. MArianne Hirsch (Hanover, NH: University Press of England, 1999), s. 325-42; Susan Tallman, "Innocence, Experience and Naked Teenagers", *Arts Magazine* 65 no. 10 (Yaz 1991), s. 25-26; Laura U. Marks, "Minor Infractions: Child Pornography and the Legislation of Morality", *Afterimage* 18 no. 4 (Kasım 1990), s. 12-14; Carole S. Vance, "Photography, Pornography, and Sexual Politics", *Aperture* 121 (Güz 1990), s.

kında da açılmış çok sayıda dava var ve bunlar arasında müstehcen materyalleri piyasa sürmekle suçlanan kitapçılara dair muhafazakar Hıristiyan gruplar tarafından açılmış davalar da var – örneğin, ergenlik öncesinden ergenlik dönemi sonlarına kadar genellikle kız çocuklarına ait olmak üzere çıplak çocuk resimleri içeren fotoğraf kitapları söz konusu.[18] Hatta mesele o kadar hassas ki, Vladimir Nabokov'un 1955 tarihli romanı Lolita'dan esinlenen filmin yeniden yapımı 1990'ların sonunda tamamlanmasından sonra uzun süre gösterime giremeden kaldı. Bu listeye fotoğrafçı Larry Clark'ın da çalışmaları eklenebilir, Kids adlı filmiyle bilinmektedir. Ergenlik dönemindeki çocukları (genellikle sokak çocuklarını) cinsel eylemler sırasında fotoğraflamıştır.[19] Bu vakalar güncel olmakla birlikte fotografik tür aslında çok daha eskiye dayanır, örneğin Lewis Carroll'un 1860'ların sonlarında çektiği çıplak kız resimlerine kadar gider.[20]

İster resim ister fotoğraf halinde olsun, sanat alanında çıplak bedenlerin sunumunu çevreleyen sosyal ve kültürel meseleler kolayca ölçülemez. Yine de, bu meseleler o ya da bu şekilde seks ve cinsellik etrafında, etik ve ahlak düzleminde vb şekillenir. Resimlerde, cinsel arzulara daha fazla hitap edildikçe bu meseleler de daha acil hale geliyor.[21] Bu görseller hakkındaki yasal tartışmaların büyük bölümü, cinsel açıdan uyarıcı olup olamayacakları konusunu kapsar. Karar vermesi güç bir konudur, bilhassa da neyin

53-64 ve Irene Berggren, "Naked", *Siksi: The Nordic Art Review* 11 no. 1 (Bahar 1996), s. 34-39. Bu fotoğrafçılar ve çalışmalarını çevreleyen tartışmalar hakkında bilgi sunan sayısız İnternet sitesi bulunmaktadır. Online platformlardaki tartışmaların büyük bölümü sansür ve Federal Çocuk Pornografisi Önleme Kanununa gösterilen çeşitli reaksiyonlar hakkındadır.

18. Bu hikâye hakkında ilk olarak *Los Angeles Times*'ta yer almış imzalı bir köşe yazısı için bkz. J. R. Moehringer, "A Pair of Books, a Bitter Debate: Is it Art or Indecency?", *Minneapolis Star Tribune*, 9 Mart 1998, s. A3.

19. Örneğin bkz. Leif Wigh, ed., *Larry Clark Fotografier* [sergi kataloğu] (Stockholm: Fotografiska Museet, 1986) ve çalışmalarından örnekler için bkz. *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, David Freedberg makalesi (New York: New Press, Brooklyn Müzesi işbirliği ile, 1992).

20. Bkz. Morton Cohen, Lewis Carroll, *Photographer of Children: Four Nude Studies* (New York: Clarkson N. Potter, 1979); Nina Auerbach, "Fallen Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children", yer aldığı eser *Soaring with the Dodo: Essays on Lewis Carroll's Life and Art*, ed. James R. Kinkaid ve Edward Guiliano, *English Language Notes* 20 no. 2 (1982), s. 46-64 ve Francine Prose, "Alice in Wonderment", *ARTnews* 98 no. 2 (Şubat 1999), s. 74-75.

21. Bkz. Freedberg, *The Power of Images*, bilhassa "Arousal by Image", s. 317-44.

gösterilip neyin gösterilemeyeceğine dair "toplumsal normlar" olarak adlandırılan sahnenin olağan dışı güçlüğü düşünüldüğünde durum açıkça görülebilir. Göründüğü kadarıyla toplumlar da farklılık gösterir; peki herhangi bir topluluğun parçalarının kimler olduğuna nasıl veriyoruz? Dolayısıyla: çocukları çıplak fotoğraflamak ahlaksızca ve yasa dışı mıdır – herhangi bir cinsel aktivite olmadığı açıkça ortaya konduğunda bile – ayrıca ebeveynlerden açıkça izin alındığında ve çocuklarının cinsel istismarın herhangi bir türüne uğramış olduğuna dair herhangi bir kanıt bulunmazken durum ne olur? (burada bahsettiğim şey, pedofilik insanların uyarılması için cinsel eylemler içine girmeye zorlanan çocuklara dair çocuk-pornosu fotoğrafları değil.)

Şu ana kadar konuyu çocuklar etrafında çerçeveleyerek, çıplak vücut resimlerinin, özellikle de söz konusu resim görsel sanat olma iddiası taşıdığında ne tür meselelere gebe olduğunu en dramatik haliyle ortaya koymaya çalıştım. Amacım kabul edilebilir, moral verici olanla (sanata biçilen bir özellik) kabul edilemez, alçaltıcı olanı (pornografiye biçilen özellik) yönlendiren kültürel yoğunluk hakkında bir şeyler söyleyebilmek. Bu tartışmalarda paylaşılabilecek çok az ortak zemin var; nihayetinde de meselenin genel olarak çözülemez olduğundan şüpheleniyorum.

Erotizm?

Bir penisi resmetmek veya fotoğraflamakla bir ereksiyonu resmetmek veya fotoğraflamak arasında büyük fark vardır. Sanırım çoğu kişi için Michelangelo'nun Davut'unun penisi, sergilenmesi için herhangi bir gerekçeye ihtiyaç duymaz, bilhassa da heykel sanat olarak kanon statüsü taşıdığı için. Ama Davut'un penisi kabarık olsaydı, cinsel heyecan ifade etseydi, heykelin estetik anlamda statüsünün kanon seviyesinde kalacağını düşünmek, eser sahibinin şöhretine ve büyük yeteneğine rağmen güç olur.

Şimdi meseleyi yeni bir çerçeveye oturtmaya çalışacağım. Eğer pornografi ahlaki kötülük oluşturuyorsa, bu durumda, kültürel açıdan ifade edersek, pornografi sanatı tasavvur edişimize ters düşer. Pornografi ve sanat zıtlık içinde terimlerdir. Eğer durum böyleyse, sanat alanında çıplak bedenlerin görselleştirilmesi için kültürel olarak kabul edilebilir bir saha nasıl bulabiliriz, özellikle de Batı tarihi boyunca sonsuz kez görüldüğü üzere, çıplak beden-

lerin farklı derecelerde cinselleştirildiği durumlarda bu saha ne olabilir? Yanıt, tatmin edici olmasa da, kısaca erotizm kategorisi olarak ifade edilebilir. Lynda Nead, bu terime sahip olmanın tarihsel gerekliliği adına şöyle bir açıklama sunuyor (terimi pornografiden ayrı tutmak ne kadar güç de olsa):

> "Erotik, estetize edilmiş cinsel gösterim ortaya koyar; meşru kültür dahilinde cinselliğin sınırlarını çizer... Pornografi, belli bir derece cinsel açıklığa ulaşan herhangi bir gösterim olarak tanımlanabilir, sanatın pornografi ile sınırlandırılmaktan korunması gerekir, böylece pornografiye zıt düşen terim pozisyonunu koruyabilir. Erotik, bu sistem içinde kritik bir rol oynar; saf ve saf olmayan arzu arasındaki sınır çizgisidir."[22]

Ama bu noktada bir kez daha sıkıntılar ortaya çıkabilir, çünkü bir kişinin erotizmle yüklü imgesi diğeri için pornografi olabilir. Bazı insanlar için, ne şekilde olursa olsun çıplak vücudun gösterimi uygunsuz olabilir, gerçi bu yaklaşım elbette aşırı uç noktada yer almaktadır. Bir nesil önce bir politikacının sözleriyle: "Çıplak kadınlar arasında sanat olup olmamalarına göre ayrım yapmıyorum. Benim için hepsi şehvet dolu."[23] Böylesi bir iddiayı bir kenara bırakmak da meseleyi çözmez. Kesinlikle müstehcen olanın aşırılıklarıyla kuşkusuz güzel olan arasındaki ara zemin büyük bir uçurumdur; bir bebek poposu resmedilmesi herkes için normalken örneğin felasyo (oral seks) tasviri genel olarak kabul edilebilir değildir. Ama bu durumda tam da bu olayı gösteren tüm o muhteşem antik Yunan vazoları ne olacak? Müzeler normalde bunları sergilemektedir, ancak sık rastlanan bir uygulama olarak "müstehcen" tarafını vitrinin görünmeyen tarafına çevirirler.

Alyce Mahon, pornografik ile erotik arasındaki farklara dair geleneksel bir açıklama getirir. Bundan bahsetmek faydalı olacaktır ama herhangi bir tartışmayı sonlandırmak mümkün görünmemektedir. Mahon'un öne sürdüğüne göre pornografinin tek bir fonksiyonu vardır: cinselliği tetiklemek; kısaca mastürbasyon yardımcısıdır. Gösterimi yapılan kişilerin kimliği yoktur ama bunun yerine ve değişken ölçülerde kişiliksizleştirilmişlerdir, daha ziyade yalnızca izleyicilerin fantezilerinin objesi durumdadırlar, seks veya

22. Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (Londra: Routledge, 1992), s. 103-04.

23. Peckham, *Art and Pornography*, s. 12.

Eros arzusundan ziyade güç ve iktidar arzusunu yansıtan fantezilerdir. Mahon'un düşüncesine göre, buna bağlı olarak erotizm rıza anlamına gelir, böylece hard-core pornografiyi önemli ölçüde tanımlayan dominasyon, tecavüz veya pedofili fantezileri gibi durumlara müsaade bırakmamış olur. Mahon, Gloria Steinem'den alıntı yaparak açıklamasını tamamlar: "Seksi cinsellikten ayıran ve cinsel hazzı kurtaran kelime *Erotica* olabilir."[24] Steinem şunun altını çizer: "pornografi dominasyonla ilişkilidir. *Erotica* ise karşılıklıdır."[25] Güzel. Ama bu durumda da – problemli olduğu aşikâr tek bir örnekten yola çıkarak – Saint Sebastian'ın şehit oluşuna dair kanon statüsüne sahip resimleri nasıl açıklayabiliriz? Bu resimlerde homoerotik cinsellik okların gerçekleştirdiği sembolik toplu tecavüzle açıkça tetiklenir; okların vücudun içinden geçişi de yakışıklı genç kurban için göründüğü kadarıyla neredeyse haz yaratmaktadır, genellikle rahat pozundan ve yüz ifadesinden açıkça hissedilen budur. (Resim 4.3).

Mahon, modern sanatı ele alarak, sanat alanındaki erotizm adına aşağıdaki ayrımı yapmayı önerir:

> "Erotik sanat pornografinin bazı yönlerinden, özellikle de cinsel organların ve cinsel eylemlerin tasvir edilmesinden yararlanıyor olabilir ama *bunu sadece cinsel tahrik için yapmaz.* Estetik imgelem üzerine de oynar, genellikle cinsel imgeleri sosyal, dini ve siyasal eleştirilerini ifade etmek adına şoke edici bir araç olarak kullanır veya burjuva zevklerine ve 'iyi' ve 'kötü' sanata dair önyargılarına meydan okumak için kullanır [vurgular eklenmiştir]."[26]

Mahon'un bir ayrım oluşturmak adına aldığı sorumluluktaki başlıca güçlük yukarıdaki pasajdaki vurgulanmış kısımda açıkça görülür.[27] Peki bu farkı kendimizden emin olarak veya altında yatan belirgin "iyi" niyeti nasıl netleştirebiliriz? Zaman zaman bunu başarabiliriz ama her durumda yapamayacağımız açık.

Bir şeyi "sanat" olarak adlandırıyor olmamız, genellikle fark yaratmaya yarar ama belli bir sunumun ilkin ve öncelikle sanat

---

24. Alyce Mahon, *Art & Eroticism* (Oxford: Oxford University Press, 2005), s. 14-15 ve Gloria Steinem, "Erotica vs. Pornography", *Outrageous Acts and Everyday Rebellions* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983), s. 222.
25. Steinem, "Erotica vs. Pornography", s. 227.
26. Mahon, *Art & Eroticism*, s. 15.
27. Bkz. Peckham, *Art and Pornography*, "The Art in Pornography", s. 51-124.

olup olmadığına karar vermek, günümüzde bir zamanlar olduğundan çok daha güç durumda – ilk olarak dadaistlerin provokasyonlarıyla ortaya çıkan bir mesele bu. 1919 yılında Duchamp Leonardo'nun *Mona Lisa*'sının renkli bir kartpostalının üzerine bıyık ve keçi sakalı çizdi; bir müzeye yerleştirildiği zaman da bu resim sanata dönüştü. (Duchamp'ın resme verdiği isim de provokasyonun bir parçasıydı, kartpostalın altına "L.H.O.O.Q." yazılmıştı ve bir kelime oyunuydu, Fransızca seslendirildiğinde "*Elle a chaud au cul*" gibi okunuyordu, yani "Kalçası çok iyi.") Aynı durum Duchamp bir pisuvara imza atıp ("R. Mutt" rumuzuyla) bunu *Çeşme* (1917) olarak sergilediğinde de gerçekleşmişti. Çeşme'nin bir müze tarafından alınmış olması, sanat tarihi hakkında ve sanatın konuşulması anlamında resmî söylemleri ilgilendirdiği ölçüde objenin yapısını dönüşüme uğratır.

Luca Beatrice şunu öne sürer: "çağdaş dönemde, nünün gösterimi cinsellik fikrine ayrılmaz şekilde bağlanmıştır; bedenin, etik ve estetik değerlerin bir birleşimi olduğuna dair tam bir farkındalıkla birleşir."[28] Beatrice, günümüzde çıplak beden düşüncesinin "artık gayet yerleşik hale gelmiş olan erotizm ve pornografiyi sanat dilinin bir parçası olarak görme alışkanlığını barındırır hale geldiğini" vurgular. Ve bir şey daha var: bilhassa fotoğrafçılıkta ama resimde de görüldüğü üzere sanattaki "müstehcenlik derecesi, seks evreninden direkt ilham almıştır", aynı anda da pornografi, video kasetler, uydu televizyon yayınları ve İnternet'in yayılıp pazarlanmasıyla birlikte kendince daha spesifik bir mahremiyet kazanmıştır.[29] Sanattaki cinsellik kamuya açılır hale gelirken pornografik cinsellik tersi yönde ilerleyip evlere kapanmaktadır. Bir kez daha, sınırlar bulanıklaşır. Belki de tüm bunların bir sonucu olarak Gustave Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* (1866) adlı, yalnızca bacakları açık bir kadının kasık bölgesini gösteren resmi (sadece bunu gösterir, başka bir şeyi değil) uzun dönem halktan uzak tutulmuşken artık Paris'teki Musee d'Orsay'da sergilenebiliyor. Resim on yıllar boyunca pornografik sayıldı ve sanat tarihi açısından da bir utanç

28. Luca Beatrice, "The Body in Contemporary Painting", yer aldığı eser *The Nude: Ideal and Reality from Neoclassicism to Today*, ed. Patrizia Fabbri, Çev. Paula E. Boomsliter ve Timothy Stroud (Floransa: ArtificioSkira, 2004), s. 289.

29. Luca Beatrice, "The Body in Contemporary Painting", yer aldığı eser *The Nude: Ideal and Reality from Neoclassicism to Today*, ed. Patrizia Fabbri, Çev. Paula E. Boomsliter ve Timothy Stroud (Floransa: ArtificioSkira, 2004), s. 290.

olarak görülüyordu; özellikle de önemli bir sanatçı tarafından yapılmış olduğu için. Courbet'nin resminin bilhassa zorlayıcı ve rahatsız edici bir yolla yaptığı şey, sanatın bir yandan "pornografiye karşıt" olarak tanımlanıyor oluşu, bir yandan da pornografiden faydalanıyor oluşudur.[30]

Erotik-pornografik görseller üretmiş kanon statüsündeki sanatçı listesi oldukça uzundur ve 17. yüzyıldan günümüze kadar kabataslak bir kronolojik sıraya konduğunda şu isimleri de içerir: Rembrandt, Boucher, Fragonard, Rowlandson, Ingres, Daumier, Toulouse-Lautrec, Degas, Rodin, Klimt, Picasso, Schiele, Grosz, Dali, Matisse, Tanguy, Magritte ve Dubuffet. Halen hayatta olan sanatçıların isimleri de eklendiğinde liste çok daha uzun olacaktır. Kullanılan araçlar resim, çizim ve oyma baskılar olarak çeşitlendirilebilir; cinsel etkinlik yelpazesi çiftlerden grup sekse, heteroseksüelden homoseksüele kadar uzanmaktadır.[31] Bu sanatçılar bir yandan da çıplaklığa dair imgeler üretmişlerdir, bunlar arasında kültürel ve ahlaki açıdan bizi tipik şekilde sıkıntıya sokan türden olmayan resimler de yer alır hatta tam aksine bu imgelerin çoğu, hayata dair cinsellik ve arzuyu kapsayan daha büyük çerçeveli bir bağlam sunarak, geleneksel olarak pornografiye atfedilmeyen bir nitelik kazanmış olurlar. Ama bunların hepsine birden bakıldığında yine hiçbir şey garanti edilemez.

Erotik ile pornografik arasında kesin ayrımlar ortaya koyabilecek yetkinliğe sahip olduğumu iddia edemem. Hatta şu ana kadar görebildiğim kadarıyla da hiç kimse genel anlamda kabul gören bir şekilde bunu yapabilmiş değil. Bunun yerine şöyle bir öneri getirmeme izin verin: erotizm, en azından olumlu bir sosyal ve kültürel güç meydana getirmektedir, insan cinselliğini sayısız farklı çeşidiyle kabul eder. İster zihinsel ister fiziksel, bizi cinsel açıdan tetikleme becerisi kapsamında, bedenin meşruiyetinde ısrar eder. Bedenin, her kültürde farklı şekilde görülen bir baskı altına alınışına rağmen, özellikle de cinselliğin ve cinsel arzuların yönlendirilişi etrafında organize edilen baskılara rağmen, erotizm yaşamak

30. Julius, *Transgressions*, s. 62.

31. Örneklerin reprodüksiyonunun yer aldığı eser: Gilles Neret, ed., *Erotica 17th-18th Century: From Rembrandt to Fragonard* (Köln: Taschen, 2001) ve aynı editörden, *Erotica 19th Century: From Courbet to Gaugin* (Köln: Taschen, 2001); *Erotica 20th Century I: From Rodin to Picasso* (Köln: Taschen, 2001) ve *Erotica 20th Century II: From Dali to Crumb* (Köln: Taschen, 2001).

yönündeki coşkulu arzumuzu ısrarla dikkate almaya devam eder. Cinsel benliklerimizle kurduğu "bağlar" ve yaşam fenomeni hakkında seksin söylediği her şey arzuyu radikalleştirir. Kültür, cinselliğin gücünü fark ettikçe, varsaydığı daha büyük toplumsal iyiye ulaşmak için cinselliğimizi daha da fazla kontrol altına almaya ve düzene sokmaya çalışır.

Fransız filozof Georges Bataille, sanatta tabuları yıkan yaklaşımları sanatın ütopik yönü olarak değerlendirmiştir, ona göre bu yaklaşımlar bize sistemlerin, kuralların ve kısıtlamaların ötesinde bir yaşama bakış atma imkânı verir. Bataille'a göre en tabu yıkıcı ihlaller erotik olanlardı, özellikle de erotik olanla ilgili düzenlemeler ve yasaklar ister kutsal metinlerde ister yasalarda olsun uzun bir geçmişe dayandığı için: Tanrı ya da Devlet eliyle gelen yasaklar ve düzenlemeler. Bataille'ın bakış açısıyla seks tabuydu.[32] Arzuya düzenleme getirmek, en büyük riskleri de beraberinde getirir. Seks ve erotizmin çok eski zamanlardan beri sanatın ana temalarından birini oluşturmuş olması pek de şaşırtıcı değildir, günümüzde de azalmamış bir fenomen konumundadır.

Kanon statüleri kabul görmüş sanatçılar erotizm veya hatta tıpkı bizler gibi "pornografi" namına edep sınırlarını ihlal ettiklerinde genellikle hemen geri adım atıp hizaya gelirler. Tabuların yıkılması – ihlali – farklı bir şeyler yapma arzusunu ifade eder. Özgürlük anı heyecan verici olabilir. Anthony Julius, 1848 yılında Fransa'da gerçekleşen siyasi devrimin baş döndürücülüğüne işaret ederek, durumu, görsel sanatlardaki erotik tabu ihlallerine dair genel açıklamaya uyarlayarak yorumlar: "Bu bir siyasi haz anıydı, mantıklı olma mecburiyeti aniden gevşetilmişti. İşte bu devrimdir." Julius'un ifadeleriyle: "Sarhoş edici, canlandırıcı, berraklık vericiydi."[33]

Bu noktada erotizmin, pornografiye göre sosyal açıdan daha yenilikçi olduğunun altını çizebiliriz. Nihayetinde pornografi, en azından tarihsel olarak, kültürel açıdan kabul görmüş olsalar bile distopik diyebileceğimiz davranışları tekrarlamıştır, özellikle de kadın üzerinde erkek hâkimiyeti sergilemesi itibarıyla. Bu anlamda, tarih boyunca sergilenmiş cinsellik biçimleri çerçevesinde

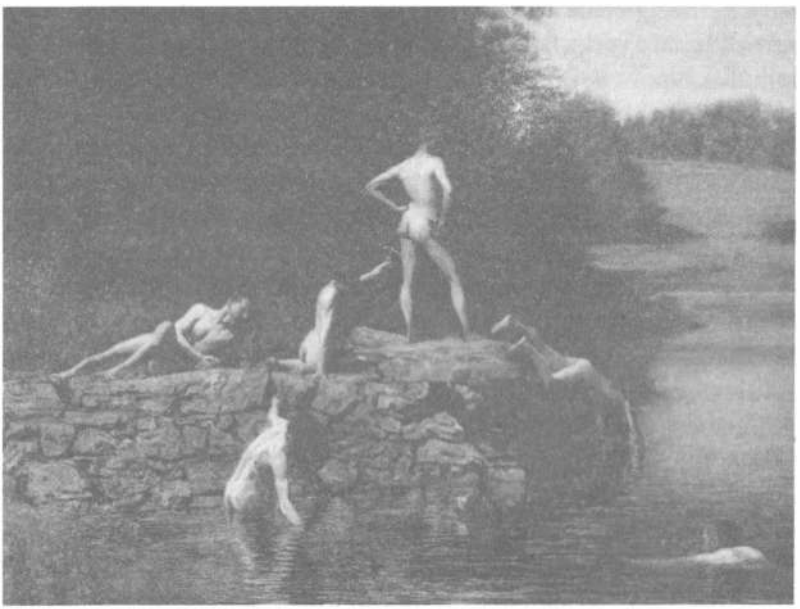
32. Julius, *Transgressions*, s. 21-22 ve Georges Bataille, *Eroticism: Death and Sensuality* (San Francisco: City Lights, 1986). Ayrıca bkz. s. 129-67.

33. Julius, *Transgressions*, s. 24.

pornografi, baskıcı sosyal yapıları ihlal etmekten ziyade bunaltıcı geleneksel yapıları güçlendirmeye hizmet etmiştir.[34]

Arzuyla Yıkanmış

Kapanışı, tamamlanmış olduğu 1885 yılından şu ana kadar büyük ilgi toplamış olan bir resimle yapacağım: Amerikalı sanatçı Thomas Eakins'in *Yüzme* (Resim 5.3) adlı resminde suya girmekte olan nü erkekler tasvir edilir. Bu resimle birlikte ele almak istediğim mesele, erotizminin sosyal faydaları olarak adlandırabileceğim unsur; yani eğer varsa, gerçekleştirdiği ihlallerin ne şekilde "sarhoş edici, canlandırıcı, berraklık verici" olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaya çalışacağım.



Resim 5.3: Thomas Eakins (1844-1916), *Yüzme* (1885), tuval, 69.5x92.4 cm. Fort Worth, Teksas, Amon Carter Müzesi. sanat Dostları, Fort Worth Sanat Derneği tarafından satın alınmıştır, 1925; Fort Worth Modern Sanat Müzesi'nden Amon Carter Müzesi'ne geçmiştir, 1990: Amon G. Carter Vakfı, Sid W. Richardson Vakfı, Anne Burnett ve Charles Tandy Vakfı, Capital Cities/ABC Vakfı, Fort Worth Star Telegram, R.D. ve Joan Dale Hubbard Vakfı ve Fort Worth halkı tarafından yapılan bağışlar aracılığıyla.

34. Julius, *Transgressions*, s. 64.

Yüzme, resim tarihiyle fotoğrafçılık tarihi arasında bir kesişim noktası konumundadır. Resmin modernliği kısmen, Eakins'in çıplak bedenleri incelemek için çektiği fotoğrafların teknolojik çizgisinde ve kısmen de 19. yüzyıl sonu kültürünün erkek bedenine yaklaşımlarında yatar. O dönemde, maskülen fiziksel kudret sadelik dolu kırsal yaşamın ahlaki temizliği etrafında şekillenen bir mitle iç içe geçmişti; bu mit, kent yaşamının görünürde git gide sağlıksız hale gelen ve ahlaki açıdan kötü şöhretli var oluş biçimleriyle keskin zıtlıklar içeriyordu. Eakins'in resmi kırsal bir Amerikan Cenneti sahnesine yerleştirilmiştir. *Yüzme*, o dönemde sık rastlanan bir durum olan erkeklerin çıplak suya girmeleri halini yansıtır ama keskin bir ucu da vardır. Çıplak yüzmek belki alışılageldik bir durumdu ama bu durumu aktaran bir resim için aynısı söylenemez; özellikle de mevcut zaman içine yerleştirildiğinde ve zaman içinde yerleşik hale gelmiş herhangi bir tarihsel veya mitolojik hikâyenin getireceği meşru zemine yaslanmadığında pek de kabul görür bir durum değildi.

Bütünüyle yerleşik kültürel pratikler ve yaklaşımlar, resimdeki çıplak vücutlar kadınlara ait olsaydı görece daha az huzursuzluk yaşardı. Kadınların çıplaklığının getirdiği savunmasızlık uzun zamandır doğal görülür durumdaydı. Sanatta kadının çıplak olması için gerekçe aranmamıştır; hatta çoğu zaman ortada net bir sebep olmadan çıplak olmaları da kabul edilebilir sayılıyordu – tercihen belli ölçüde. Erkeklerdeyse durum tersine işliyordu. amaçsız ve sebepsiz çıplaklık, savunmasızlığı yansıtıyordu; maskülenlik iddiasını kolayca tehdit edebilecek bir unsurdu. Nü resimleri çıplaklığa bakmakla alakalıdır. Erkekler için, çıplakken bakılıyor olmak en kötü haliyle düşünürsek utandırılma işareti olabilir. Sanatta da gerçek yaşamda olduğu gibi, erkekler normalde başkaları kendilerini görsün diye soyunmaz. Bunun tersine, erkekler genellikle diğer erkeklerin bakacağı çıplak kadınlar çizmişlerdir. Bakmanın bu biçimi maskülenliğin hâkim kılınması açısından iyi hizmet etmiştir, oğlanların soyunma odası muhabbetlerinden çok farklı değildir, muhabbetin malum konusu kadınlar, gerçekte erkek olmanın gerektirdiği düşünülen şeylere aslında erkekler kadar yakındır. Çıplak erkekler resmetmek ise, dahası başka erkeklerin görmesi için (kadınların da görmesi için) resmetmek, bir tabunun etrafını çevreleyen kültürel çekinceler taşır.

Yine de çıplak erkek çizmenin de avantajları vardı. Çıplak vücut, süslenmemiş, herkesin görebileceği haliyle saklayacağı bir şey olmayan bedendi. Bu bedenin çıplaklığı, uygun şekilde ele alındığında, yüksek karakteri ve bir tür erkekçe katıksızlığı belirtmiş oluyordu – vücuda gelişmiş kaslar vasıtasıyla kahramanca ölçüler vererek ve erkekliği gösteren cinsiyet unsurunu özellikle arka planda bırakarak (şans eseri olamaz) bu erkeksilik kısmı daha da vurgulanıyordu. (Vücut bize arkasını dönük olduğunda veya cinsel bölge özenle örtüldüğünde penisin eksikliğini bir bütün olarak bedenin fallik konumu telafi eder.)

Eakins'in *Yüzme* tablosu altı figürü bir araya getirir; Eakins bu figürleri değişen ölçüdeki fiziksel gelişmişliklerine göre farklılaştırarak birbirine yakın yaşam evrelerini gösterir. Yalnızca üst bedeni gözüken orta yaşlı Eakins'in kendisi de sağ altta suyun içindedir; diğerlerine doğru bakar. Resmin karşı tarafında, bir başka yetişkin kayanın üzerinde bacaklarını uzatarak yatmaktadır; aslında burası Bryn Mawr yakınlarında Dove Nehri üzerinde sahnenin geçtiği yer olan bir değirmen yıkıntısının bir bölümüdür. Suda ayakta duran adam ve hemen onun üzerindeki adam kaslı görünmektedir; bununla beraber elleri belinde duran adamla suya dalmakta olan adam daha ince yapılıdır, daha ziyade ergen gibi görünmektedirler. Eakins'in modelleri Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nden sanat öğrencileriyle bir arkadaşıdır – yani kimlikleri bilinmektedir.)

Resimde bir melankoli havası görülmektedir. Daha yaşlıca olan iki adam daha genç yoldaşlarına doğru bakmaktadır. En yaşlıları olan Eakins, hem gerçek anlamda hem de mecazen o kadar uzaktır ki kendisini neredeyse çerçevenin dışına çıkarmıştır ve vücudunun yalnızca yarısı resmin içindedir. En soldaki adam düşüncelere dalmış gibi yere doğru bakmaktadır. Bunun aksine daha genç olanlar içinde bulundukları fiili aktiviteye ve eğlenceye daha fazla odaklanmış görünür ama kompozisyon bir bütün olarak bir ciddiyet havası estirir. Gerçekten de, Eakins'in boks, güreş ve benzeri durumları incelediği bir dizi grup nü çalışmasını karakterize eden hoyratlık ortamından bu resimde eser görülmez. Bir başka deyişle, huzurlu bir manzaraya yerleştirilmiş olan Eakins'in resmi, bana kalırsa, sanayi devriminin zirve yaptığı bir dönemde hızla şekil değiştiren bir kültür için uygun bir konu olan değişim

hakkında yorum getirmektedir. Resmettiği huzur ortamı kısa bir anı, devam edemeyecek bir anı ifade eder, suya dala gencin dondurulmuş kare görüntüsüyle yinelenen bir ağıttır, zaman adına sarsıcı bir detay teşkil eder; bu detay çılgınca ilerleyen modernitenin hızlı hareketiyle bağlantı oluşturduğu gibi (ironik şekilde hareket halindeki bir toplumun koşuşturmacasından uzaklaşan bir aktivite aracılığıyla) dondurulmuş kare hareketli fotoğrafçılık teknolojisiyle de bağlantı içerir. Bu da Eadweard Muybridge'in çalışmalarını yansıtır, insan ve hayvan hareketlerine dair çoklu kamera incelemeleriyle ünlüdür, Eakins'in birlikte çalışmış olduğu biridir.

Değirmen yıkıntısı ise geçmişi temsil eder: doğal su gücüdür değirmen, artık bir dinlenme yeri olmanın ötesinde fazla fonksiyonu kalmamıştır. Modern insanlar geçmişin masumiyetinin sularına çıplak dalabilirler ama kısa süre sonra giyinip sonsuz belirsizliklerin ve belki de fırsatların olduğu cesur yeni dünyaya döneceklerdir. Resim geriye dönüp gençliğin kendisine de bakış atar ama aynı zamanda çok da yeni olmayan ülkenin gençliğine bakar, o dönemlerde hâlâ güncel hafızada yer alan Amerikan İç Savaşı'nda masumiyeti kesinlikle kaybolmuştur bu ülkenin. Biçimsel olarak, Eakins bu durumu, vücutları çevreleyen piramit şekliyle vurgular, tepe noktası fiziksel olarak en az gelişmiş gencin kafasıdır, resmin merkezinde bulunur. Daha yaşlı olan adamlar bu şekle dayanak vazifesi görür. Bu adamların yatık formda bulunuyor olmaları tesadüf değildir. Fallik pozisyon en genç olana aittir, bir sonraki en genç olan ise görünmez bir geleceğe dalmaktadır, baş aşağı ve umarsızca, belki biraz da beceriksizce ama bunun keyfini çıkarmaktadır. Resimle ilgili her şey geçmişe dayanır (geçmiş üzerine inşa olur) ve bu geçmiş de bize değirmen yıkıntısının olağanüstü sağlam taş temeli vasıtasıyla sunulur, sanayinin değil tarımın sembolüdür, Amerikan kırsalının saflık mitini ve çalışkanlığı yansıtır. Bunlara ek olarak Eakins köpeği Harry'yi de işin içine katar: Sadakat. erdem ve doğrulukla dolu olmanın işaretleri. Kısaca *Yüzme*, Amerikan değerlerinin en saf haline dair bir vizyon uyandırır. Saklanacak hiçbir şey yoktur; kötü bir amaç da. Ama ortaya çıkacağı üzere, bazı problemler de söz konusudur.

Resimdeki oğlanlar/adamlar farklı yaşlardadır, hepsi de yalın bir çıplaklık içindedir; resmin kompozisyonel merkezinde en genç adamın poposu bulunmaktadır, verdiği poz bunu daha da belir-

ginleştirir, bacakları denge kuracak şekilde yerleştirilmiş ve uygun biçimde belirginleştirilmiştir. Bu yetmezmiş gibi, ayakta duran gence en yakın adam ona doğru elini uzatır, parmakları kanca şeklini almıştır (elbette tuhaf bir hareket) ve Victoria Dönemi konfor alanına kıyasla arkadaşının poposuna uygunsuz derecede yakın durmaktadır, özellikle de elleri gözlerimizi arkadaşının anatomisinin bu kısmına yönlendirdiği için.

Eakins, erkek öğrencilerini ve kendisini sayısız çıplak pozda fotoğraflamıştır, bunların arasında bu ve diğer resimleri için yaptığı planlara dahil olan birçok tasarım yer alır; kadın model fotoğrafları da çekmiştir. Bu imgeleri halka açık değildi, çünkü resimleriyle olan bağlantıları kendi yakın çevresi dışında pek bilinmiyordu. Ama resmin yapılması görevini vermiş olan Edward H. Coates akademinin Eğitim Komitesi başkanı olarak fotoğraflardan kesinlikle haberdardı, bunların arasında şüphesiz Çıplak Seri başlıklı çalışma da vardı; bu çalışma insan vücudunu yedi standart pozda gösteriyor, Eakins ve öğrencileri de bunları analiz ediyordu.[35] Eakins'in çıplak modelleri geniş çaplı kullandığı çokça biliniyordu ve yerel medyada, genellikle onaylamaz tonda açıkça tartışılıyordu. Eakins'in öğretim metotlarıyla ilgili usturupsuzluk merkezli endişe 1886 yılında, *Yüzme*'nin tamamlanmasından (ve Coates tarafından reddedilmesinden) çok da uzun olmayan bir süre sonra zirve yaptı. Eakins'in akademiden atılmasıyla sonuçlanan son damla, ders verdiği sınıfta kadınlar da varken konuyu aktarmak uğruna erkek modelin peştemalini kaldırması oldu. Oysaki Eakins'in amacı kesinlikle meşruydu, alt bedenin kas yapısını göstermeye çalışıyordu.[36]

Sanat tarihçisi Jonathan Weinberg'in kelimeleriyle, *Yüzme*, "Amerikan sanatında bir grup erkek nüye dair ilk önemli resim ve en

35. The Naked Series hem erkek hem de kadınları içeriyordu; reprodüksiyonlar için bkz. sergi kataloğu *Thomas Eakins*, ed. Darrell Sewell (Philedelphia: Philedelphia Sanat Müzesi, New Haven: Yale University Press işbirliği ile, 2001), s. 176-78.

36. Bkz. Mare Simpson, "The 1880s", yer aldığı eser, ed., *Thomas Eakins* [sergi kataloğu] (Philedelphia: Philedelphia Sanat Müzesi, New Haven: Yale University Press, işbirliği ile, 2001), s. 115-16. Ayrıca bkz. Martin A. Berger, *Man Made: Thomas Eakins and the Construction of Gilded Age Manhood* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000), s. 106. Eakins'in fotogorafik nü araştırmalarına dair daha fazla reprodüksiyon için bkz. John Esten, *Thomas Eakins: The Absolute Male* (New York: Universe, 2002).

muhteşemi olarak kalmaya devam ediyor."[37] Yine de resim, kendi döneminde oldukça problemliydi, bunun sebepleri de bitmiş çalışmayla Eakins'in hazırlık çalışması için kullandığı üç fotoğraf arasında kıyaslama yapılarak anlaşılabilir. Bu fotoğraflardan ikisinde en çarpıcı farklılık, yüzülen sudaki modellerden bir veya daha fazlasının ön cepheden çok belirgin görünen çıplaklığıydı.[38] Lafı saptırmadan ifade etmek gerekirse, Eakins'in resmi, "seks=cinsel organın gösterimi" olduğu ölçüde seks barındırmamış oluyordu. Ama, Eakins'in amacı ne olursa olsun, mecazi olarak seks unsuru sezilir. Bu unsur, resmin orijinal kitlesi tarafından fark edilmemiş değildi.

Resim homososyaldir, dünyası bütünüyle erkeklerden oluşur. Kadınlar, bu sahnede bulunmamaktan ziyade sahneye alınmamış gibidir, çerçevenin dışındaysa bakışlarının olduğu (gözetleyen bakışlar?) varsayılabilir. Bu bir problem teşkil eder, hem de resimdeki erkeklerin oyun oynayan çocuklar olmamasıyla problem daha da derinleşir. Bir huzur ortamında bulunan yetişkinlerdir onlar elbette ama aylaklığın damga vurduğu bir huzur ortamıdır. Yaşadıkları haz, bizim ancak voyör erişim sağlayabildiğimiz, kendilerine ait bir haz duygusudur ve bu ana kadar söyleyebileceğimiz, hazlarının çabasız gelmiş olduğudur. Uğruna dinlenmenin feda edildiği veya ödülü olduğu herhangi bir çalışma izi yoktur. Resimdeki erkeklerin çıplaklığı göründüğü kadarıyla zamansızdır. Zaman ve mekâna dair herhangi bir spesifik referans silinmiştir, özellikle de giyim şekline dair herhangi bir ipucu içermez. Resmin dışsal mantığı (önde gelen bir Amerikan ressam tarafından çizilmiş bir Amerikan sahnesi) bunu destekleyecek herhangi bir görsel kanıt olmaması dolayısıyla sekteye uğramıştır.[39] Değirmen yıkıntıları

37. Jonathan Weinberg, *Male Desire: The Homoerotic in American Art* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2004), s. 15.

38. Üç fotoğrafın reprodüksiyonunun yer aldığı çalışma: Esten, *Thomas Eakins: The Absolute Male*, s. 46-47; iki tanesinin reprodüksiyonu sergi kataloğunda yer alır: *Thomas Eakins*, s. 189-90. Ayrıca bkz. Gordon Hendricks, *The Photographs of Thomas Eakins* (New York: Grossman Publishers, 1972).

39. Michael Hatt, "The Male Body in Another Frame: Thomas Eakins' The Swimming Hole as a Homoerotic Image", yer aldığı eser *The Body*, ed. Andrew Benjamin (Londra: Journal of Philosophy and the Visual Arts, Academy Editions, Ernst & Sohn işbirliği ile, 1993), s. 18: "*The Swimming Hole*, bu durumda tutarsız rasyonalizasyona direnç gösterir. Gerçek olduğu varsayılan bir olay veya genelgeçer protokoller çerçevesinde açıklanamaz. Sosyal düzeni onaylamaktan ziyade sosyal çerçevenin yerinden edilişini gösterir."

bile genelleyicidir; esasen Roma harabeleri bile olabilir. Zamana dair yegane işaret, yaş farkını işaret edecek şekilde resimdeki figürlere üstü kapalı olarak işlenmiş olan kronolojidir. Dolayısıyla resim üretken emekle belalı eğlenti arasındaki sınırı ihlal etmiş olur, bu ihlalde yetişkinler çocuk aktiviteleri içinde resmedilmiştir. Sözde masumiyet böylelikle sembolik saflık iddiasını kaybeder.

Usturuplu pozlar içindeki bu erkekler yine de iki usturupsuz etki doğurur. İlkin, izleyiciyi görsel bir skandaldan koruyarak Eakins'in kendini düşünerek kaçındığı şeyi bize hatırlatmış olurlar: bela. Yani Eakins cinsel organ göstermekten kaçınmak için o kadar büyük bir çaba sergilemiştir ki inandırıcılığı biraz zorlamış olur. Dolayısıyla kaçınmaya çalıştığı şeyi ortaya çıkarma riski taşır, özellikle de olayı gölgeleyen utancı üstü kapalı olarak kabullenerek. Utanç, hem eğlentinin üstü kapalı mantıksızlığında hem de her bir penisin saklı kalışındaki mantık dışı özenle birlikte fazlasıyla belirgin hale getirilmiştir. Eakins, grubun geri kalanına doğru bakıyor olsa da, resimdeki figürlerin poz verme kombinasyonu ve Eakins'in konumu, onun bile herhangi bir cinsel organı engelsiz bir şekilde görmesini engeller. Bütünü itibarıyla, söz konusu çekincelerin üzerinde çalışıldığı anlaşılır durumdadır ve gösterilemez olan şeyin üstü kapalı olarak kabullenilmesi erotizmi ortadan kaldırmak yerine daha da vurgulu hale getirir. Dahası, resimdeki altı kişinin, her ne kadar bizim de görmemizin engellendiği şeyi perdelemek adına poz vermiş de olsalar, görünürde usturuplu davranma endişesi taşımaması, bir şekilde dikkatleri onların rahatsızlık hissetmeden taşıdığı yalın çıplaklığa çeker. Benzer şekilde Eakins'in empoze ettiği usturupluluk da, zorlama göründüğü ölçüde bizim tarafımızdan kolaylıkla usturupsuzluk olarak anlaşılabilir.

Eakins tüm bu figürleri deniz kıyafetleri içinde resmedebilirdi. Böyle yapmış olsaydı, çok farklı bir resim ortaya çıkardı ve izleyiciler açısından da uyandırdığı ilgi neredeyse kesin diyebileceğimiz ölçüde azalırdı. Oysaki insanı içine çeken türde bir resim olması, tam da kompozisyondaki bu çizgiyi aşan unsurlardan kaynaklanmaktadır. Bu unsurlar nihayetinde cinsellik, seks ve cinsiyet eşitliği sorularının içine yerleşir. Erotizmin, homoerotik tonlara geçtiği ölçüde resmin görsel gücü artar. Resmin yapıldığı dönem için bu çıplaklık sivri ucu olan bir çıplaklık durumundadır; maskülen fiziksel güce ve benzeri yaklaşımlara âşık 19. yüzyıl sonları

modernitesinin paradigmalarının oluşturduğu çerçeveyle kolayca sınırlanamaz.[40] Michael Hatt bu anlamda şu yaklaşımı getirir:

> "erotizm, bedeni veya cinselliği estetik bir obje olarak sunar. Arzu, estetik bir tepki olarak yeniden şekillendirilmiştir. Bakış, yalnızca kendi arzularıyla değil, aynı zamanda tarafsız bir güzellik anlayışıyla bezenmiştir. Bu durumda farklı bir cinsellik imgesi geçerli kılınmış veya değer görmüş olur, çünkü sunumu, arzuların ötesinde bir şeydir."[41]

Hatt, erotizmin kültürel kategorileri konsolide etmeye yarayan bir araç olarak hizmet gördüğünü de ekler, estetikle pornografinin aşırılıkları arasında uygun bir sınır oluşturmaktadır. Yine de, pornografinin kötülüklerine karşı iyi tarafta olan erotizm, istikrarsız bir pozisyona sahiptir, sürekli üzerinde yeniden pazarlık yapılır, "fazlasıyla belirli bir sosyal sürecin ürünüdür."[42] Nihayetinde, *Yüzme*'nin problemi, erotizminin çizgiyi aşan çağrışımlarında yatar. 19. yüzyıl sonlarında resmin ideal izleyicisi erkeklerdi ve ne kadar ideal̨ize edilmiş olursa olsun günlük yaşamı anlatan bir resimde grup nü görmek ender rastlanan bir durumdu ve var olanlar da herkesin izlemesi açısından uygun görülmüyordu. Bu resimde erkek izleyici, cinselliği belirgin erkek bedenlerinden zevk almaya davet ediliyordu ve aktiviteleri veya yapmadıkları aktiviteler, kısılmış bakışları davet ediyordu. Michelangelo'nun Davut'u vakasında gördüğümüz üzere, çıplak erkeklerden oluşan soyunma odası ortamı görüntüsü karşısında erkekler gözlerini nereye çevirebilir? Resmin Sanat kısmı bize görüntünün tadına varmamızı söyler; resmin konusu ve ele alınışı ise, kaçınılmaz şekilde büyük oranda kültürel yaklaşımların derinlere yerleşmiş parametrelerine saplanmış olması itibarıyla bize aksini ifade eder. "Uygun" tepki bakmamaktır.

Hatt, bu durumu güzel açıklar: "Homoerotik, homososyal ile [usulen erkeklerin yetkin kılındığı erkek dünyası] homoseksüeli [sapmalar olarak varsayılan davranışlar dünyası] ayıran görünür

40. Bkz. Whitney Davis, "Erotic Revision in Thomas Eakins's Narratives of Male Nudity", Art History 17 no. 3 (Yaz 1994), s. 301-41; Randall C. Griffin, "Thomas Eakins' Construction of the Male Body, or 'Men Get to Know Each Other Across the Space of Time'", Oxford Art Journal 18 no. 2 (1995), s. 70-80 ve Hatt, "The Male Body in Another Frame", s. 9-21.

41. Hatt, "The Male Body in Another Frame", s. 11.

42. Hatt, "The Male Body in Another Frame".

sınırı işaretler; birini dışarıda, diğerini içeride tutan bir demir perdedir. Diğer yandan bu perdeyi tanımladığınızda da yalnızca bu ayrıma dikkat çekmiş olmakla kalmazsınız, aynı zamanda sosyalin seksüele tehlikeli ölçüde yakın olduğunu da gözler önüne sermiş olursunuz."[43] Buradaki problem homoerotiğin çok ince bir noktada durmasından doğar, kolayca yasak arzular tarafına doğru kayabilir. Bu önemli resmin coşkusunu (ister arzudan ister estetik duygulardan kaynaklanıyor olsun, ikisi de biribirinden bütünüyle ayrılmaz) belirleyen de tam olarak bu tehlikedir. Bir başka deyişle, erotik sanat, dengeleri gözetmeye çalışırken, tam da yasakladığı şeyi akla getirir.[44] Kısaca ve hem erkek nü hem de kadın nü açısından, antik Yunan'da başlayıp günümüzde de hiç eksilmeden ilgi veya kaygı uyandırmaya devam eden bu geleneksel temanın tükenme ömrünün uzun süreli olmasının sebebi büyük oranda bu özelliğinden kaynaklanır.

43. Hatt, "The Male Body in Another Frame", s. 13. "Erkek izleyici burada güç bir durumda kalır. Arzularla yapılanmış kontrolsüz bir görsel ekonominin yarattığı çağrışımlar, homososyal bakışın normalde kontrol altında tutulduğu davranış şekillerini gözümüze batar hale getirir" (s. 19).

44. Hans-Jürgen Döpp, "Eroticism and Outrage", yer aldığı eser *Erotic Art from the 17th to the 20th Century: The Döpp Collection*, ed. Peter Weiermair (Zürih: Edition Stemmale, 1999), s. 18.

Kaynakça

Ackerman, Gerald M. "Gérôme's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition." *Arts Magazine* 60 (Mart 1986), s. 75-80.

__. The Life and Work of Jean-Léon Gérôme, with a Catalogue Raisonné.London: Sotheby's Publications, 1986.

Adler, Jerry. "The Strange World of JonBenet." *Newsweek* 129 no. 3 (20 Ocak 1997), s. 43-47.

Allara, Pamela. *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery*. Hanover, NH: University of New England Press, and Brandeis University Press, 1998.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Amaral, Cis. "Be What You Would Seem to Be." *Art and Artists* 11 (Ağustos 1976), s. 26-29.

Ananoff, Alexandre ve Daniel Wilderstein. *François Boucher*, 2 cilt Paris: La Bibliothèque des Arts, 1976.
Argencourt, Louise d'. "Bouguereau and the Art Market in France." Yer aldığı çalışma *William Bouguereau, 1825-1905* [serge kataloğu], düzenleme Louise d'Argencourt, s. 95-103. Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1984.
Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Çeviri Robert Baldick. New York: Alfred A. Knopf, 1962.
Auerbach, Nina. "Fallen Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children." Yer aldığı çalışma *Soaring with the Dodo: Essays on Lewis Carroll's Life and Art*, düzenleme James R. Kinkaid ve Edward Guiliano, *English Language Notes* 20 no. 2 (1982), s. 46-64.
Austin, Robert. "William Sergeant Kendall, Painter of Children." *Antiques* 124 no. 5 (1983), s. 1024-29.
Avery, Catherine B., ed. *The New Century Classical Handbook*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1962.
Barkan, Leonard. *Ganymede and the Erotics of Humanism*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
Bataille, Georges. *Eroticism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights, 1986.
Battersby, Martin. *Trompe l'Oeil: The Eye Deceived*. New York: St. Martin's Press, 1974.
Bauer, Denise. "Alice Neel's Female Nudes." *Women's Art Journal* 15 no. 2 (Sonbahar 1994/Kış 1995), s. 21-26.
Beatrice, Luca. "The Body in Contemporary Painting." Yer aldığı çalışma *The Nude: Ideal and Reality from Neoclassicism to Today*, düzenleme Patrizia Fabbri, çeviri Paula E. Boomsliter ve Timothy Stroud, s. 288-90. Florence: ArtificioSkira, 2004.
Bennett, Lerone Jr. "Jack Johnson and the Great White Hope-Historic Boxer." *Ebony* (Nisan 1994), online.
Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation, and Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
Berger, Martin A. *Man Made: Thomas Eakins and the Construction of Gilded Age Manhood*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.
Berggren, Iréne. "Naked." *Siksi: The Nordic Art Review* 11 no. 1 (İlkbahar 1996), s. 34-39.
Bernheimer, Richard. *The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry*. Düzenleme H. W. Janson. New York: New York University Press, 1961.

Betterton, Rosemary. "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon." *Feminist Review* no. 9 (Mart 1985), s. 3-24. Ayrıca yer aldığı diğer çalışma *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology*, düzenleme Hilary Robinson, s. 250-71. New York: Universe Books, 1988.

_, ed. Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media. London: Pandora, 1987.

Boas, George. *The Cult of Childhood*. Studies of the Warburg Institute, cilt. 29. London: Warburg Institute, 1966.

Boime, Albert. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1990.

__. "Gérôme and the Bourgeois Artist's Burden." *Arts Magazine* 57 (Ocak 1983), s. 64-73.

Bond, Anthony, ed. *Body* [sergi kataloğu]. Melbourne: Bookman Schwartz, and Art Gallery of New South Wales, 1997.

Bordo, Susan. *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

Borel, France. *The Seduction of Venus: Artists and Models*. Çeviri JeanMarie Clarke. New York: Skira/Rizzoli, 1990.

Bostrum, Leslie, and Marlene Malik. "Re-Viewing the Nude." *The New Criterion* 21 no. 2 (Ekim 2002), s. 42-48.

Bourniol, Bathild. "L'amateur au Salon." *Revue du monde catholique* no. 141 (10 Haziran 1867), s. 468-508.

Braham, Allan. *Italian Paintings of the Sixteenth Century: The National Gallery Schools of Painting*. London: National Gallery, William Collins katkılarıyla, 1985.

Brock, Maurice. *Bronzino*. Çeviri David Poole Radzinowicz ve Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002.

Brookner, Anita. *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*. London: Elek, 1972.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

_. "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd." *Critical Inquiry* 16 (1989), s. 1-32.

Broude, Norma. "Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood?" *Woman's Art Journal* 21 no. 2 (Sonbahar 2000/Kış 2001), s. 36-43.

_. ve Mary D. Garrard, ed. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: HarperCollins, 1992.
_, eds. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper and Row, 1982.
Brown, Marilyn R. "The Harem Dehistoricized: Ingres' *Turkish Bath*." *Arts Magazine* 61 (Haziran 1987), s. 58-68.
Bryson, Norman. "Géricault and 'Masculinity.'" Yer aldığı çalışma *Visual Culture: Images and Interpretations*, düzenleme Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, s. 228-59. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994.
_. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
_. *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
_. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.
_. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Bugner, Ladislas, ed. *The Image of the Black in Western Art*. 6 ciltte 4. cilt, Houston: Menil Foundation, 1976-89.
Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). New York: Oxford University Press, 1998.
Cable, Mary. The Little Darlings: A History of Child Rearing in America. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.
Calvert, Karin Lee Fishbeck. *Children in the House: The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900*. Boston: Northeastern University Press, 1992.
Carlson, Margaret. "Where Calvin Crossed the Line." *Time* 146 no. 11 (11 Eylül 1995), s. 164.
Carrier, David. *Artwriting*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
Cheney, Liana. *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*. Lanham, MD: University Press of America, 1985.
Cherry, Deborah. *Painting Women: Victorian Women Artists*. London: Routledge, 1993.
Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.

Clark, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.* Rev. ed. Princeton: Princeton University Press, 1984.
Clayson, Hollis. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era.* New Haven: Yale University Press, 1991.
Clifton, James. "Gender and Shame in Masaccio's *Expulsion from the Garden of Eden.*" *Art History* 22 no. 5 (Aralık 1999), s. 637-55.
Cohen, Morton. *Lewis Carroll, Photographer of Children: Four Nude Studies.* New York: Clarkson N. Potter, 1979.
Comini, Alessandra. *Egon Schiele's Portraits.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
_. *Nudes: Egon Schiele.* New York: Rizzoli, Gagosian Gallery katkılarıyla, 1995.
Conway, J. F. "Syphilis and Bronzino's London Allegory." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), s. 250-55.
Cooper, Emmanuel. *The Life & Work of Henry Scott Tuke, 1858-1929.* Swaffam, UK: Éditions Aubrey Walter, 1997.
_. *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West.* London: Routledge and Kegan Paul, 1986.
Cowling, Mary. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
Cox-Rearick, Janet. "A 'St Sebastian' by Bronzino." *Burlington Magazine* 129 (Mart 1987), s. 155-62.
Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture.* Cambridge: MIT Press, 2001.
_. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge: MIT Press, 1990.
Crow, Thomas. "Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794." Yer aldığı çalışma *Visual Culture: Images and Interpretations*, düzenleme Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, s. 141-67. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994.
_. "Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David." Yer aldığı çalışma *Fictions of the French Revolution*, düzenleme Bernadette Ford, s. 53-83. Chicago: Northwestern University Press, 1991.
Cunningham, Hugh. *The Children of the Poor: Representations of Childhood since the Seventeenth Century.* Oxford: Blackwell, 1991.

Dabydeen, David. *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art.* Athens: University of Georgia Press, 1987.
Da Costa Nunes, Jadviga M. "The Naughty Child in Nineteenth-Century American Art." *Journal of American Studies* 21 (1987), s. 225-47.
Daly, Gay. *Pre-Raphaelites in Love.* New York: Ticknor and Fields, 1989. Dars, Célestine. *Images of Deception: The Art of Trompe-l'Oeil.* Oxford: Phaidon, 1979.
Davis, Whitney. "Erotic Revision in Thomas Eakins's Narratives of Male Nudity." *Art History* 17 (1994), s. 301-41.
_. "The Renunciation of Reaction in Girodet's *Sleep of Endymion.*" Yer aldığı çalışma *Visual Culture: Images and Interpretations*, düzenleme Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, pp. 168-201. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994.
Dawkins, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in FindeSiècle Culture.* New York: Oxford University Press, 1986.
Döpp, Hans-Jürgen. "Eroticism and Outrage." Yer aldığı çalışma *Erotic Art from the 17th to the 20th Century: The Döpp Collection*, düzenleme Peter Weiermair, s. 15-19. Zurich: Edition Stemmle, 1999.
Dubin, Steven C. *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions.* New York: Routledge, 1992.
Duncan, Carol. "Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth Century French Art." Yer aldığı çalışma *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, düzenleme Norma Broude ve Mary D. Garrard, s. 201-19. New York: Harper & Row, 1982.
Dyer, Richard. *White.* London: Routledge, 1997.
Easthope, Antony. *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture.* London: Paladin, 1986.
Easton, Richard. "Canonical Criminalizations: Homosexuality, Art History, Surrealism, and Abjection." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 4 no. 3 (1992), s. 133-75.
Eccher, Danilo, ed. *Tom Wesselmann* [sergi kataloğu]. Milan: Edizioni Electa, 2005.
Edwards, Susan H. "Pretty Babies: Art, Erotica or Kiddie Porn?" *History of Photography* 18 no. 1 (Spring 1994), s. 38-46.

Elbert-Schifferer, Sybille, vd. *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. Washington: National Gallery of Art, Aldershot katkılarıyla, UK: Lund Humphries, 2003.

Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. Cilt. 1: *The History of Manners*. Çeviri Edmund Jephcott. New York, Pantheon Books, 1978.

Ellenzweig, Allen. *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/ Delacroix to Mapplethorpe*. New York: Columbia University Press, 1992.

Emison, Patricia. "The Word Made Naked in Pollaiuolo's *Battle of the Nudes*." *Art History* 13 (1990), s. 261-75.

Esten, John. *John Singer Sargent: The Male Nudes*. New York: Universe, 1999.

__. *Thomas Eakins: The Absolute Male*. New York: Universe, 2002.

Ettinghausen, Richard. "Jean-Léon Gérôme as a Painter of Near Eastern Subjects." Yer aldığı çalışma *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)* [sergi kataloğu], s. 16-26. Dayton, OH: The Dayton Art Institute, 1972.

Ettlinger, Leopold D. *Antonio and Piero Pollaiuolo: Complete Edition with a Critical Catalogue*. Oxford: Phaidon, 1978.

_. "Taste and Patronage: The Role of the Artist in Society." Yer aldığı çalışma *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment*, düzenleme Alfred Cobban, s. 217-58. New York: McGraw Hill, 1969.

Evans, Dorinda. "Raphaelle Peale's *Venus Rising from the Sea*: Further Support for a Change in Interpretation." *American Art Journal* 14 (Yaz 1982), s. 63-72.

Faunce, Sarah. "Courbet: Feminist in Spite of Himself." Yer aldığı çalışma *Body* [serge kataloğu], düzenleme Anthony Bond, s. 95-109. Melbourne: Bookman Schwartz, and Art Gallery of New South Wales, 1997.

Feaver, William. *Lucian Freud*. London: Tate Publishing, 2002.

Fermor, Sharon. "Movement and Gender in Sixteenth-Century Italian Painting." Yer aldığı çalışma *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, düzenleme Kathleen Adler ve Marcia Pointon, pp. 129-45. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Fink, Lois. "Children as Innocence from Cole to Cassatt." *Nineteenth Century Philadelphia* 3 no. 4 (1977), s. 71-75.

Forbidden Erotica: The Rotenberg Collection. Cologne: Taschen, 2000.
Foster, Alasdair ve Roberta McGrath. *Behold the Man: The Male Nude in Photography.* Edinburgh: Stills Gallery, 1988.
Foster, Hal, ed. *Discussions in Contemporary Culture (Dia Art Foundation) Number Two: Vision and Visuality.* Seattle: Bay Press, 1988.
Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language.* Çeviri A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
__. *The History of Sexuality.* Vol. 1: *An Introduction.* Çeviri Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
__. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* New York: Vintage, 1970.
François Boucher, 1703-1770 [sergi kataloğu]. Katalog yazıları : Alastair Laing. New York: Metropolitan Museum of Art, 1986.
Frangenberg, Thomas. "Der Kampf um den Schlerer: Zur Allegorie Agnolo Bronzinos in der National Gallery London." *Wallraf-RichartzJahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (1985-1986), s. 377-86.
Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.
Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
Gallagher, Catherine, Joel Fineman ve Neil Hertz. "More about 'Medusa's Head.' " *Representations* 4 (Sonbahar 1983), s. 55-72.
Gamman, Lorraine ve Margaret Marshment, ed. *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture.* Seattle: Real Comet Press, 1989. Garb, Tamar. *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France.* London: Thames and Hudson, 1998.
Garland, Madge. *The Changing Face of Childhood.* London: Hutchinson, 1963. Gaunt, William. *Renoir.* Rev. ed. Oxford: Phaidon, 1982.
Gilman, Sander. "Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12 (1985), s. 204-42.
Gombrich, Ernst H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* 2. basım rev. Princeton: Princeton University Press, 1961.
Gordon, Michael, ed. *The American Family in Social-Historical Perspective,* 3. basım New York: St. Martin's Press, 1983.

Gorham, Deborah. "The 'Maiden Tribute of Modern Babylon' Reexamined: Child Prostitution and the Idea of Childhood in Late-Victorian England." *Victorian Studies* 21 no. 3 (1978), s. 353-79.
Gould, Cecil. *The Sixteenth-Century Italian Schools: National Gallery Catalogues.* London: National Gallery, 1975.
Greenleaf, Barbara Kaye. *Children through the Ages: A History of Childhood.* New York: McGraw-Hill, 1978.
Greer, Germaine. *The Beautiful Boy.* New York: Rizzoli, 2003.
Greuze & Diderot: Vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIIIème siècle [sergi kataloğu]. Clermont-Ferrand: Conservations des Musées d'Art, 1984.
Griffin, Randall C. "Thomas Eakins' Construction of the Male Body, or 'Men Get to Know Each Other Across the Space of Time.' " *Oxford Art Journal* 18 no. 2 (1995), s. 70-80.
Guest, Harriet. "Curiously Marked: Tattooing, Masculinity, and Nationality in Eighteenth-Century British Perceptions of the South Pacific." *Painting and the Politics of Culture*, düzenleme John Barrell, pp. 101-34. Oxford: Oxford University Press, 1992.
Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art.* New York: Harper and Row, 1974.
Hamilton, David. *The Age of Innocence.* London: London Bridge, 1995.
Hammond, N. G. L. ve H. H. Scullard, ed. *The Oxford Classical Dictionary.* 2. basım Oxford: Clarendon Press, 1970.
Hatt, Michael. "Exposure Time" [book review]. *Oxford Art Journal* 17 no. 2 (1994), s. 132-37.
_. "The Male Body in Another Frame: Thomas Eakins' *The Swimming Hole* as a Homoerotic Image." Yer aldığı çalışma *The Body*, düzenleme Andrew Benjamin, s. 8-21. London: Journal of Philosophy and the Visual Arts, Academy Editions katkılarıyla, Ernst & Sohn, 1993.
_. "Muscles, Morals, Mind: The Male Body in Thomas Eakins' *Salutat.*" Yer aldığı çalışma *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, düzenleme Kathleen Adler ve Marcia Pointon, s. 57-69. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
_. "Physical Culture: The Male Nude and Sculpture in Late Victorian Britain." Yer aldığı çalışma *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, düzenleme Elizabeth Prettejohn, s. 240-56. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

Heath, Stephen. *The Sexual Fix.* New York: Schocken Books, 1984.
Hendricks, Gordon. *The Photographs of Thomas Eakins.* New York: Grossman Publishers, 1972.
Hertz, Neil. "Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure." *Representations* 4 (Sonbahar 1983), s. 27-54.
Hieatt, A. Kent. "Eve as Reason in a Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), s. 221-26.
_. "Hans Baldung Grien's Ottawa *Eve* and Its Context." *Art Bulletin* 65 (1983), s. 290-304.
Higonnet, Anne. "Conclusions Based on Observation." Yer aldığı çalışma *The Familial Gaze*, düzenleme Marianne Hirsch, s. 325-42. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
_. *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood.* London: Thames and Hudson, 1998.
Hobhouse, Janet. *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Female Nude in the Twentieth Century.* New York: Weidenfeld & Nicholson, 1988.
Hollander, Anne. *Seeing through Clothes.* New York: Penguin Books, 1978. Honour, Hugh. *The Image of the Black in Western Art.* Vol. 4: *From the American Revolution to World War I, Part 2: Black Models and White Myths.* Houston: Menil Foundation, and Cambridge: Harvard University Press, 1989.
Hope, Charles. "Bronzino's *Allegory* in The National Gallery." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), s. 239-43.
Horne, Herbert P. *Botticelli: Painter of Florence.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
Horne, Peter ve Reina Lewis, ed. *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures.* New York: Routledge, 1996.
Hunt, Lynn, ed. *The Invention of Pornography, 1500-1800: Obscenity and the Origins of Modernity.* New York: Zone, 1993.
Hunter, Sam. *Tom Wesselmann.* New York: Rizzoli, 1994.
Ingamells, John. *The Wallace Collection Catalogue of Pictures.* Cilt 3: *French before 1815.* London: Trustees of the Wallace Collection, 1989.
Isaacson, Robert. "The Evolution of Bouguereau's Grand Manner." *Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts* 62 (1975), pp. 74-83.
Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-*

Century French Thought. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Jones, Amelia G. "The Ambivalence of Male Masquerade: Duchamp as Rrose Sélavy." Yer aldığı çalışma *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, düzenleme Kathleen Adler ve Marcia Pointon, s. 21-31. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_. "Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure: Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics." Yer aldığı çalışma *Aesthetics in a Multicultural Age*, düzenleme Emory Elliott, Louis Freitas Caton ve Jeffrey Rhyne, s. 215-39. New York: Oxford University Press, 2002.

Jongh, Eddy de. *Still-Life in the Age of Rembrandt*. Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982.

Julius, Anthony. *Transgressions: The Offences of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Jussim, Estelle. *Slave to Beauty: The Eccentric Life and Controversial Career of F. Holland Day, Photographer, Publisher, Aesthete*. Boston: Godine, 1981. Kallir, Jane. *Egon Schiele: The Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, 1990.

Karcher, Eva. *Otto Dix (1891-1969)*. Cologne: Taschen, 2002.

Kaye, Richard A. "Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr." Yer aldığı çalışma *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, düzenleme Peter Horne ve Reina Lewis, s. 86-105. New York: Routledge, 1986.

Kendrick, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Kent, Sarah. "The Erotic Male Nude." Yer aldığı çalışma *Women's Images of Men*, düzenleme Sarah Kent ve Jacqueline Morreau, s. 75-105. London: Writers and Readers Publishing, 1985.

_. "Looking Back." Yer aldığı çalışma *Women's Images of Men*, düzenleme Sarah Kent ve Jacqueline Morreau, s. 55-74. London: Writers and Readers Publishing, 1985.

_. ve Jacqueline Morreau, ed. *Women's Images of Men*. London: Writers and Readers Publishing, 1985.

Kestner, Joseph A. *Masculinities in Victorian Painting*. Aldershot, UK: Scolar Press, 1995.

Klötz, Heinrich. *Hans Holbein d. J.: Christus im Grabe*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1968.

Koerner, Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_. "The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien." *Representations* 10 (İlkbahar 1985), s. 52-101.

Kristeva, Julia. "Holbein's Dead Christ." Çeviri Leon S. Roudiez. Yer aldığı çalışma *Fragments for a History of the Human Body*, düzenleme Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi, 3 cilt, cilt 1, s. 238-69. New York: Zone, 1989.

Kuspit, Donald. "The Uses of Irony: Popularity and Beauty in Mel Ramos's Painting." Yer aldığı çalışma Donald Kuspit, Louis K. Meisel, *Mel Ramos: Pop Art Fantasies (The Complete Paintings)*, s. 8-33. New York: WatsonGuptill, 2004.

Kyra. "Censored: The Male Nude." *Women Artists News* 8 no. 2 (Winter 1982-83), s. 26.

La Cecia, Franco. "Rough Manners." In *Material Man: Masculinity Sexuality Style* [sergi kataloğu], düzenleme Giannino Malossi, çeviri Guido Lagomarsino ve Antony Shugaar, s. 34-43. New York: Harry N. Abrams, 2000.

Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Langa, Helen. *Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004. "Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints." *American Art* 13 no. 1 (İlkbahar 1999), s. 10-39.

Langdale, Shelley R. *Battle of the Nudes: Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2002.

Langer, Cassandra L. *Feminist Art Criticism: An Annotated Bibliography*. New York: G. K. Hall, 1993.

Larry Rivers: Art and the Artist [sergi kataloğu]. Barbara Rose ve Jacquelyn Days Serwer tarafından yazılmış makaleler. Boston: Bulfinch Press, Corcoran Gallery of Art, Washington, DC, 2002.

Lechte, John. "Kristeva and Holbein, Artist of Melancholy." *British Journal of Aesthetics* 30 (1990), s. 342-50.

Lehman, Peter. *Running Scared: Masculinity and Representations of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Leppert, Richard. *Arcadia at Versailles: Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-Gurdies at the French Court (c. 1660-1789)*. Amsterdam and Lisse: Swets and Zeitlinger, 1978.
Leslie, Charles. *Wilhelm Von Gloeden, Photographer*. New York: Soho Photographic Publishers, 1977.
Levey, Michael. "Sacred and Profane Significance in Two Paintings by Bronzino." Yer aldığı çalışma *Studies in Renaissance and Baroque Art, Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday*, s. 30-33. London: Phaidon, 1967.
Levitine, George. *Girodet-Troison: An Iconographical Study*. New York: Garland Publishing, 1978.
Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge, 1996.
Lightbown, Ronald. *Sandro Botticelli: Life and Work*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978.
Lipton, Eunice. "Woman, Pleasure, and Painting (e.g., Boucher)." *Genders* 7 (Mart 1990), s. 69-86.
Locke, Alain, ed. *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*. Chicago: Afro-Am Press, 1969.
Lopate, Phillip, vd. *John Koch: Painting a New York Life* [sergi kataloğu]. New York: New York Historical Society, London: Scala katkılarıyla, 2001.
Lowe, Donald M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
Magli, Patrizia. "The Face and the Soul." Çeviri Ughetta Lubin. Yer aldığı çalışma *Fragments for a History of the Human Body*, düzenleme Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi, 3 cilt, cilt 2, s. 87-127. New York: Zone, 1989.
Mahon, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
Manso, Susan. "The Year of the Woman." *Feminist Art Journal* 4 no. 1 (İlkbahar 1975), s. 34-36.
Marks, Laura U. "Minor Infractions: Child Pornography and the Legislation of Morality." *Afterimage* 18 no. 4 (November 1990), s. 12-14.
Marlier, Georges. "C. N. Gijsbrechts, l'illusionniste." *Connaissance des Arts* 145 (Mart 1964), s. 96-105.
Martocci, David. *The Male Nude* [sergi kataloğu]. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1980.

Mastai, M. L. d'Otrange. *Illusion in Art: Trompe l'Oeil, A History of Pictorial Illusionism*. New York: Abaris Books, 1975.
McCarthy, David. "Larry Rivers Paints the Nude, 1954." *Southeastern College Art Conference Review* 13 no. 2 (1997), s. 110-20.
_. *The Nude in American Painting, 1950-1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
McDonald, Helen. *Erotic Ambiguities: The Female Nude in Art*. London: Routledge, 2001.
McElroy, Guy C. *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940* [sergi kataloğu]. Washington, DC: Bedford Arts, Corcoran Gallery of Art katkılarıyla, 1990.
Meskimmon, Marsha. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. New York: Routledge, 2003.
Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
Michel, Regis. "Diderot and Modernity." Çeviri Richard Wrigley. *Oxford Art Journal* 8 no. 2 (1985), s. 36-51.
Miller, Toby. "A Short History of the Penis." *Social Text* 43 (Sonbahar 1995), s. 1-26.
Milman, Miriam. *Trompe-l'Oeil Painting: The Illusions of Reality*. New York: Skira/Rizzoli, 1982.
Moehringer, J.R. "A Pair of Books, a Bitter Debate: Is it Art or Indecency?" *Minneapolis Star Tribune*, 9 Mart 1998, s. A3.
Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." In *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, s. 29-38.
_. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Yer aldığı çalışma *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, s. 14-26.
Munhall, Edgar. *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805* [sergi kataloğu]. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1976.
"Naked." *Oxford English Dictionary*. 2. basım Online, 2005.
National Gallery: Illustrated General Catalogue, 2. basım, rev. London: National Gallery, 1986.

Nazarieff, Serge. *The Stereoscopic Nude, 1850-1930.* Cologne: Taschen, 1994. Nead, Linda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality.* London: Routledge, 1992.
Needham, George. "Manet, *Olympia*, and Pornographic Photography." *Art News Annual* 38 (1972), pp. 81-89.
Nelson, Charmaine. "Coloured Nude: Fetishization, Disguise, Dichotomy." *Canadian Art Review* 22 no. 1-2 (1995), s. 97-107.
Néret, Gilles, ed. *Erotica 17th-18th Century: From Rembrandt to Fragonard.* Cologne: Taschen, 2001.
_, ed. *Erotica 19th Century: From Courbet to Gaugin.* Cologne: Taschen, 2001.
_, ed. *Erotica 20th Century I: From Rodin to Picasso.* Cologne: Taschen, 2001.
_, ed. *Erotica 20th Century II: From Dalí to Crumb.* Cologne: Taschen, 2001.
New Statesman, 20 Eylül 1996, s. 5, 38-39.
Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient," *Art in America* 71 (1983), s. 118-31, 186-91.
_. *Representing Women.* London: Thames and Hudson, 1999.
_. *Women, Art, and Power and Other Essays.* New York: Harper and Row, 1988.
Ovid. *Metamorphoses.* Çeviri Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 1955.
Owens, Craig. "Representation, Appropriation and Power." *Art in America* 70 (Mayıs 1982), s. 9-21.
Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* 1939. Yeniden basım, New York: Harper and Row, 1972.
Parker, Rozsika ve Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* London: Routledge and Kegan Paul, 1986.
_. ed. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85.* London: Pandora, 1987.
Peckham, Morse. *Art and Pornography: An Experiment in Explanation.* New York: Basic Books, 1969.
Perniola, Mario. "Between Clothing and Nudity." Çeviri Roger Freidman. Yer aldığı çalışma *Fragments for a History of the Human Body*, düzenleme Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi, 3 cilt, cilt 2. s. 236-65. New York: Zone, 1989.

Perrot, Michelle, ed. *A History of Private Life*. Cilt 4: *From the Fires of Revolution to the Great War*. Çeviri Arthur Goldhammer. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

Pieterse, Jan Nederveen. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press, 1992.

The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum. Makale David Freedberg. New York: New Press, Brooklyn Museum katkılarıyla, 1992.

Pointon, Marcia. *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1993.

_. *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York: Routledge, 1999.

_. Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art.

London: Routledge, 1988.

__, ed. *Generations and Geographies in the Visual Arts*. New York: Routledge, 1996.

Posner, Donald. "Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts." *Art Bulletin* 72 (1990), s. 74-105.

Postle, Martin ve William Vaughan. *The Artist's Model from Etty to Spencer*. London: Merrell Holberton, 1999.

Potterton, Homan. *The National Gallery, London*. London: Thames and Hudson, 1977.

Praz, Mario. *Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1971.

Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Pronger, Brian. *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality, and the Meaning of Sex*. New York: St. Martin's, 1990.

Prose, Francine. "Alice in Wonderment." *ARTnews* 98 no. 2 (Şubat 1999), s. 74-75.

Rajchman, John. "Foucault's Art of Seeing." *October* 44 (Sonbahar 1988), s. 89-117.

Raven, Arlene, Cassandra L. Langer ve Joanna Frueh, ed. *Feminist Art Criticism: An Anthology.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien.* 6 ciltte 3. cilt. Paris: Presses Universitaires de France, 1955-59.
Reckitt, Helena, ed. *Art and Feminism.* London: Phaidon, 2001.
Richards, L. "Antonio Pollaiuolo, *Battle of Naked Men.*" *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 55 (1968), s. 62-70.
Robinson, Hilary, ed. *Feminism, Art, Theory: An Anthology, 1968-2000.* Oxford: Blackwell, 2001.
_, ed: *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology.* New York: Universe Books, 1988.
Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision.* London: Verso, 1986.
Rosenblum, Robert. *Jean-Auguste-Dominique Ingres.* New York: Harry N. Abrams, 1985.
Rosenthal, Donald A. *Orientalism: The Near East in French Painting, 1800-1880* [sergi kataloğu]. Rochester, NY: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982.
Rousseau, Jean-Jacques. *Emile: Or, On Education* (1762). Çeviri Allan Bloom. New York: Basic Books, 1979.
Rowlands, John. *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition.* Oxford: Phaidon, 1985.
Salomon, Nanette. "The Venus Pudica: Uncovering Art History's 'Hidden Agendas' and Pernicious Pedigrees." Yer aldığı çalışma *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings,* düzenleme Griselda Pollock, s. 69-87. London: Routledge, 1996.
Sandoz, Marc. *Théodore Chassériau (1819-1856): Catalogue raisonné des peintures et estampes.* Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974.
Sante, Luc. "The Nude and the Naked." *New Republic* 1 Mayıs 1995, s. 30-36. Saslow, James M. *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society.* New Haven: Yale University Press, 1986.
_. Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts. New York: Penguin Books, 1999.
Saunders, Gill. *The Nude: A New Perspective.* London: Herbert Press, 1989.
_. "Trompe l'Oeil: Visual Deception in European Art." *Victoria and Albert [Museum] Album* 5 (1986), s. 58-67.
Schjeldahl, Peter. "Spanish Lessons: Picasso in Madrid." *New Yorker* 82 no. 18 (19 Haziran 2006), s. 90-91.

Schlosser, Eric. "The Business of Porn: Special Report." *U.S. News & World Report* 122 no. 5 (10 Şubat 1997), s. 42-50.

Schneider, Norbert. *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period.* Çeviri Hugh Beyer. Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 1990.

Schröder, Klaus Albrecht. *Egon Schiele: Eros and Passion.* Çeviri David Britt. Munich: Prestel-Verlag, 1999.

Scobey, David. "Nymphs and Satyrs: Sex and the Bourgeois Public Sphere in Victorian New York." *Winterthur Portfolio: A Journal of American Material Culture* 37 no. 1 (İlkbahar 2002), s. 43-66.

Sewell, Darrell, ed. *Thomas Eakins* [sergi kataloğu]. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, New Haven: Yale University Press katkılarıyla, 2001.

Siegfried, Susan L. "Boilly and the Frame-up of *Trompe l'oeil*." *Oxford Art Journal* 15 no. 2 (1992), s. 27-37.

Sill, Gertrude Grace. "The Reversed Canvas." *Portfolio* 3 no. 1 (Ocak-Şubat 1981), s. 48-51.

Simpson, Marc. "The 1880s." In *Thomas Eakins* [sergi kataloğu], s. 107-20. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, New Haven: Yale University Press katkılarıyla, 2001.

Smith, Alison. "Morality and the Nude in Victorian Art." Yer aldığı çalışma *The Nude: Ideal and Reality from Neoclassicism to Today*, düzenleme Patrizia Fabbri, çeviri Paula E. Boomsliter ve Timothy Stroud, s. 266-71. Florence: ArtificioSkira, 2004.

_, ed. *Exposed: The Victorian Nude* [sergi kataloğu]. New York: Watson-Guptill, 2002.

Smith, Graham. "Jealousy, Pleasure and Pain in Agnolo Bronzino's 'Allegory of Venus and Cupid.'" *Pantheon: International Art Journal* 39 (1981), s. 250-58.

Snow, Edward. "Theorizing the Male Gaze: Some Problems." *Representations* 25 (Kış 1989), s. 30-41.

Solomon-Godeau, Abigail. "Male Trouble: A Crisis in Representation." *Art History* 16 no. 2 (1993), s. 286-312.

_. *Male Trouble: A Crisis in Representation.* London: Thames and Hudson, 1997.

_. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Stafford, Barbara Maria. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine.* Cambridge: MIT Press, 1991.
Stanley, Lawrence A. "Art and 'Perversion.'" *Art Journal* 50 no. 4 (Kış 1991), s. 20-27.
Starobinski, Jean. *The Living Eye.* Çeviri Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
Stein, Roger B. "Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in His Museum." Yer aldığı çalışma *Prospects: The Annual of American Cultural Studies.* Düzenleme Jack Salzman, 6 (1981), s. 139-85.
Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion.* 2.basım rev. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Steinem, Gloria. "Erotica vs. Pornography." Yer aldığı çalışma *Outrageous Acts and Everyday Rebellions*, s. 219-30. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983.
Stevens, MaryAnne. "Western Art and Its Encounter with the Islamic World, 1798-1914." Yer aldığı çalışma *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East* [sergi kataloğu], düzenleme MaryAnne Stevens, s. 15-23. London: Thames and Hudson, and National Gallery of Art, 1984.
_, ed. *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East* [sergi kataloğu]. London: Thames and Hudson, and The National Gallery of Art, 1984.
Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800.* Abridged ed. New York: Harper & Row, 1979.
Sturges, Jock. *The Last Day of Summer: Photographs by Jock Sturges.* New York: Aperture, 1991.
_. *Radiant Identities: Photographs by Jock Sturges.* New York: Aperture, 1994.
Suleiman, Susan R., ed. *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives.* Cambridge: Harvard University Press, 1986.
Summers, David. "Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image." Yer aldığı çalışma *Visual Theory: Painting and Interpretation*, düzenleme Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, s. 231-59. New York: HarperCollins, 1991.
Tagg, John. "Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde." Yer aldığı çalışma *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and*

the Discursive Field, s. 157-69. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. Tallman, Susan. "Innocence, Experience, and Naked Teenagers." *Arts Magazine* 65 no. 10 (Yaz 1991), s. 25-26.
Temkin, Ann. "Double Exposure." *ARTnews Online* (Mayıs 2000). Toussaint, Hélène. *Le Bain turc d'Ingres.* Paris: Musée du Louvre, 1971. Van Liere, Eldon N. "Solutions and Dissolutions: The Bather in Nineteenth-Century French Painting." *Arts Magazine* 54 (Mayıs 1980), s. 104-14. Vance, Carole S. "Photography, Pornography, and Sexual Politics." *Aperture* 121 (Sonbahar 1990), s. 53-64.
Wainwright, David ve Catherine Dinn. *Henry Scott Tuke 1858-1929: Under Canvas.* London: Sarema Press, 1989.
Walters, Margaret. *The Nude Male: A New Perspective.* New York: Paddington Press, 1978.
Warner, Marin. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form.* New York: Atheneum, 1985.
Weiermair, Peter. *The Hidden Image: Photographs of the Male Nude in the Nineteenth and Twentieth Centuries.* Çeviri Claus Nielander. Cambridge: MIT Press, 1988.
Weinberg, Jonathan. *Male Desire: The Homoerotic in American Art.* New York: Harry N. Abrams, 2004.
Wells, Samuel R. *New Physiognomy, or, Signs of Character ...* New York: Fowler and Wells, 1866.
Werner, Alfred. "The Return of Monsieur Bouguereau." *Art & Artists* 9 no. 12 (Mart 1975), s. 25-31.
Wigh, Leif, ed. *Larry Clark Fotografier* [sergi kataloğu]. Stockholm: Fotografiska Museet, 1986.
Williams, Linda. "Corporealized Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision.'" Yer aldığı çalışma *Fugitive Images: From Photography to Video*, düzenleme Patrice Petro, s. 3-41. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
Wilson, Simon. *Egon Schiele.* Ithaca: Cornell University Press, 1980. Wittkower, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque.* 2. basım London: Phaidon, 1966.
Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects* (1792). New York: Modern Library, 2001.
Wood, Peter H. ve Karen C. C. Dalton. *Winslow Homer's Images of Blacks: The Civil War and Reconstruction Years* [sergi kataloğu]. Austin: University of Texas Press, 1988.

Dizin

A

Abercrombie & Fitch 69

Acı Çeken Adam 189

Adem ve Havva 35, 37, 93

Adonis 183, 199

Africa 123, 210, 217, 287, 290

Alston, Charles 10, 222, 223, 224

Art Deco 113

Auerbach, Nina 43, 65, 256, 273

Ayakta Duran Çıplak Oğlan 71

ayna 60, 63, 65, 68, 73, 88, 152, 166

Aynadaki Venüs 233, 234

Ayna Önündeki Çıplak 65, 66, 68

Aziz Fabian ve Aziz Sebastian 179

Aziz Sebastian'ın Şehit Oluşu 181

B

Bacağı Yukarıda Duran Çıplak 236

Bakire ve Çocuk 186, 187

bakış 22, 24, 25, 26, 44, 48, 51, 52, 63, 64, 72, 74, 76, 79, 80, 83, 89, 94, 117, 124, 136, 144,

146, 148, 150, 154, 157, 167, 169, 173, 175, 178, 233, 235, 236, 247, 262, 266, 270
bakmak 28, 34, 48, 63, 65, 86, 116, 123, 146, 165, 174, 248, 251
Baldung, Hans 94, 95, 96, 97, 98, 281, 283
Balthus (Balthasar Klossowski) 65, 66, 68
Banyo 116, 206, 208, 209, 225
Banyodaki Adam 206, 207
Barberini Pan 200, 202, 203
Baştan Çıkarma 57, 58, 59
Bataille, Georges 262, 273
Beatrice, Luca 260, 273
Berger, John 16, 20, 21, 22, 23, 25, 109, 249, 267, 273
Bir Şehit Portresi 190, 191
Bir Yaz Günü 72, 73
Bordo, Susan 84, 188, 194, 242, 274
Botticelli, Sandro 197, 199, 200, 275, 281, 284
Boucher, François 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 141, 142, 143, 144, 145, 261, 273, 279, 284
Bouguereau, William-Adolphe 57, 58, 59, 84, 85, 133, 134, 136, 137, 273, 281, 291
Bowery, Leigh 236, 237
Bravo, Claudio 190, 191
Brockhurst, Gerald Leslie 67
Bronzino, Agnolo 98, 99, 100, 101, 102, 103, 183, 274, 276, 281, 284, 289
Brooks, Peter 139, 150, 157, 274
Brown, Marilyn 10, 118, 120, 275
Bryson, Norman 14, 18, 29, 30, 54, 55, 56, 84, 116, 118, 124, 173, 275, 276, 277, 290
Bufaloyu Yenen Zenci 215, 216

C-Ç

Cadmus, Paul 208, 209
Caillebotte, Gustave 206, 207, 208
Calvin Klein 69
Carroll, Lewis 43, 65, 256, 273, 276
Cassatt, Mary 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 62, 274, 278
Cennet Bahçesinden Kovulma 36
Chassériau, Théodore 288
cinselleştirme 178
cinsellik 37, 40, 50, 51, 80, 96, 97, 101, 115, 120, 127, 138, 147, 157, 169, 175, 177, 180, 224, 252, 254, 256, 259, 260, 261, 262, 269, 270
cinsiyet 13, 20, 21, 23, 24, 37, 51, 86, 104, 106, 120, 137, 138, 155, 173, 209, 217, 233, 235, 242, 265, 269
cinsiyet rolleri 235
Clark, Kenneth 275
Clark, Larry 256
Coates, Edward H. 267
Comini, Alessandra 244, 245, 276

Courbet, Gustave 111, 112, 113, 114, 260, 261, 278, 286
Credi, Lorenzo di 186, 187
Crosslights (Kendall) 292
Cupid 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 110, 180, 289
Çapraz Işıklar 62, 63
Çeşme (Duchamp) 260
Çiçek Sulayan Kız 42
Çift İmge-Paul Rosano 296
Çizgili Yorgan Üstünde Oturan Çıplak 163, 164
Çıplak Erkeklerin Savaşı 192
çıplaklık 19, 34, 35, 64, 74, 76, 81, 93, 98, 114, 128, 158, 173, 182, 192, 237, 251, 253, 264, 266, 269
Çıplak Portre 167, 168, 169
Çıplak Uzanan Kız 141, 142
Çocuğun Banyosu 46
çocuk imgelemi 293
çocuklar 48, 52, 57, 68, 72, 73, 81, 97, 222, 257, 268

D

Dadaizm (dadaist) 154, 260
Dalí, Salvador 286
Daumier, Honoré 261
David 9, 18, 30, 34, 37, 62, 70, 77, 84, 98, 100, 116, 121, 122, 134, 174, 193, 210, 224, 233, 239, 252, 255, 256, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 284, 285, 287, 289, 290, 291
Davut 174, 175, 176, 178, 257, 270
Dawe, George 215, 216, 220, 221
Degas, Edgar 48, 124, 261
de la Fresnaye, Roger 169, 170
Denizden Yükselen Venüs 30, 31
Diderot, Denis 53, 54, 56, 279, 280, 285
Dijkstra, Bram 60, 84, 136, 277
Dix, Otto 148, 149, 150, 151, 282
Domuz Kılıcı 204, 205
Dubuffet, Jean Philippe Arthur 261
Duchamp, Marcel 24, 260, 282
Dyer, Richard 210, 277

E

Eakins, Thomas 86, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 277, 278, 280, 281, 289
Eli Sarılı Genç 89, 90
ephebe 83, 84, 88, 89, 176
Ergenlik 67, 68, 69, 256
erkek bakışı 109, 124
erkek çıplaklığı 294
erotizm 65, 78, 91, 157, 182, 227, 235, 254, 258, 259, 260, 261, 262, 270

F

Fabian 178, 179, 180
Fabre, François-Xavier 81, 82, 83, 84, 88
Fallus 78, 188
feminist 22, 23, 25, 28, 41, 69, 107, 117, 177
Fink, Lois 44, 278

fotoğraf 9, 10, 65, 81, 125, 195, 253, 256, 268
Foucault, Michel 19, 42, 43, 50, 136, 247, 279, 287
Fragonard, Jean-Honoré 261, 286
Freedberg, David 34, 37, 38, 252, 255, 256, 279, 287
Freud, Lucian 10, 167, 168, 169, 200, 201, 202, 203, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 278

G

Genç Oğlan ve Kedi 74, 75
Gérôme, Jean-Léon 272, 274, 278
Gervex, Henri 139, 140, 141, 148
Gijsbrechts, Cornelis Norbertus 249, 250, 251, 284
Gilman, Sander 279
göz aldanması 28, 29, 32, 249
Great American Nude 151, 152
Greer, Germaine 77, 78, 183, 280
Greuze, Jean-Baptiste 53, 54, 55, 56, 57, 65, 274, 280, 285
Grosz, George 261
Guest, Harriet 211, 280
günah 37, 92, 93, 139, 237

H

Haberle, John 32, 33
Habil'in Ölümü 81, 82, 84, 85
Hamilton, David 255, 280
Hatt, Michael 86, 175, 240, 268, 270, 271, 280
Havva, Yılan ve Ölüm Kılığında Adem 94, 95
hayat kadını 138, 144, 147, 150
Haydon, Benjamin Robert 215
Heemskerck, Maerten van 189, 190
Herkül 83, 176
heykel 88, 131, 174, 203, 215, 225, 257
Heykelcik 60, 61
Heykeltraş 225, 226
Hillier, Sian 232
Holbein, Hans 184, 185, 186, 283, 288
Hollander, Anne 27, 182, 183, 196, 197, 198, 240, 281
Homoerotism 293
homoseksüel 85,86, 88, 110, 177, 261, 270
homososyal 268, 270, 271

I-İ

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 146, 211, 212, 213, 261, 275, 288, 291
Innocence (Greuze) 44, 255, 278, 280, 281, 291
Irigaray, Luce 24
ırk 13, 20, 22, 23, 76, 160, 210, 217
ırkçı 157, 220, 221

ideal erkek 176, 199
İki Dost 111, 113
İlk Ağıt 84, 85
İsa 48, 52, 54, 81, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189

J

Jeffries, Jim 221, 222
John Perrault 122, 204, 242
John Perreault (Neel) 203
Johnson, Jack 221, 222, 273
Jones, Amelia 24, 149, 150, 282
Joseph 77, 96, 97, 151, 194, 211, 212, 236, 256, 282, 283, 287
Julius, Anthony 158, 252, 261, 262, 263, 282

K

kadın bakışı 293
Keane, Margaret 43, 44, 64, 65
Kendall, William Sergeant 60, 61, 62, 63, 64, 65, 273
Klimt, Gustav 261
Koch, John 225, 226, 227, 228, 284
Koerner, Joseph 96, 97, 283
köle pazarı 127
Kristeva, Julia 185, 283
Kuspit, Donald 144, 159, 283

L

L'evidence eternelle 133
Lavater, Johann Caspar 217
La vie conjugale 169, 170
Lehman, Peter 66, 196, 283
Lempicka, Tamara de 113, 114
Les Demoiselles d'Avignon 146
lezbiyenlik 108, 109
Linnaeus, Carl 210
Lolita (Nabokov) 256
London, Jack 77, 103, 167, 200, 222, 255, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291
Longo, Robert 204, 205
Louis, XV 84, 107, 109, 111, 141, 144, 150, 178, 229, 282, 283, 288

M

Madame de Pompadour 109, 111, 141
Magritte, René 132, 133, 261
Mahkeme Önündeki Phyrne 130, 131
Mahon, Alyce 34, 122, 144, 148, 157, 158, 159, 258, 259, 284
Manet, Edouard 145, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 276, 286
Manet'nin Olympia'sı 158
Mapplethorpe, Robert 70, 255, 278
Margaret Evans Hamile 165
Mars 197, 198, 199, 200
Masaccio 35, 36, 37, 276
maskülenlik 89, 91, 107, 108, 194, 196, 199, 204, 205, 241, 242, 264

masumiyet 51, 97, 269
Matisse, Henri 123, 127, 228, 261, 290
Mavi Koltuktaki Küçük 47, 48
McDonald, Helen 138, 285
McKeller, Thomas E. 213, 214
Medici, Cosimo de', Medusa 102, 200, 275
Meryem Ana 50, 154
Mezardaki İsa'nın Vücudu 184, 185
Michelangelo 34, 113, 174, 175, 177, 178, 215, 257, 270
Miller, Toby 37, 86, 87, 232, 285
modernite 12, 69, 114, 248
Mona Lisa (Leonardo) 260
Montagu, Mary Wortley 118
Mulvey, Laura 21, 22, 23, 109, 285
Musee d'Orsay 75, 155, 260
Musset, Aldred de 139
Muybridge, Eadweard 266

N

Nabokov, Vladimir 256
Narsisizm 63, 237
National Geographic 26
naturalizm 232, 249
Neel, Alice 10, 122, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 203, 204, 242, 272, 273
Night 32, 33
Noah 294
Nochlin, Linda 24, 80, 112, 131, 286
Nü 19, 21, 23, 92, 93, 123, 124, 138, 158, 172, 173, 182, 211, 212, 214, 239, 240, 241, 251, 255, 264
Nü Thomas E. McKeller Çalışması 214

O

odalık 123, 153
Odalık ile Köle 122, 123
Olympia (Ramos) 145, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 286
Olympia'yı Siyah Maskeyle Seviyorum 159, 160
O'Murphy, Marie-Louise 142, 143
Ortadoğu 126
Ovid 61, 104, 105, 108, 228, 286
oto-portre 162, 245
Oto-Portre Nü 239, 241
Oto-Portre Nü Mastürbasyonu 241

P

pan 108, 110, 200, 203
Pan ve Sirinks 103, 104, 107, 109
Paolo, Giovanni di 178, 179
Peale, Raphaelle 30, 31, 32, 278, 290
Peckham, Morse, pedofili 254, 255, 258, 259, 286
peri 84, 112, 134, 135
Philip Golub Uzanıyor 233, 234

Picasso, Pablo 145, 146, 147, 148, 224, 225, 261, 286, 288
piyano 50
Piyano Başında Dinlenen Kız 49, 50
Platon 29, 30
Playboy 144, 152, 154
Pliny 15, 29
Pointon, Marcia 24, 25, 26, 42, 45, 52, 86, 118, 199, 278, 280, 282, 287
Pollaiuolo, Antonio del 181, 192, 194
Pollaiuolo, Piero del 181
Pollock, Griselda 23, 24, 48, 157, 286, 287, 288
pornografi 65, 132, 139, 149, 243, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 263
portre 50, 52, 74, 143, 161, 162, 164, 167, 169, 233, 245
Potter, Frank Huddlestone 49, 50, 51, 256, 276
Prometheus 225, 226, 227, 228
Pronger, Brian 194, 287
Pygmalion 61, 228, 229
Pygmalion ve Galatea 229

R

Ramos, Mel 10, 144, 145, 158, 159, 283
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 295
Renoir, Auguste 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 74, 75, 91, 164, 165, 279
Ressam ve Model 229, 231
Rivers, Larry 10, 159, 160, 161, 224, 225, 283, 285
Rodin, Auguste 261, 286
Roessler, Arthur 70, 71
Rolla 139, 140, 156
Rousseau, Jean-Jacques 41, 53, 59, 288
Rowlandson, Thomas 261

S

Saint Augustine 37
Saint Sebastian 180, 183, 191, 197, 259, 282
Salomon, Nanette 156, 157, 288
Sargent, John Singer 213, 214, 215, 278
satir 137
savunmasız 19, 117, 143, 192, 194, 195, 203, 213, 229
savunmasızlık 19, 27, 203, 264
Schiele, Egon 69, 70, 71, 72, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 261, 276, 282, 289, 291
Siyah Bir Erkek Nü Çalışması 211, 212
Sıçanlı Çıplak Adam 200, 201
Sleigh, Sylvia 10, 120, 121, 203, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 242, 243
Solomon-Godeau, Abigail 70, 84, 85, 86, 188, 189, 190, 233, 251, 254, 289

Starobinski, Jean 248, 290
Steinberg, Leo 70, 186, 187, 188, 189, 290
Steinem, Gloria 259, 290
Stott, William 72, 73

T

Tanguy, Raymond George Yves 261
Titian 155, 199, 219
Touche Boucher 144, 145
Toulouse-Lautrec, Henri de 261
Trompe-l'oleil: Çerçeveli Bir Resmin Arkası 249, 250
Tsarouchis, Yannis 89, 90, 91
Tuke, Henry Scott 76, 77, 78, 79, 276, 291
Türk Hamamı 117, 119, 120, 121, 146

U-Ü

Umber Blues: Sonny ve Picasso'dan "Üç Müzisyen" 224, 225
Üç Kadın 148, 149, 150

V

Valadon, Suzanne 25, 163, 164, 165, 274
Valpinçonlu Yıkanan Kadın 114, 115, 117, 123
van Hoogstraeten, Samuel 28
Velásquez, Diego 295
Venüs 30, 31, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 123, 135, 155, 197, 198, 199, 200, 233, 234
Venüs ve Cupid Alegorisi 98, 99
Venüs ve Mars 197, 200
Victoria Dönemi 43, 49, 58, 76, 80, 134, 240, 267

W

Weinberg, Jonathan 87, 213, 242, 267, 268, 291
Wells, Samuel R. 217, 218, 219, 220, 223, 291
Wesselmann, Tom 151, 152, 153, 154, 277, 281
Wilson 215, 244, 291

Y

Yakın Doğu 117, 118, 120, 128
Yakut, Altın ve Bakırtaşı Rengi 76, 77
Yaramaz 60, 63, 64
Yılan Oynatıcısı 78, 79
Yüzme 263, 264, 265, 266, 267, 270

Z

Zola, Émile 16

İmgeler bize bir dünya gösterir ama dünyayı göstermez. İmgeler gösterilen şeyin kendisi değildir, onların temsilcileridir: bir tür yeniden gösterimdir. Hatta imgelerin temsil ettiği olgular gerçekte var olmayabilir ve bunun yerine hayal dünyasına, ümitlerimize, rüya veya fantezilerimize sıkışmış olabilir. Gerçi diğer yandan elbette ki her imge, bu dünyayla herhangi bir şekilde etkileşen bir obje, genel anlamıyla var olur diyebiliriz... Bu kitap (büyük oranda), tarihsel olarak Rönesans döneminin başlarından günümüze kadar uzanan ve modernite olarak değerlendirilen geniş zaman diliminde üretilmiş resimler hakkındadır. Bahsi geçen imgeler Batı dünyasına, Avrupa ve Kıta Amerikası'na ait, en erken tarihli olanı yaklaşık 1427 yılında, en yenisi de 1992 yılında üretilmiş durumda, ana vurgu soyut sanattan ziyade temsili sanat üzerinde. Hikâyemiz kıyafetsiz vücutları, yani nü'yü anlatıyor...

***

Richard Leppert, geçmişten günümüze sanatta nü'nün izini sürerken çıplaklığı, toplumsal hayat ve kültürel bağlam çerçevesinde değerlendiriyor. Sınıf, cinsiyet, yaş ve ırk ayrımlarının, insanın varoluşu açısından doğurduğu sorularla beraber bize sanattaki nü'yü okumanın, inceliklerini fark etmenin, mesajlarını algılamanın yollarını gösteriyor. İnsana ait temel özellikleri mutluluk, arzu, korku, kaygı ve utanç gibi temel duygularla ölçerken Batı modernitesinde insan *bedeni*'nin bizlere ne söylemeye çalıştığını gözler önüne seriyor.

Sanatta nü'nün yalnızca çıplaklık olmadığını, üzerine Batı dünyasının tarihçesinin yazıldığı bir anıt olduğunu anlamamızı sağlıyor Richard Leppert. *Nü*, yalnızca sanat alanının profesyonellerine ve öğrencilerine değil, aynı zamanda sanat eserlerini değerlendirebilmeyi ve yorumlamayı isteyen herkese yol gösteriyor...



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-437-3
9 786053 144373

KDV'den muaftır. 35 ₺