



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**SKOPOFİLİ: BAKIŞ, HAZ VE İMGE**

**Elif LEYLEK**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2020**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SKOPOFİLİ: BAKIŞ, HAZ VE İMGE

Elif LEYLEK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

## **SKOPOFİLİ: BAKIŞ, HAZ VE İMGE**

**Danışman:** Prof. Hüsnü DOKAK

**Yazar:** Elif LEYLEK

### **ÖZ**

İçinde bulunduğumuz kültürde kadın, erkek bakışının skopofilik nesnesi konumundadır. Kadın ve bedeni, ataerkil yapı tarafından denetlenen bir hale gelmiştir. Bu sebeple kendisine seyredilmesi öğretilen kadın aynı zamanda seyirlik bir nesneye dönüşmüştür. Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması başlıklı makalesinde kadının ana-akım sinemada, seyirlik bir nesne olarak kullanılmasına işaret etmiştir. Batı sanatında çıplak kadın resmi ise, erkeğin bakma hazzına hizmet etmek için yinelenen bir konu olmuştur. Bu bağlamda yapılan resimlerde nü kadın, erkeğin dikizci bakışını yansıtmak amacıyla üretilmiştir. İzlenilmesini izleyen ve kendisini gözetleyen, erotik ve teşhir eden kadın imgelerini içermektedir. 1960'lardan sonra kadın sanatçılar, kadının bakılan nesne konumuna karşı çıkmak için, mimesis, parodi ve temellük gibi yöntemleri kullanarak, görsel kodları eleştirmişlerdir. Varolan temsilleri temellük edip, yeniden yaratılmış bir imge oluşturmayı amaçlamışlardır. Araştırma, sanatçıların kadın beden ve imgesini, kendi bedenlerini de dâhil ederek nasıl sanatsal bir tavırla ele aldıklarını kapsar. Tez kapsamında yapılan uygulama çalışmalarında, skopofili, imge, bakış, haz, erotizm ve teşhircilik kavramları plastik bir dil ile anlatılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Skopofili, imge, kadın, erkek bakışı, haz.

# **SCOPOPHILIA: GAZE, PLEASURE AND IMAGE**

**Supervisor:** Prof. Husnu DOKAK

**Author:** Elif LEYLEK

## **ABSTRACT**

In the culture we are in, the woman is the scopophilic object of the male gaze. Women and their bodies have become controlled by the patriarchal structure. For this reason, the woman taught to watch herself also turned into a spectacle object. Mulvey's article titled Visual Pleasure and Narrative Cinema also pointed to the use of women as a spectacle in mainstream cinema. In Western art, the painting of naked women has been a recurring subject to serve the male's pleasure of looking. In the pictures made in this context, the nude woman is produced in order to reflect the view of the man's voyeur. It includes erotic and exhibitionist images of women watching and peeping on themselves. After the 1960s, female artists criticized the visual codes by using methods such as mimesis, parody and appropriation to oppose the position of the object being looked at. They aimed to create a recreated image by appropriating existing representations. The research covers how artists deal with the female body and image in an artistic manner, including their own bodies. In the application studies carried out within the scope of the thesis, scopophilia, image, gaze, pleasure, eroticism and exhibitionist concepts are explained with a plastic language.

**Keywords:** Scopophilia, image, woman, male gaze, pleasure.

## TEŞEKKÜR

Süreç boyunca desteęini esirgemeyen, deęerli dűőünceleriyle çalıőmaya teővik eden danıőmanım Prof. Hűsnű DOKAK'a, en önemli motivasyon kaynaklarımdan biri olan Murat Gökhan AMON'a, güzel őeyler olması yönűnde bana hep destek veren en deęerlim Anneme, varlıęıyla bana neőe veren Kiri'ye sonsuz teőekkűr ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: İMGE, BAKIŞ VE HAZ KAVRAMLARI.....	5
1.1. İmge.....	5
1.1.1. İmge Çeşitliliği İçinde Kadın.....	7
1.1.2. Resimde Çıplaklık.....	11
1.2. Bakış ve Haz.....	19
2. BÖLÜM: SKOPOFİLİ.....	27
2.1. Otoerotizm ve Teşhircilik.....	40
2.2. Görsel Haz ve Anlatı Sineması.....	49
SONUÇ.....	53
KAYNAKLAR.....	55
ETİK BEYAN.....	61
YÜKSEK LİSANS ORJİNALLİK RAPORU.....	62
MASTER'S ORIGINALITY REPORT.....	63
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	64

## GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1:** Louise Bourgeois, 1946-47, “Kadın Ev”, Bez üzerine mürekkep ve yağlıboya. Erişim: 06.04.2020. <https://mo.ma/2ZkwDy8>.....8
- Görsel 2:** Louise Bourgeois, 1984, “Kadın Ev”, Photogravure with pink chine colle, 49x38 cm. Erişim: 06.04.2020. <https://mo.ma/3gRXLL9>.....8
- Görsel 3:** Elif Leylek, 2019, “Skopofili Serisi: #4”, Tuval üzerine yağlı boya, 40x65 cm.....9
- Görsel 4:** Jan Both, 1642, “Susanna ve Yaşlılar”, Tuval üzerine yağlı boya, 56x40 cm. Erişim: 06.08.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>.....12
- Görsel 5:** Tintoretto, 1555, “Susanna ve Yaşlılar”, Tuval üzerine yağlı boya, 147x194 cm. Erişim: 07.08.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>.....12
- Görsel 6:** Artemisia Gentileschi, 1610, “Susanna ve Yaşlılar”, Tuval üzerine yağlı boya,170x121 cm. Erişim: 07.08.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>.....12
- Görsel 7:** Elif Leylek, 2019, “Skopofili Serisi: Kendine Hayranlık”, Tuval üzerine yağlı boya, 30x30 cm.....13
- Görsel 8:** Hans Memling, 1485, “Vanity”, Ahşap üzerine yağlı boya, 22x14 cm. Erişim: 21.10.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>.....15
- Görsel 9:** Felix Trutat, 1844, “Nude Girl on a Panther Skin”, Tuval üzerine yağlı boya, 110x178 cm. Erişim:17.08.2019. <https://bit.ly/3iRu7aD>.....15
- Görsel 10:** Tom Wesselmann, 1965, “Great American Nude No.58”, Collage on Paper, 121.9x106.7 cm. Erişim: 08.04.2020. <https://bit.ly/2ZZ72u2>.....16
- Görsel 11:** Allen Jones, 1937, “Masa”, Acrylic paint, glass, metal, mirror, mixed media and tailor made accessories, 61x130x76 cm. Erişim: 23.09.2019. <https://bit.ly/3ekV3Mz>.....16
- Görsel 12:** Poolside Lovemaking, c.1700, Pigments on paper, 17x16 cm. Erişim: 23.06.2019. <https://bit.ly/3gPRjnP>.....17
- Görsel 13:** Embracing Couple under a Canopy, 1725-1730, Opaque watercolor, gold, and silver on paper. Erişim: 22.06.2019. <https://bit.ly/3emM8Kp> .....17

- Görsel 14:** Sylvia Sleigh, 1971, “Philip Golub Reclining”, Tuval üzerine yağlı boya, 106x157 cm. Erişim: 17.05.2020. <https://bit.ly/3ehUVx1> .....18
- Görsel 15:** Sylvia Sleigh, 1976, “At the Turkish Bath”, Tuval üzerine yağlı boya, 193x254 cm. Erişim: 18.05.2020. <https://bit.ly/2C3SqkV>.....18
- Görsel 16:** Praksiteles, “Knidos Afroditi”, Yaklaşık İÖ 350, Özgün mermer heykelin mermer Roma kopyası. Musei Vatikan, Roma. (Minor, Vernon Hyde, 2013).  
Minor, Vernon Hyde. (2013). Sanat Tarihinin Tarihi. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 220.....21
- Görsel 17:** Robert Doisneau, 1948, Un Regard Oblique. (Vintage Silver Gelatin Print, 17x17 cm). Erişim: 25.06.2019. <https://bit.ly/2OfeLPd>.....22
- Görsel 18:** Raphaelle Peale, 1822, “Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca”, Tuval üzerine yağlı boya, 74x61 cm. Erişim: 09.05.2020. <https://bit.ly/2OhHTFq>.....23
- Görsel 19:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: Gösteri” Tuval üzerine yağlı boya, 40x60 cm.....23
- Görsel 20:** John Haberle, 1909, “Gece”, 200x132 cm. (Leppert, 2017).  
Leppert, Richard. (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı, s. 55. ....25
- Görsel 21:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: Engellenmiş Arzu”, Tuval üzerine yağlı boya, 50x60 cm.....25
- Görsel 22:** Nigel Van Wieck, “Mate”, Oil on panel, 40x50 cm. Erişim: 23.11.2019. <https://bit.ly/3iRv8PZ>.....28
- Görsel 23:** Nigel Van Wieck, “Bedside Manner” pastel on paper, 55x76 cm. Erişim: 23.11.2019. <https://bit.ly/38KmMVJ>.....28
- Görsel 24:** Nigel Van Wieck, “The First Kiss of Summer”, Tuval üzerine yağlı boya, 60x91 cm. Erişim: 24.11.2019. <https://bit.ly/3iRv8PZ>.....29
- Görsel 25:** Elif Leylek, 2019, Skopofili Serisi: Gözü Tamamen Kapalı”, Tuval üzerine yağlı boya, 30x30 cm.....29
- Görsel 26:** Jacques Gautier d’Agoty, 1746, “Sırt Kasları”, Gravür, 60.4x45.8 cm. Erişim: 21.11.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>.....30



<b>Görsel 27:</b> Eric Fischl, 2005, “Bathroom, Scene #5”, Oil on linen, 183x91 cm. Erişim: 13.01.2020. <a href="https://bit.ly/32bY6nF">https://bit.ly/32bY6nF</a> .....	31
<b>Görsel 28:</b> Eric Fishl, 1999, “The Philosopher’s Chair”, Oil on linen, 191x218 cm. Erişim: 13.01.2020. <a href="https://bit.ly/2CtvXgV">https://bit.ly/2CtvXgV</a> .....	31
<b>Görsel 29:</b> Elif Leylek, “Skopofili Serisi: Balthus’a Saygı”, 2020, Tuval üzerine yağlı boya, 50x50 cm.....	32
<b>Görsel 30:</b> Balthus, 1937, “White Skirt”, Tuval üzerine yağlı boya,130x162 cm. Erişim: 14.04.2020. <a href="https://bit.ly/32bd8dk">https://bit.ly/32bd8dk</a> .....	32
<b>Görsel 31:</b> Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: #9”, Tuval üzerin yağlı boya, 30x45 cm.....	33
<b>Görsel 32:</b> Marcel Duchamp, 1946-66, “Etant Donnes”, Site-specific art. Erişim: 13.03.2020. <a href="https://bit.ly/2Dz8bRp">https://bit.ly/2Dz8bRp</a> .....	34
<b>Görsel 33:</b> Nan Goldin, 2013, “ Odalisque”, Chromogenic print, 114x169 cm. Erişim: 08.05.2020. <a href="https://bit.ly/2ATvggK">https://bit.ly/2ATvggK</a> .....	35
<b>Görsel 34:</b> Nan Goldin, 2013, “Marble Quartet”, Chromogenic print, 122x147 cm. Erişim: 08.05.2020. <a href="https://bit.ly/2ATvggK">https://bit.ly/2ATvggK</a> .....	35
<b>Görsel 35:</b> Dotty Attie, 1993, “the Origins of the World” Oil on linen, 9 panels, 6x6 inches. Erişim: 17.12.2019. <a href="https://bit.ly/3gTAjgf">https://bit.ly/3gTAjgf</a> .....	35
<b>Görsel 36:</b> Kathy Grove, “The Other Series: After Degas (The Pub)”, Cibachrome Print, 42x55 cm. Erişim: 28.11.2019. <a href="https://bit.ly/2Cnlowb">https://bit.ly/2Cnlowb</a> .....	36
<b>Görsel 37:</b> Pauline Boty, 1964, “Bu Erkeklerin Dünyası2”, Tuval Üzerine karışık teknik. Erişim: 12.12.2019.....	37
<b>Görsel 38:</b> Carolee Schneemann ve Robert Morris, 1965, “Site”, Performans. Erişim: 21.12.2019. ....	38
<b>Görsel 39:</b> Jenny Saville, 1992, “Propped”, Tuval üzerine yağlı boya, 283x182 cm. Erişim: 04.03.2020. <a href="https://bit.ly/2Dz7Wpx">https://bit.ly/2Dz7Wpx</a> .....	39
<b>Görsel 40:</b> Hans Bellmer, 1983, “The Doll”, Photo-Gelatin Silver, 25x25 cm. Erişim: 27.06.2020. <a href="https://bit.ly/301HfBq">https://bit.ly/301HfBq</a> .....	39
<b>Görsel 41:</b> Cindy Sherman, 1992, “Untitled #264”, Chromogenic Color Print, 149x190 cm. Erişim: 27.06.2020. <a href="https://bit.ly/3iSCfHI">https://bit.ly/3iSCfHI</a> .....	39

- Görsel 42:** Nur Gürel, 2015, “Toy with Proportions 15”, Dergi üzerine karışık teknik, 28x36x2 cm. Erişim: 09.05.2020. <https://bit.ly/2OtaBU1>.....40
- Görsel 43:** Nur Gürel, 2015, “Toy with Proportions 26” Dergi üzerine karışık teknik. Erişim: 09.05.2020. <https://bit.ly/2OtaBU1>.....40
- Görsel 44:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: #7”, Dijital, Değişebilir boyut.....41
- Görsel 45:** Erin Riley, 2019, “Nude 40”, Wool, Cotton, 121x139 cm. Erişim: 13.05.2020. <https://bit.ly/3gKfy6E>.....42
- Görsel 46:** Erin Riley, 2018 “Impressions”, Wool, Cotton, 121x147 cm. Erişim: 13.05.2020. <https://bit.ly/3flbuJL>.....42
- Görsel 47:** Joan Semmel, 1974, “Me Without Mirrors”, Tuval üzerine karışık teknik, 132x172 cm. Erişim: 26.05.2020. <https://bit.ly/3gTAdVV>.....43
- Görsel 48:** Hannah Wilke, 1974-75, “S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi”, Siyah beyaz fotoğraflar ve sakız. Erişim: 13.04.2020. <https://bit.ly/2W4vhFZ>.....43
- Görsel 49:** Hanna Wilke, 1977-78, “I Object: Memories of a Sugargiver”, 61x40 cm, Chromogenic C Prints. Erişim: 06.06.2020. <https://bit.ly/3egJZ2U>.....44
- Görsel 50:** Cindy Sherman, 1977, “Untitled Film Still #06”, Gelatin silver print, 25x20 cm. Erişim: 28.04.2020. <https://bit.ly/3fnFEw7>.....45
- Görsel 51:** Cindy Sherman, 1978, “Untitled Film Still #63”, Gelatin silver print, 23x18 cm. Erişim: 29.04.2020. <https://bit.ly/3fnFFQH>.....45
- Görsel 52:** Francesca Woodman, 1979-1980, “Untitled”, Gelatin silver print, 15x15 cm. Erişim: 12.04.2020. <https://bit.ly/2ZZc7m7>.....47
- Görsel 53:** Francesca Woodman, 1978, “Self-Deceit 1”, Gelatin silver print, 8.8 x 8.8 cm. Erişim: 12.04.2020. <https://bit.ly/2W4w61x>.....47
- Görsel 54:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: #6”, Tuval üzerine yağlı boya, 45x60 cm.....48
- Görsel 55:** Alfred Hitchcock, 1954, Arka Pencere’den bir sahne. Erişim: 02.06.2020. <https://bit.ly/3em8hIT>.....49

**Görsel 56:** Alfred Hitchcock, 1960, Sapık'tan bir sahne. Erişim: 02.06.2020.  
<https://bit.ly/2Wa5snO> .....49

**Görsel 57:** Elif Leylek, 2017, "Skopofili Serisi: #1", Tuval üzerine yağlı boya, 25x25  
cm. ....50

## GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, skopofiliye dayanan görsel kültürde, hâkim ataerkil tarafından sıkça denetlenen kadın bedeninin, röntgenci eril bakışa maruz kalarak edilgen hale geldiği ve salt seyirlik bir haz nesnesi olarak temsil edildiği gerek yapıtların gerekse düşünürlerin dolayımında incelenmeye çalışılmıştır. Eril iktidarın düzenlediği görsel kodları sindiren kadın, bedeninin sürekli gözetlendiğini deneyimlemektedir. Bakma arzusu eril bir eylemdir ve dişil olanı izlemeyi içerir. Bu durumun Batı sanatındaki karşılığını ise Berger, çıplak ve nü resimlerin yalnızca röntgenci bakışa haz verdiği üzerinden gösterir ve bakıştaki erkek iktidarına dikkat çeker. Bu bağlamda çıplak kadın imgesi, erkek seyircinin zihinsel olarak ulaşabildiği hayali bir bedene işaret eder. Buradan hareketle verilen örnekler ilk bölümde farklı alanlardaki düşünürlerin görüşleri ve sanat tarihinde yer alan yapıtlardaki karşılıklarına yer verilmiştir. Yoğunluklu olarak ikinci bölümde 60'lardan sonra kadın sanatçıların konuya yaklaşımları ve resimleriyle kurmaya çalıştığım bağa dikkat çekilmiştir. Bu çerçevede dönemin bilinen performans sanatçıları konu dışı bırakılmış, daha çok skopofili, bakış, haz, imge dolayımında incelenen sanatçılara yer verilmiştir. Özellikle 1960'lardan sonra kadın sanatçılar, yalnızca skopofilinin nesnesi olarak temsil edilmiş kadınlık imgelerini; temellük, parodi, mimesis gibi yöntemlerle kendi temsil biçimlerini ve imgelerini bedenlerini de dâhil ederek kurgulamışlar, bu şekilde ataerkil tarafından sömürülen yerlerini ele almayı amaçlamışlardır. Konuyu araştırma nedenim seyirlik uzamının dışında başka bir şeye atıfta bulunmayan kadının, bugün artık yalnızca röntgenci bir bakışın erotik haz nesnesi olarak ele alınmadığını, çıplak da olsa cinsel bir nesne olmadığını, kadın sanatçıların yapıtları ve söylemleri ile de ilişki kurarak, hem teorik hem de uygulama çalışmalarım ile bir bütünlük sağlayıp ortaya koymaktır.

Freud'un 'bakmak' ve 'izlemek'ten kaynaklanan, ikinci dereceden güdüler arasında saydığı haz, yani 'skopofili', içinde yer aldığımız kültürde oldukça yerleşmiştir. Cinsellik Üzerine adlı kitabında skopofiliyi incelerken Freud, onu erojen bölgelerden bağımsız dürtüler ve cinsel içgüdülerin tamamlayıcı unsuru olarak ele almaktadır, böylelikle kişi karşısındaki denetleyici ve meraklı bir bakışın altına almış olur (Aktaran: Antmen, 2014, s. 281). Bireyin izleme/dikizcilik ve izletme/teşhircilik eylemlerini açığa çıkaran şey arzu, bunun temelindeki şey ise narsisizmdir. Otoerotizm ve teşhircilik, skopofilik dürtünün bir değişimi/uzantısı olarak yer alır. Kendini sergileme arzusu/teşhircilik, otoerotik bir eylemden doğar ve izlenilmekten haz duymayı içerir. Bakmaktan alınan haz,

etkin erkek ve edilgin kadın arasında bölünmüştür. Aktif erkek, bakışını, nesne konumundaki kadına yönlendirmektedir. Kadın figürü, teşhirci rolüyle bakılası olduğu düşüncesi uyandırmış, erkeğin fantezilerini yansıtabileceği bir biçimde kurgulanıp, toplumsal bilinçaltında yer etmiştir. Kadınlık imgelerinin bu çeşitliliği üzerine sanatçı Marry Kelly: “Önceden var olan bir cinsellik yoktur, öznel bir kadınlık yoktur... İnşa süreci vardır” diyerek, kadınlığın inşasının toplumsal bir süreç olduğuna gönderme yapar (Aktaran: Antmen, 2014, s. 37).

John Berger izlemekten alınan hazzın resim sanatındaki karşılığının, seyircisine daima haz vermesi için çıplak kadın resminde karşılık bulunduğunu belirtir. Ve sanat tarihindeki birçok yapıtta kadının, resmin içinde veya dışındaki erkek sahibinin bakışına sunulmak için resmedildiğini iddia eder. (Berger, 2013, s.54). Başka bir deyişle bakıştaki iktidara işaret eder. Leppert (2017, s. 310); her nü'nün seyreden üzerinde erotik duygu uyandırdığını belirtir. Dolayısıyla çıplak kadın resmi, seyircisinde erotik haz uyandırması için tekrar edilen bir konu olmuştur. Bu bağlamda verilen en yakın örnekler, skopofilinin etkin bir şekilde yansıtıldığı günümüz sanatçılarından Nigel Van Wieck ve Eric Fischl resimleri olmuştur. İzleyen/izlenen konumlarının rahatlıkla okunduğu, skopofilinin nesnesi olarak erotik kadın bedeninin hem otoerotik hem de teşhir eden kurguları bu sanatçıların resimleri aracılığıyla incelenmiştir.

İmge, bakış ve haz, skopofilinin anahtar kelimeleri şeklinde ele alınmış alt başlıklar olarak yer alır. Bu bağlamda, öncesinde yaratılan kadınlık imgeleri, onun cinselliğinin ve çıplaklığının sanattaki yansıması, erkek bakışına ve hazzına nasıl hizmet ettiğine dair sanat tarihinden ve günümüz sanatından hem yapıt örnekleriyle, hem de sanatçı ve düşünürlerin görüşleriyle anlatılmıştır. Murray (2019, s. 75); erkek bakışının, sanat tarihi söyleminin olağan bir parçası olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda kadın sanatçıları yeniden ele alana kadar üretilen kadınlık imgeleri, erkek bakışının haz nesnesi olarak temsil edilmiştir. Örnek verilen sanatçıları Louise Bourgeois'ın yarattığı kadınlık imgeleri, Tom Wesselmann ve Allen Jones'ın erotik ve teşhirci çıplakları, Tintoretto, Hans Memling ve Felix Trutat'nın skopofilik nesnesi olarak nü kadınları, Balthus'un, seyircisini dikizlemeye davet eden otoerotik imgeleri, Raphaelle Peale ve John Haberle'nin bakışı kandıran, gözü yanıltan ve hazzı engelleyen Trompe l'oeil resimleridir.

Kadının, erkek bakışının skopofilik nesnesi konumuna karşı bir söylem oluşturmak adına kadın sanatçılar, 20. yüzyılın ikinci yarısına değin sanat tarihinde pek de yer almamış fakat ikinci yarısından sonra özellikle günümüz sanatında isimlerinden oldukça söz ettirmişlerdir. Kadınlık, annelik, arzu nesnesi ya da bakılacak nesne gibi varolan temsilleri temellük etmiş, kadın bedeninin işaret ettiği anlamların içini boşaltıp imgelerini yeniden kurgulamışlardır. Irigaray, kadınlık imgesini temellük etmek için bir strateji olarak mimesis ile oynamayı önermektedir. Bu bağlamda sanatçılar, kendi beden deneyimlerini, mimesis, parodi ve temellük gibi yollarla, var olanı değiştirmek adına sanatlarına dâhil etmişlerdir. Buradan hareketle, Nan Goldin, Kathy Grove, Cindy Sherman, Hans Bellmer, Hannah Wilke, Carole Schneemann, Nur Gürel, Jenny Saville ve Sylvia Sleigh gibi sanatçıların örneklerine yer verilmiştir. Skopofiliye karşı söylem oluşturmanın ve bu kurgularla mücadele etmenin, sanat aracılığıyla mümkün olabileceğini vurgulamışlardır. Kadın sanatçılardan hareketle temellük etme, mimesisle oynama ve parodi gibi söylemler, ataerkil bilinçaltında yatan kadına dair kodlara öykünüp onları taklit etmek, var olandan yola çıkıp dönüştürmek ve kendi kadınlık imgelerini oluşturmak adına, uygulama çalışmalarımda kullandığım birer üslup olmuştur. Bu bağlamda çalışmalarımın bir kısmı skopofilinin nesnesi olarak, zaman zaman kendi bedenimi de içeren kadın bedeninin, dikizci bakışla seyirlik bir nesneye dönüştüğünü anlatan kurgulardan oluşmaktadır. Kimi zaman da bilinen sanatçıların yapıtlarına öykünüp, tıpkı Cindy Sherman, Nan Goldin, Hannah Wilke, Sylvia Sleigh, Erin M. Riley gibi sanatçıların işlerinde olduğu gibi, yalnızca seyirlik bir haz nesnesi olarak var olmuş temsilleri ve kadınlık imgelerini temellük ettim. Bedenim aracılığıyla mimesisi kullanarak kadınlığı yeniden kurgulayıp bir parodi söylemi oluşturmayı, bu sayede bakılan olma konumuyla oynamayı amaçladım. Herhangi bir öze atıf yapmadan, kimi zaman dikizci/röntgenci bakışın bir kurbanını, kimi zaman da bir imge olarak kurgulanmış narsisistik, oto-erotik ve teşhir eden bedenleri sergiledim.

Son bölümde ise Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması başlıklı makalesine, incelenen konu kapsamında destekleyici görüldüğü için yer verilmiştir. Mulvey, ataerkil toplumun bilinçdışının, sinemanın oluşumunda nasıl bir işlevi olduğunu göstermek için makalesinde psikanalizi kullanmıştır. Cinselliğin görsel bir süreç olduğunu belirten Feminist kuramdan hareket eden Laura Mulvey, sinemanın erkek bakış açısıyla oluşturulduğunu ve bir genel kültür yaratarak kadını arzu nesnesine indirgediğini, bu platformda kadının, bakma hazzına hizmet etmek için temsil edildiğini iddia etmektedir.

“Son aşamada ana-akım sinemanın sunduğu skopofilinin anlatı, kurgu ile mesafe ve kurgudaki değişiklikler arasındaki gerilimlerle oynanarak parçalanabileceğini belirtir” (Antmen, 2009, s. 284).

## 1. BÖLÜM

### İMGE, BAKIŞ VE HAZ KAVRAMLARI

#### 1.1. İmge

İmgeler, hayal eden bir varlık olan insana doğarken peşinen verilmiştir. İnsanın doğuşuyla birlikte gelen duyular, dış dünyadan edinen şeyleri algılar. Algılananlar ve yaşanılanlar bilinç tarafından içe, belleğe aktarılır. Bu içe aktarım sonucunda dış dünya ve iç dünya arasında kurulan bağlar, zihinde bir takım imgelerin oluşmasına yol açar. Yani kişinin hayatındaki tüm tecrübe, an ve yaşantılar belleğe kaydolarak zihinde bazı imgelere karşılık gelmektedir. İçten veya dışardan uyarımlar sonucu bellekte harekete geçen imgeler, çağrışımlarla izi oluşturduğu asıl şeyi geri getirir. Oluşan bu imgeler, gerçekte karşılaştıklarımızın birebir aynısı olmayıp, az çok ona yakın olan, yerini alan imgelerdir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde imge; 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj. 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj şeklinde tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>, 2019). Longman Metro Büyük İngilizce-Türkçe Sözlük'te imge kavramı; izlenim, görüntü; Hayal, düş, zihinde oluşturulan resim; bir kimse, bir kurum vb. hakkında zihinde oluşmuş ya da bile bile yaratılmış genel düşünce şeklinde karşılığını bulur (Aktaran: Aydın, 2006, s. 2). Kevin Robins ise (2013, s. 22), İmaj adlı kitabında şöyle ifade eder: "İngilizce karşılığı image olan imge sözcüğünün, görünüş, görüntü, resim, kavram ve bir kişi ve ya nesnenin görüntüsel/resimsel benzeri olarak da karşılıkları vardır".

Varolan görüntülerden yola çıkarak hayal edilen şey imgedir. Yani zihinde imgenin oluşması için dış gerçeklikten beslenilmesi gereklidir. Eğer dış gerçeklikte edinilen bir şey yoksa imgeden de söz edilemez. İmgenin mevcut olabilmesi için öncesinde gerçekliğiyle karşılaşmak gereklidir. Plotinus (Aktaran: Farago, 2006, s. 66) imgenin doğasına dair; "imge, temsil ettiği şeyin aynasıdır ve temsil edilen şey bu anlamda kendi modeliyle birliktelik oluşturur", der. Sartre İmgelem'de (2009, s. 89), tüm imgelerin gösterge işlevine sahip olduğunu, bir anlam taşıdığını, bir vekil olduklarını belirtir.

İmge mevcudiyetini, kendisini tasarlayan aracılığıyla oluşturur. Dolayısıyla her imge bir şekilde mevcudiyetinin ardındaki yaratıcısına değinir. İmge ile onun yaratıcısı arasındaki



bağ birçok şeyi de görünür kılar. Tıpkı sanatçının hayat tecrübesini, meselesini, imgeler aracılığıyla görünür kılması gibi. Sanatçıların yarattıkları bu imgeler birer işaret ve temsil olarak okunabilmektedir. Zeynep Sayın (2013, s. 11) İmgenin Pornografisi'nde; "imgenin, göze getirdiği temsilin ardında yatan görünmeyen niteliğin varlığını yadsıdığını, kendini yalnızca kendine gönderme yapan bir hakikatin çıplaklığı olarak ortaya koyduğunu" belirtir.

İnsanların imgeye yönelik bakışını, yaşadığı çevre ve sosyal ilişkileri göz önünde bulundurmadan değerlendirmek çok doğru olmaz. Akfırat (2014, s. 2); imgelerin temelini görmek ve bakmakta aramak gerektiğini, görmeyi ve bakmayı belirleyen şeyin ise algılarımız olduğunu söyler ve algılarımızı belirleyen şeylerin ise yaşanılan çevre, toplumsal ilişkiler ve yansıması olarak hayata nasıl hangi pencereden baktığımızdır, diyerek ekler.

İmgelerin doğası ve içeriği hakkında, kolayca sözcüklerin yerini alan şeyler olduğu düşünülmemelidir. Nasıl ki resimler salt zihne değil aynı anda duygulara ve düşüncelere seslenmektedir, dolayısıyla imgeler de insan zihnine sözcüklerden fazlasını getirir. Leppert (2017, s. 16) Sanatta Anlamın Görüntüsü'nde şöyle der: "imgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden sunum. (...) imgelerin temsil ettiği şeyler gerçek dünyada olmayabilir; sadece arzu, rüya ya da fantezi dünyasında olabilir. Fakat dünyaya bir şekilde dâhil olan bir nesne olarak vardır her imge. Fotoğraf, video ya da resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür, insan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla imgeler, bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işleve sahiptirler".

Süreç içerisinde zihnimizde canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu düşünülen imgeler, başlangıçta şeyleri gözümüzde canlandırmak adına yapılmıştı. John Berger Görme Biçimleri'nde imge için, "yeniden yaratılmış ve yeniden üretilmiş görünümdür" der ve ekler:

İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan (...) kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümün düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. (...) Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir

imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağılıdır (Berger, 2013, s. 10).

İmgeler gördüklerimize bağımlıdır. Bu nedenle her imge için mutlaka bir temsile gereksinim vardır. Bununla birlikte “imge, tatmin etme gibi bir niyet taşımadığı bir görme arzusu yaratır” (Leppert, 2017, s. 45). Kuşatıldığımız imge dünyası bedenleri, cinselliği, görüntüyü, erotizmi, arzu ve hazzı kapsamakta, bunun daha komplike tarafını ise kadın imgesi oluşturmaktadır.

### 1.1.1. İmge Çeşitliliği İçinde Kadın

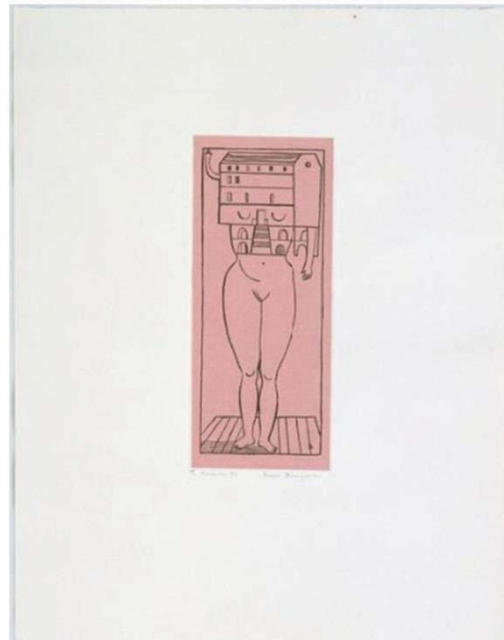
Batı'nın temsiliyet düzleminde kültürel bir kurgu ve nesne olarak algılanan, dolayısıyla sadece bir gösterge ve fantezi çeşitliliğinden ibaret olan kadın, ‘ötekilik’i ve yokluğu imler. Fransız feminist filozof Helen Cixous (Aktaran: Boyacı, 2018, s. 16): “Ataerkil bir toplumda kadın, kimliğinin oluşumu ve fark edilişi bakımından hemen hep ‘Başkası’ olarak temsil edilir” demektedir. Erkek bakışı tarafından nesneleştirildiği seyirlik konumunun haricinde kadın bedeni yalnızca hiçliğe işaret etmektedir.

Bryson (Aktaran: Harris, 2013, s. 166-67); “görselliğin yıkıcı ve dehşet verici doğasına ilişkin, ataerkil bir toplumda yaşayan, röntgenci eril bakışa maruz kalan kadının durumu” örneğini verir. “Bu gözlem altında kadın olma örneği, onların edilginliğini ve erkeklerce denetim altında tutulmaya boyun eğmelerini, aynı zamanda da toplumsal rollerinin ve cinselliklerinin temsil türlerine tabi oluşlarını ima eder”.

Cinsellik üzerinden gösterilen kadının imgesi, onunla ilgili ‘ideal’i temsil etmektedir. İdeal olanla kastedilen şeyse, iktidarın, toplumu nasıl yönlendirmek istediğiyle ilgili belirlediği kültürel öğeler olarak ifade edilebilir. “Eril iktidar kadınları kendi menfaatlerine uygun olarak temsil etmiş; simgeler, göstergeler, işaretler aracılığıyla kadınların içselleştirmesi için belirlediği genel kodları biçimlendirmiştir” (Harris, 2013, s. 116). Bu genel kodlar kadınlık, annelik, güzel, zarif, mağdur, cinsel olarak istekli, arzu nesnesi gibi kalıplar çerçevesinde temellenir. Ataerkil tarafından kadına dair belirlenen ideal imge ve temsil biçimlerinin, bir toplumsal değişim yaratmak adına değiştirilmesi, yine onun kendi temsillerini kendisinin üretmesiyle mümkün görünmektedir. Linda Nochlin (Aktaran: Harris, s. 115); kadınların evlilik, iş, kitle iletişim araçları, sağlık, eğitim gibi konuların yanı sıra farklı entelektüel ya da akademik disiplinler- tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji, sanat vb.- ile de meşgul olmaları gerektiğini söyler.

Josephine Donovan, Feminist Teori’de (2015, s. 208) erkeğin kişilik özelliklerinin, onun kapitalist üretim dünyasında yer almasına yol açarken, kadının özelliklerinin ise ona yeniden üretim dünyasında bir yer hazırladığını aktarır. Kadın annelik gibi görevlerden sorumlu tutulduğu hayatını, sürekli yeniden tekrarlaması için içeri/eve hapsolmuştur. Dolayısıyla dışarıdaki dünyayı kendisi için şekillendirmek ve sürekli yeni şeyler yaratmak erkeğe atfedilmiştir. “Geleneksel yönden, politika, iş hayatı, sanat ve edebiyatı içeren kamusal alan, erkeklerin hâkimiyet alanı olarak görülmekte iken kadınlar, aile ve ev sorumluluklarını içeren özel hayat ile sınırlı bırakılmaktadır” (Heywood, 2014, s. 238).

Bu noktada Louise Bourgeois’ın 1940’larda başladığı Femme Maison (Kadın Ev) serisi iyi bir örnek olacaktır. (Görsel 1) Femme Maison serisi, gövdesinin üstünde baş yerine çok katlı ev taşıyan çıplak kadın tasvirlerinden oluşmaktadır. Ev içine kilitlenmiş kadını ve cinsiyet farklılığının alanı olarak evi betimlemektedir. Kendini sergileme ile saklama, iç mekân ile dış mekân arasında bir etkileşime işaret eder. “Bourgeois bu seride tasvir ettiği kadın hakkında bir keresinde şöyle demişti: kadın yarı çıplak olduğunu bilmiyor, saklanmaya çalıştığını da bilmiyor. Yani bu kadının engeli yine kendisi, çünkü saklanabildiğini düşündüğü her anda aslında kendisini açık ediyor” (Bedenim Benim Heykelimdir, 2017). Femme Maison serisi, sanatçının bebek beklediği bir dönemde, kendi evinden kopmuş bir halde yabancı olduğu bir ülkede yaşaması, onun yerine getirmesi gereken sorumluluklara hapsedilmesinin bir temsili olarak okunabilmektedir.



**Görsel 1:** Louise Bourgeois, 1946-47, “Kadın Ev”, Bez üzerine mürekkep ve yağlıboya.

Erişim: 06.04.2020. <https://mo.ma/2ZkwDy8>

**Görsel 2:** Louise Bourgeois, 1984, “Kadın Ev”, Photogravure with pink chine colle, 49x38 cm. Erişim: 06.04.2020. <https://mo.ma/3gRXLL9>



**Görsel 3:** Elif Leylek, 2019, “Skopofili Serisi: #4”, Tuval üzerine yağlı boya, 40x65 cm.

Görsel 3 kendi bedenimin görüntüsünden yola çıkarak oluşturduğum bir resimdir. Ataerkil bakışı içselleştirmiş bir kadın figürüne öykündüm; onun içe yönelik karakterinin bir yansıması olarak yine iç mekânda, edilgen kimliğini giyinerek kurguladım. Resimde kendi bedenimi görselleştirmiş olmam, daha sonra değineceğim üzere 1960'lardan itibaren kadın sanatçıların bir direniş yöntemi oluşturmak adına sanatsal pratiklerine kendi bedenlerini dâhil etmelerindedir. Irigaray'ın bahsettiği şekliyle (1985: s.76); “kadınsılık rolünü kasten üstlenip”, mimesis söylemiyle kendi imgemi kurgulamaya çalıştım. Eril söylemin kadınlık imgesine öykünür gibi yaparak içeriden bir müdahale alanı açmayı amaçladım.

Buradan hareketle cinsiyetler arasındaki ayrıma baktığımızda, tarihe kıyasla daha bir eşitlik düzeyinde olsa da günümüzde hala etkisini hissettirmektedir. Erkeğin ekonomik, siyasi, hukuksal ve sanatsal faaliyet göstermesiyle daha ayrıcalıklı ve öncelikli olmasından dolayı kadın, öteki haline gelir. Cinsiyetler arasındaki ilişkiyi belirleyen ve yöneten eski bir ifadeye Aziz Pavlus şöyle yazar: “Erkek (...) Tanrı'nın benzeri ve yüceliğidir. Çünkü erkek kadından değil, kadın erkekten yaratıldı. Erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratıldı” (Aktaran: Minor, 2013, s. 214).

Kate Millet'nin analiz ettiği kadın imgesinde ise; cinsel çekicilik imgesine ve ideal kalıba uygun olanlar ve olmayanlar şeklinde sınıflandırılmaktadır. "(...) ideal güzellik kalıplarına uymak için dergi kapaklarından sinema perdelerine kadar, takıntı haline getirdiği dış görünüş ve cinsel çekiciliğiyle kadın figürü, erkeğın bakışını kışkırtan varlığa dönüştürölmektedir ve farkında olmadan cinsel koşullandırma yolu ile aşığılanmaktadır" (Aktaran: Coşmuş, 2008, s. 84).

Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesinde olduğu gibi salt dış görünüşe indirgenen kadın, bireyselliğini de dış görünüşüyle sağlamaya çalışmıştır (Coşmuş, 2008, s. 125). "Beauvoir'ın ifadesinde, kadın, üzerinde anlaşmaya varılmış bir rolün içine hapsedilmiş, nesne konumuna ve toplumun kendisine dayattığı edilgenliğe katlanmak zorunda kalmıştır. (...) Biyolojik olarak belli türe (doğurganlığa ve üremeye) ait olmanın kurbanıdır ve dolayısıyla yazgısı edilgenliktir" (Agacinski, 1998, s. 56-7).

Carol J. Adams'ın Etin Cinsel Politikası'nda imge ve kadın ilişkisinde şöyle der: "(...) Hepimiz kadınların görsel imgelerini devamlı tüketiriz. (...) Dilde de aynen böyledir: Bir özne ilk olarak metafor aracılığıyla görülür ya da nesneleştirilir. (...) Sonunda tüketildiğinde yalnızca temsil ettiği şey üzerinden var olur" (Adams, 2013, s. 109). Fotoğraf ve kadın imgesinin ilişkisi üzerine Annette Kuhn şunları söyler;

Temsiller üretkendir: Fotoğraflar, önceden varolan bir dünyayı yeniden üretmekle kalmaz, tüketimin (gerçek anlamda satın alarak tüketimin yanında bakarak tüketimin de) nesnesi olan imgenin içinde neyin olacağını, birçok başka şeyle birlikte inşa eden hayli kodlanmış bir söylem kurar. (...) Fotoğrafçılığın kamusal görünürlüğu olan (...) biçimlerinde imge büyük çoğunlukla kadındır. Fotoğrafçılık konu olarak kadını aldığında, aynı zamanda bir anlam seti olan "kadın" inşa eder ve bu set sonradan kendi kendine kültürel ve ekonomik dolaşıma girer (Aktaran: Adams, 2013, s. 109).

Kadın, iktidar ve erkeğın bakışını içselleştirmiş, reklam, medya ve sinemanın da etkisiyle iyice baskı altına alınmıştır. Dişil olarak addedilen bütün tavırları, erkeğın ve iktidarın söylemiyle oluşmuş, kadını kadın yapan gerçek unsurlarmış gibi görünmektedir. Bu durum onun sürekli olarak bedenini, öteki tarafından gözetlendiğini deneyimlemesine yol açmıştır. Kendi varlık algılayışını bir başkası tarafından beğenilme duygusu üzerinden hayal eden kadının öz varlığı, gözlenen ve gözleyen kişiliğe sahip olarak ikiye bölünmüştür. Kadında bölünmeye sebebiyet veren bu durumu John Berger, erkeğın aktif bir özne konumunda durmasıyla açıklar.

Erkeklerin egemenliğiyle sınırlı ve koşullandırılmış bir dünyada yaşayabilme becerilerinden dolayı toplumsal kişilikleri oldukça gelişen kadına, çocukluğundan itibaren eylemlerini izlemesi, kendisini düzenli bir şekilde gözlemlemesi söylenmiş, fakat bu durum onun öz varlığının ikiye bölünmesine sebep olmuştur. İkiye bölünmeden dolayı içinde bulunan gözleyen ve gözlenen kişilikler birbirinden ayrı gibi görünür fakat bunlar aynı zamanda kadının kendi kimliğini oluşturan öğelerdir. Tüm eylemlerini gözlem altında tutmak durumunda kalan kadın için oldukça önemli bir şey vardır, o da erkeklere nasıl görüldüğüdür. Çünkü onun birisi tarafından beğenilme duygusu, kendi mevcudiyetini kavraması bakımından oldukça önemlidir. Berger bu durumu şu şekilde ifade eder:

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlar ise görüldükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlar ise seyredilişlerini seyrederek. Bu durum yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüştür olur (Berger, 2013, s. 47).

Kadının kendisiyle kurmasının öğretildiği bu denli bir ilişki, yalnızca toplumsal hayata yerleşmemiştir. Onun imgesinin, edilgenliğinin, öteki oluşunun yansıması elbette sanat tarihinde de karşılık bulur.

### 1.1.2. Resimde Çıplaklık

Çıplak denildiği zaman aklımıza, giysilerini soyunmuş insanın doğal bir durumu gelir. Üryan ve giysisiz, yine karşılık gelen kavramlardır. Sanatsal bir kategori olarak ele alınan “nü” ise yine karşılığı çıplak insan olan, Fransızca bir sözcüktür. Sözcüğün Latince’deki karşılığı “nudus”tur (Etimoloji Türkçe). Batı resim geleneğinde çıplaklık, özellikle kadın bedeni üzerinden sıkça tekrar edilen bir konu olmakla beraber, Berger’in (2013, s. 5) çıplaklık ve nü hakkında görüşleri şöyledir: “çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır, nü olmak başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır”. Yani ona göre soyunukluk insanın doğal bir durumu iken nü, başkalarına çıplak görünen seyirlik bir şey olarak soyunukluğun karşısında yer alır. Kenneth Clark The Nude adlı kitabında (1956, s. 3); çıplak olmayı kıyafetten yoksun olmakla ve bundan duyulabilen rahatsızlıkla ilişkilendirir. “Nude” ise rahatsız edici bir tonlama içermez. Clark (1956, s. 3), “nude” kelimesinin 18. Yüzyılın başlarında eleştirmenlerin, resim ve heykelin uygulandığı ülkelerde çıplak insan vücudunun sanatın ana konusu olduğunu, saf adalılarını ikna etmek için söz dağarcığına dâhil edildiğini yazar. Bununla birlikte



“çıplaklığın sanatın konusu olmadığını, bir sanat biçimi olduğunu” vurgular (Clark, 1956, s. 5). Buna ek olarak Berger (2013, s. 54), nü'nün seyirlik olma durumunu incelemiştir: “çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Vücudun nesne olarak görülmesi, nesne olarak kullanılmasına yol açar. Çıplaklık kendisini olduğu gibi, nü'lük ise seyredilmek üzere ortaya konmuştur”.

Clark'ı Berger'den ayıran nokta, nü'yü tanımlarken seyircilik edimini (“kim bakıyor” sorusunu) sorgulamamış olması, onu iktidar söylemlerinden ayırmış, dolayısıyla bedeni sorunsal olmayan bir varlık olarak ele almış olmasıdır. Hâlbuki Berger (2013, s. 54), resimdeki nü'leşmenin, resmin içinde ve ya dışında olduğu fark etmeden, erkek bakışı için var olduğunu iddiasındadır: “Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman resimde görünmez, o resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır”. Dolayısıyla sanattaki nü ve çıplaklığın arasındaki benzerliği Batı sanatından örneklerle gösterirken, her ikisinde de bakıştaki erkek iktidarına dikkat çekmektedir. “Seyredilmek üzere ortaya çıkmak insanın derisinin, vücudundaki kılların, bu durumda hiçbir zaman çıkarılıp atılamayacak bir çeşit örtüye dönüşmesi demektir. Nü hiçbir zaman çıplak olamayacaktır. Nü'lük bir çeşit giyiniklik” (Berger, 2014, s. 54). Aslında resimdeki kadın imgesi öylece çıplak değildir, izleyicisinin ona baktığı şekliyle çıplaktır. Tıpkı Susannah ve Kentin Büyükleri örneğinde olduğu gibi. Onu yıkanırken gizli bir şekilde izleyenlere, resme bakanlar da dâhil olurlar.



**Görsel 4:** Jan Both, 1642, “Susanna ve Yaşlılar”, Tuval üzerine yağlı boya, 56x40 cm. Erişim: 06.08.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>

**Görsel 5:** Tintoretto, 1555, “Susanna ve Yaşlılar”, Tuval üzerine yağlı boya, 147x194 cm. Erişim: 07.08.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>

**Görsel 6:** Artemisia Gentileschi, 1610, “Susanna ve Yaşlılar”, Tuval üzerine yağlı boya, 170x121 cm. Erişim: 07.08.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>

Verilen örnek 17. Yüzyılda yaşamış bir sanatçı olan Jan Both'un bir yorumudur. Hikâyede, banyo yaptığı esnada iki yaşlı adam tarafından tacize uğrayan kadının öyküsü geçmektedir, aynı zamanda farklı sanatçılar tarafından farklı dönemlerde de işlenen bir öyküdür. Tintoretto'nun yorumlayış biçiminde Susannah'nın, kendisini teşhir ediyor olmaktan ve izleniyor olmaktan rahatsızlık duymadığı okunabilir. Aynı öykünün Gentileschi yorumundaysa, taciz ediliyor olmaktan duyduğu rahatsızlık kolaylıkla görülmektedir.



**Görsel 7:** Elif Leylek, 2019, "Skopofili Serisi: Kendine Hayranlık", Tuval üzerine yağlı boya, 30x30 cm.

Kendine Hayranlık adlı resimde (Görsel 7) erkeğin dikizci bakışını, erotik etki uyandıran kadın figürüne yansıttığı görülür. Kadının kendisine olan hayranlığını temsil etmek adına kompozisyonda aynaya yer verilmiştir. Figür içkin ve edilgen bir tavırla aynada kendi görüntüsüne bakmaktadır. İfadesinde herhangi bir hoşnutsuzluk bulunmamakla birlikte, erkeğin dikizci bakışını da normal karşılamış, rahatsız olmamaktadır. Temsil edilen figür ayna ile hem kendisini izlemektedir, hem de resimdeki erkek figür tarafından kendisini bir resim olarak görür. Figür kendisini teşhir etmesiyle birlikte, aldığı haz otoerotiktir. Kendine Hayranlık adlı resim, skopofiliye dayanan görsellik dünyasında, erkeğin haz



duymak adına dikizci bakışını, nesne konumunda gördüğü çıplak kadın bedenine yönlendirmesinin bir göstergesidir.

Batıda çıplaklığın kabul edilmesinin temelinde, Yunan sanatının onu benimsiyor olması yatmaktadır. “Modern Batı dünyası erkekte ya da kadında ‘sanatsal’ çıplaklığı onaylar, çünkü Klasik dönemin kalıntıları ile Klasik dönemi yeniden canlandıran Rönesans ve Neo Klasik bunun ortamını hazırlamıştır” (Aktaran: Açıan, 2013, s. 7). Fakat günümüze kıyasla Antikitede çıplaklığı temsil etmedeki amaç, erotizmi vurgulamaktan ziyade ideal güzellik anlayışını ifade etmektir.

Batı sanat tarihine bakıldığında çıplak kadın figürünün sürekli karşımıza çıktığını görürüz. Büyük ustalar ve onların başyapıtlarıyla oluşmuş Batı sanatında kadın, üreten olmaktan ziyade, imgesi temsil edilmek üzere kullanılmaya başlanmıştır. Sanat tarihinin kadının perspektifinden yeniden yazılmasına kadar kadınsılık, ‘duygusal’, ‘amatör’, ‘dekoratif’ gibi ifadelerle anılmaktaydı. Batı sanat tarihinde beden, çıplaklık ve kadın imgesinin nasıl işlendiğine bakacak olursak genel anlamda birtakım çıkarımlara varılabilir. Çıplaklık Ortaçağ’da saflık, şehvet veya cehennem işkencelerini temsil etmek maksadıyla kullanılıyordu. Çıplaklık ve günah Ortaçağ sonlarına doğru birbirine eş tutulmuş, çıplak bir görüntüye bakmak, cinsel olarak uyardığından günah olarak sayılmış ve bu durum resme, Havva betimlemelerinin, kadınları kendilerini baskı altına alıp denetleyecekleri şekilde tasvir edilmesiyle yansımıştır. Rönesans’ta bu durum yerini, insan bedeninin mükemmelliğini geometrik oranlarla göstermeye bırakmıştır. Erkeğin bedeni, ya fiziksel gücünün yüceltildiği bir şekilde ya da tinsel bütünlüğünün vurgulandığı pasif İsa ve aziz figürleri gibi acı içinde temsil edilmiştir. Oysaki kadın nü, M.Ö. 5. yy’da Yunan sanatında görüldüğünde dahi, ideal form ve estetik bağlamda, erkek arzusunun temsili olarak yansıtılmıştır. Erkek sanatçılar için doğada incelenecek diğer nesnelere farksız olan kadın bedeni, edilgin bir biçimde ve kendisine dönük bir narsisizm içinde temsil edilmeye başlanmıştır. Gill Saunders (Aktaran: Barzman, s. 43), *The Nude: A New Perspective* adlı kitabında, Batı sanatında kadın çıplaklığının pasif halde resmedildiğini, cinsel olarak uygunluğa ve/veya hassasiyete işaret eden bir stereotip içerisinde somutlaştırıldığını belirtir.



**Görsele 8:** Hans Memling, 1485, "Vanity", Ahşap üzerine yağlı boya, 22x14 cm. Erişim: 21.10.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>



**Görsele 9:** Felix Trutat, 1844, "Nude Girl on a Panther Skin", Tuval üzerine yağlı boya, 110x178 cm. Erişim: 17.08.2019. <https://bit.ly/3iRu7aD>

Berger'in, resimdeki nü'leşmenin erkeğin bakma hazzı için olduğuna ilişkin Murray de (2019, s. 75); "erkek bakışının, sanat tarihi söyleminin olağan bir parçası" olduğunu ifade eder. Ve kadın figürü de buna göre temsil edilegelmiştir.

Kadının çıplak teni gözümüzü alıyor; çünkü en azından, bedenini çevreleyen halı da dâhil olmak üzere kadının etrafındaki rengârenk eşyanın tersine, teni bembeyaz. Dolayısıyla bu ortam içinde "özel bir görüntü" oluşturuyor kadının bedeni. Kadının çıplak oluşu elbette ki her şeyi değiştiriyor. Çünkü bu durum, alınacak hazzı özellikle erotikleştiriyor. (...) Yani, kadının bedeni, normal gündelik hayatta görebileceğimizden çok çok farklı bir tarzda sunuluyor. Başka bir deyişle, resimdeki görsele hazlar olağandışı ve böyle olduğu için de resme bakmamız için gereken sebepleri fazlasıyla sunuyor bizlere (Leppert, 2017, s. 154).

Kahraman (2010, s. 9-10) 20. yüzyıla kadar yer alan resimlerdeki teatral bir üslupla anlatılan cinselliğin, gerçeklikten uzak olması bakımından seyircisinde erotik bir haz uyandırmasının güç olduğunu yazar. Dile getirilen cinselliğin de kendisine dönük olmadığını, asıl amacın onun kullanılarak başka bir şey anlatmak olduğunu, kullanılan şeyin de cinsellik değil çıplaklık olduğunu ekler. Ve Clark'ın da değindiği gibi, Batı resminde yer alan klasik çıplaklığın zaten kusursuz güzellik arayışının bir sonucu olduğu ifadesini aktarır.

Kadının çıplak bedeni Batı sanatının paradigmatik güzel nesnesidir, çünkü Batı kültürü kadın bedenini tabularla kuşatır ve sonra dünyada bu tabuları çiğnemekten başka hiçbir şeyi o kadar çok istemez, öyle ki çıplak kadın bedeni en arzulanan şeydir. (...) Çıplak kadın bedenine kapılmak, gerçeğe kapılmak, yeryüzünün bedeni içinde kendi bedenini eksiksiz olumlamaktır (Sartwell, 1999, s. 169).

Buradan hareketle Pop sanatçı Tom Wesselmann'ın Büyük Amerikan Çıplak serisi örneği verilebilir. İç mekânda yer alan erotik kadın imgelerini, izleyicisini dikizci konumuna sürükleyen bir haz nesnesi olarak yansıtmıştır. Kimi zaman kadınları da, Lacan'ın deyimiyle izleyicisinin gözünden kendisini bir resim olarak görür, teşhir etmekten haz duyan bu otoerotik imgeler seyircisine poz vermektedir. "Wesselmann'ın işleri, özellikle kadın formuyla ilgili olanlar, Rönesans çıplaklığından reklam bilbordlarına akan arzu unsurunu incelediği için çoğu Pop Art'a göre benzersiz bir şekilde canlı ve şehvetliydi" (Apollo Magazine, 2016). Yine Pop Art'ın bilinen sanatçılarından Allen Jones, çıplak kadını cinsel bir obje şeklinde sunmaktadır. Sanatçının deri çizme, korse, eldiven gibi fetiş nesnelere temsil ettiği işleri, "Masa" ve "Sandalye" isimlerini verdiği heykel/tasarımlardan oluşur. Altta verilen örnekte dizleri üzerine çökmüş figür, aynı zamanda narsisistik skopofilinin temsili olarak da okunabilir.



**Görsel 10:** Tom Wesselmann, 1965, "Great American Nude No.58", Collage on Paper, 121.9x106.7 cm. Erişim: 08.04.2020. <https://bit.ly/2ZZ72u2>

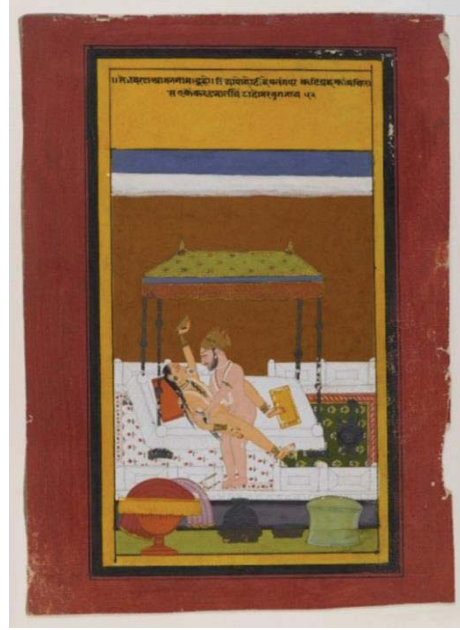
**Görsel 11:** Allen Jones, 1937, "Masa", Acrylic paint, glass, metal, mirror, mixed media and tailor made accessories, 61x130x76 cm. Erişim: 23.09.2019. <https://bit.ly/3ekV3Mz>

Kadın imgesi ve onun sanatın içinde çıplaklıkla ele alınışı, cinsellikten bağımsız düşünülemez. Cinselliğin bireysel ve toplumsal tarihi üzerine yazmış Foucault'ya bu konuda başvurmak gerekebilir. Foucault (Spargo, 2000, s. 11-12), cinselliğin ne olduğu değil de toplumda nasıl bir işlev gördüğüyle ilgilenmiştir: "cinsellik kurgulanmış bir deneyim kategorisi, biyolojik değil tarihsel, toplumsal ve kültürel kökenlere sahiptir". Cinselliğin Doğu'da '*ars erotica*', Batı'da '*scientia sexualis*' olduğunu ifade eder: "Batı'nın '*scientia sexualis*'i (cinsellik bilimi) Çin, Japonya, Hindistan ve Roma

İmparatorluğu'ndaki gibi 'ars erotica'dan (erotizm sanatı) farklıdır; zira *ars erotica* hazzı çoğaltma üzerine kuruluyken, Batı'nın *scientia sexualis*'i cinselliğin (utandırıcı) hakikatini açığa çıkarmaya odaklanmıştır" (Spargo, 2000, s. 14). Doğu, bir sanat olarak kabul ettiği cinselliği olduğu gibi yaşamış, zenginleştirip dönüştürmüştür. Sanat olarak benimsediği için de onu kuramlara ayırıştırıp parçalamamıştır. Cinselliğin olanca çıplaklığının temsilini Hint minyatürlerine bakıldığı zaman, nasıl gözler önüne serildiği gizlenip saklanılacak bir şey olmadığı görülmektedir.



**Görsel 12:** Poolside Lovemaking, c.1700, Pigments on paper, 17x16 cm. Erişim: 23.06.2019. <https://bit.ly/3gPRjnP>



**Görsel 13:** Embracing Couple under a Canopy, 1725-1730, Opaque watercolor, gold, and silver on paper. Erişim: 22.06.2019. <https://bit.ly/3emM8Kp>

Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında çıplaklığın edilgen bir tavırla sergilenmediği görülür. Eğer bir yapıtın konusu cinsellik ya da cinsel çekicilik ise yapıtta kadının da erkek gibi etkin bir figür olduğu, teşhir edilen cinselliğin edilgen olmadığı, iki kişi arasındaki cinsel birleşmenin temsil edildiği açıktır.

Oysaki Batı, cinselliği sorgulayıp onun bir bilim olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla bilimsel bir gerçeklik olarak ele aldığı cinselliği inceleyip gözlemler ve onun hakkında kural ve kuramlar oluşturur. Onu bu şekilde ele alışını bulgulanması gereken, gizlenip kapatılacak bir şey haline dönüştürmüştür. Kahraman (2010, s. 27) cinselliğin gizliliği ve kendisini saklaması durumuna karşın, sanatın içerdiği cinselliğin göstermeye dayalı olduğunu, merak dürtümüzü harekete geçirmesinden dolayı da izleyicisini röntgenci konumuna soktuğunu belirtmiştir.



Linda Nochlin (1988, s. 160) “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesinde, “sanatçıları çıplak modelden çalışırken gösteren resimler arasında, kadını çıplak model dışında herhangi bir rolde gösteren tarihsel bir tasvir olmadığını” belirtir. “Bu durumda kadının, bir grup erkeğin önünde bir nesne olarak çıplak durması uygun görülürken, nesne olarak çıplak bir erkek modelden değil başka bir kadın modelden dahi çalışmasına izin verilmediğini” ifade etmiştir.

Amerikalı Sanatçı Sylvia Sleigh, “sanatçı erkek/tanrıça kadın” olgusu ve çıplaklığın kadınla özdeşleştirildiği sanat anlayışına karşın, erkek figürleri çıplak olarak tasvir etmiş ve sanatın tipik anlayışını yıkmaya çalışmıştır. İçlerinde kocasının da poz verdiği çıplak erkekleri tüm hatlarıyla işlerine yansıtmıştır. Ingres’in Türk Hamamı resminin karşı cinse uyarlanmış halini resmetmiştir. Philip Golub Reclining adlı resmi, Velazquez’in the Rokeby Venus’ünü andırmakla birlikte, kadınların bir model ya da tanrıça olmasının dışında bir sanatkar olarak da tasvirine işaret etmektedir. Sylvia resimleri üzerine şöyle der:

Tablolarımın kadın ve erkek / erkek ve kadın eşitliğini vurguladığına inanıyorum. Bana kalırsa kadınlar genellikle kendilerini küçük düşüren nitelikte pozlar veren birer seks objesi olarak resmediliyordu. Ben de kendi görüşümü aktarmak istedim. Hem erkeği hem de kadını itibarla ve hümanizmin vurguladığı sevgi ve neşe kavramları ışığı altında zeki ve düşünceli birer insan olarak resmetmek istedim (Wikipedia).



**Görsel 14:** Sylvia Sleigh, 1971, “Philip Golub Reclining”, Tuval üzerine yağlı boya, 106x157 cm. Erişim: 17.05.2020. <https://bit.ly/3ehUVx1>



**Görsel 15:** Sylvia Sleigh, 1976, “At the Turkish Bath”, Tuval üzerine yağlı boya, 193x254 cm. Erişim: 18.05.2020. <https://bit.ly/2C3SqkV>

Tüm bunlardan hareketle, Batı sanatında yer alan kadın imgelerinin cinsellik içerisinden temsil edilmesi ve bununla beraber bu görüntülere dair Berger’in de belirttiği gibi kim bakıyor sorusu sorulduğunda, bakmanın etkin/erkek edilgin/kadın arasında bölündüğü

ve iktidara dair bir yapı içerisinde ele alındığı söylenebilir. Bu bağlamda bakışın bu etkin konumunu, arzusunu yansıttığı nesnesini ve hazzın öznesi olma durumuna değinmek gerekir.

## 1.2. Bakış ve Haz

Leppert Sanatta Anlamın Görüntüsü'nde (2017, s. 20) şöyle der; görebilmem için bir şeyler bilmem gerekir. En basitinden, baktığım şeyin ne olduğunu tanımam gerekir. (...) Nitekim Romalı bilgin Pliny şöyle der: "Görme ve gözlemlenmenin asıl enstrümanı gözlerdir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir" der ve ekler: "(...) Görmemi bekleyen şeyin içerisinde kendi bilgim, inançlarım, çıkarlarım, arzu ve zevklerim de var. Bir imgeye asla bir tabula rasa olarak yaklaşmam, herhangi bir şey görmeden önce zaten belli derecede bilme ile mücehhez haldeyim". Bir diğer ifadeyle bakışın yolu görerek açılmakta, öteki olarak algılanan her şey bakış ile algı haline gelmektedir.

Bakma eyleminin kim tarafından yapıldığı ve bakışı yöneten düzeneklerin neler oldukları, toplumsal cinsiyet bağlamında yapılan çalışmalarda sıkça tartışılan bir konudur. Bakışı harekete geçiren temel yapıların "ben" ve "öteki" kavramları olduğu varsayıldığında, bu sorunsalların temeline bakışı inşa eden yapıların çözümlenmesine inerek varılabilir. Birincioğlu'na göre (2017, s. 116) bakış, ataerkil kültürün ve üretim ilişkilerinin estetik algısı çerçevesinde görsel hazzı, egemen yapı içinde yeniden inşa eder. Toplumdaki bireyler bakışı, yapı içerisindeki temsille ilişkilendirerek düzenler. Yani bakış, toplumsal cinsiyet ve temsil politikaları bağlamında ideolojik bir anlam üretir. Toplumsal söylemde erkeğin 'etken' kadının ise 'edilgen' konumları yerleşmiş durumdadır. Bu yapı içerisinde kadın imgesi ise, anlamı yaratan değil taşıyan bir gösteren olarak ataerkil düzende yerini almaktadır. Erkeğin fantezi ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzen esiri olarak karşılık bulur. Aydoğan'a göre (2006, s. 76) "bakmak bir iktidar konumudur" ve erkeğe atfedilmektedir. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezi ve takıntılarını kadın figürüne yönlendirir; kadın figürü de bu şekilde inşa edilmektedir.

Bakışın öteki üzerinde kurduğu hâkimiyete ilişkin Altaş (2018, s. 18), öteki konumunda beliren her şeyin bakış ile algı haline geldiğini, bakışın bunu yaparken de ötekinin rızasını göz önünde bulundurmadığını belirtir. Bu sebeple bakış her şeye hâkimdir ve üstünlük ondadır. Leppert (2017, s.315); erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün

onların hem güçlülüğünün hem de zaaflarının bir fonksiyonu olduğunu, fakat bakmanın sahip olmakla bir tutulamayacağını, tahakküm kurma gereksiniminin, zaafın en açık sosyokültürel göstergesi olduğunu belirtir.

Hasan Bülent Kahraman (2010, s. 31) Cinsellik Görsellik Pornografi’de, nesnelerin zihnimizdeki resimlerinin duyularla oluşturulabileceğini, fakat bu duyuların içinde en güçlüsünün görme duyusu olduğunu aktarır. Zeynep Sayın (2013, s. 29-30) görme ile bakış arasındaki ayrıma ilişkin; gören gözün, bakmakta olduğu nesneden bağımsız biçimde gören özneye ait olduğunu, bakışın ise, nesneyle yönelimsel bir ilişkiye giren şey olduğunu belirtir, bir diğer deyişle bakışın, nesneye yönelik bir görme biçimi olduğunu söylemektedir. “(...) göz yerine bakışa yönelir imge, bakışı kışkırtır (...) Bakış gözden kolay baştan çıkarılır. Bakışı yakaladığı zaman ona egemen olacağını bilir imge; sürekli bir tatmin peşinde koşan bakış göz üzerinde mutlak bir egemenliğe sahiptir” (Sayın, 2013, s. 27-8).

Jonathan Harris (2013, s. 165-66) Yeni Sanat Tarihi’nde; “bakma’nın dosdoğru bir biçimde, belirli zamanlarda belirli yerlerde belirli kimseler tarafından yerine getirilen görgül edimlere karşılık geldiğini yazar. Sözelimi 1505 yılının belirli bir gününde Raffaello’nun *Kutsal Bakirenin Evlenmesi*’ne ‘bakan’, tablonun bir çağdaşının edimi işaret edilebilir. ‘Bakış’, ‘görme’ ve ‘özne’ terimlerinin psikanalitik ve yapısalcı metinlerde, insan bilincinde ve bilinçaltındaki yetiler olarak görülen kavramlara işaret etmek için kullanıldığını” söylemektedir.

Irigaray bu konuda bakışın, Batı’da diğer duyulara oranla bir üstünlüğünün mevcut olduğunu, bu durumun kadınlara kıyasla erkekler için daha fazla geçerli olduğu söyler: “Bakmak, kadınlarda erkeklerde olduğu kadar ayrıcalıklı bir konumda değildir. Göz, diğer duyulardan daha fazla nesneleştirir ve hükmeder” (Aktaran: Pollock, 2008, s. 70). Bakma arzusunun eril bir eylem olduğu ve dişil olanı izlemeyi içerdiğine ilişkin başka bir ifadeye McGowan (2012, s. 33), Gerçek Bakış kitabında yer verir: “Hâkimiyet arzusu olarak anlaşılan bu arzu kavramı, arzuyu edilgen değil, etkin bir süreç olarak görür: Arzulayan özne, edilgen nesneye etkin bir biçimde sahip olur. Bu anlamda arzu kaçınılmaz olarak eril arzudur”.

Laura Mulvey ilk kez ‘erkek bakışı’ terimini 1975’te ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ isimli makalesinde önermiştir. Mulvey, filmlerin, toplumsal cinsiyete göre şekillendirilen seyirci/izleyicinin bilinçdışı arzularına seslendiğini ifade eder. Söz konusu seyircinin

erkek olduğunu, pornografik görüntü ve imgelerden haz duyan bir dikizci ve ya röntgenci olduğunu yazar (Aktaran: Minor, 2013, s. 221).

Erkek bakışının ilk örneklerinden birisi sayılabilecek yapıtlardan birisi İÖ 350 yılında Praksiteles tarafından üretilmiş olan Knidos Afroditi'dir. "Aphrodite, Knidos'ta arkadan görünecek şekilde sergilenmekteydi, buradaki düşünce erotik olduğu kadar estetik olmayı da içermektedir" (Boardman, 2014, s. 15). Antikiteden günümüze gelen hikâyeler, heykelin özgün yeri ve izleyicilerinin tepkisi üzerine fikirler vermektedir.

Afrodit, Ege Denizi'nde Knidos adasında sütunlarla çevrelenmiş küçük bir mabede yerleştirilmiştir. Banyodan çıkmış ve kurulanmak için havlu almak üzere gösterilmiştir. İlk açıklamalar, Afrodit'in mabedine ulaşmak için denizcilerin tepeye tırmanıp sütunların arkasına gizlenerek onu seyrettiğini söyler. Mermer sütunlarda ellerinin "izi" kalacaktır. Buradaki psikoloji, Playboy veya Penthouse gibi erkek dergilerini gizlice okurken yaşanan psikolojiye benzer. Bir anlamda kadını küçük düşürür, şeyleştirir, pornografinin nesnesi haline getirir (Minor, 2013, s. 221).



**Görsel 16:** Praksiteles, "Knidos Afroditi", Yaklaşık İÖ 350, Özgün mermer heykelin mermer Roma kopyası. Musei Vatikan, Roma. (Minor, Vernon Hyde, 2013).  
Minor, Vernon Hyde. (2013). Sanat Tarihinin Tarihi. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 220.

Bakış, iktidar, haz kavramlarının ilişkisine dair bir örnek, Robert Doisneau'nun Dolaylı Bir Bakış adlı bir fotoğrafından okunabilir. Fotoğrafta bir sanat tacirinin vitrini önünde durup içeri bakmakta olan burjuva bir çift görürüz. Kadının orada ilgilendiği bir resim hakkında kocasına yorum yaptığı sezilmektedir fakat kocasının dikkatinin gerçekte başka bir resimdeki yarı çıplak kadın figüründe olduğunu fark edememektedir. Mary Ann Doane (Aktaran: Antmen, 2014, s. 240) "Film ve Maskeli Balo: Kadın İzleyicinin Kuramsallaştırılması" adlı makalesinde bu fotoğraf üzerine; sorunsalı belirleyen şeyin



kocanın bakışı olduğunu ve bu bakışın, kadının bakışını ortadan kaldırdığını yazar. Kadın, izleyici için anlamlı olan hiçbir şeye bakmamaktadır. Mekânın tam merkezine yerleştirilen kadın, adamın bakışları, fetişleştirilmiş kadının resmi ve izleyicinin oluşturduğu üçgende yadsınmıştır; böylece izleyici erkek bakış konumuna yerleştirilmiştir. Bu fotoğrafta kadının arzusu resmedilmemiş, izleyici için baktığı şey boşluktan ibarettir. Aynı zamanda kadın arzu nesnesi de değildir, çünkü erkek izleyicinin bakışını onaylayan bir tavır sergilememiş, etkin bir biçimde bakan bir kadın olarak temsil edilmiştir. Doane'a göre (Aktaran: Antmen, 2014, s. 241); "bu fotoğraf, tekinsiz bir şekilde, bakmanın cinsel politikasını tasvir etmektedir".



**Görsel 17:** Robert Doisneau, 1948, Un Regard Oblique. (Vintage Silver Gelatin Print, 17x17 cm).

Erişim: 25.06.2019. <https://bit.ly/2OfeLPd>

Bakışına çağırıldığı halde seyircisini aldatan, bakışını kandıran görüntülerden de söz edilebilir. Trompe L'oeil, "gözü aldatmak" anlamına gelen Fransızca bir terimdir. Seyircinin ilk anda karşılaştığı imgeyi, temsil ettiği şeyin kendisi olduğuna inandırır. Trompe L'oeil sanatçısı olan Hollandalı ressam Samuel van Hoogstraeten (Aktaran: Leppert, 2017, s. 38); "mükemmel resim, muzip ve övgüye değer bir aldatmayla, olmayanı varmış gibi gösteren bir ayna" demektedir. "Trompe L'oeil resimleri, izleyicinin gördüğü şeyin resim olduğuna, resmin de temsil ettiği şeyin olmadığına ikna ederek kandırmaktadır" (Leppert, 2017, s.44).

Raphaelle Peale'in Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca resmi, izleyicisine çıplak bir kadın resmi olduğu sezdirir. Resimde, izleyicisine en çok bakmayı arzulattığı kısımlar olan cinsel bölgeler bir perde tarafından saklanmıştır. Seyircisinin dikkatini çekip

heyecanlandığı nokta ise, çıplak figürün kendisinden ziyade perde olmaktadır. Perde, burada tatmin etmeyeceği bir iştahı kabartmakta, seyirciyle inceden alay etmektedir.



**Görsel 18:** Raphaelle Peale, 1822, “Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca”, Tuval üzerine yağlı boya, 74x61 cm. Erişim: 09.05.2020. <https://bit.ly/2OhHTFq>

**Görsel 19:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: Gösteri” Tuval üzerine yağlı boya, 40x60 cm.

“Gösteri” adlı resimde (Görsel 19), seyircinin bakma arzusunun iştahını kabartan bir perde görürüz. Sıcak tonların kullanılması zihinlere gösteriyi andıran görüntüleri getirmek istememden kaynaklıdır. Perde merak duygusunu diri tutmasına rağmen, izleyicisinin bakışını yok sayar. Trompe l’oeil resimlerinde olduğu gibi, olmayanı varmış gibi gösterir ve temsilin ne olduğunu saklar. Aynı zamanda seyircinin bakışını da yadsımaktadır. Açıldığında neyi temsil edeceği bilinmez, bu konuda izleyicinin merak duygusunu besler, tatmin edip etmeyeceğinin cevabı ise içinde şüphe barındırır.

Yukarıda anlatıların ışığında erotizmin, bakmakla ilişkili bir durum olduğunu, dolayısıyla onu anıştıran görüntülere, imgelere bakmanın haz veren bir durum olduğu söylenebilir. Minor’un (2013, s. 221); “bakışın nesnesi cam bir kâsedeki değerli bir nesneye benzer: Arzu edilen, belki de pahalı ama elde edilebilir olan bir nesnedir” ifadesindeki gibi, arzu ile hazzın bir ilişki içerisinde olduğu sezilebilir.

1968’lerin cinsel özgürlük arayışları ve 1970’lerdeki kadın özgürlüğü yönündeki istekler, bedenün özgürleşmesine yönelik talepleri barındırmaktaydı. Arzu kavramı ise burada kritik bir rol oynamaktaydı çünkü öncesinde daima varlığını sürdürmekteyken, 20. yüzyıl sonuna doğru farklı bir kılıfa büründü. İnsanın tarihi arzuyu denetim altına alıp gözden saklamayı istemişti. Hâlbuki bir tarafta arzunun gerçekliğinin kabulü dururken, diğer

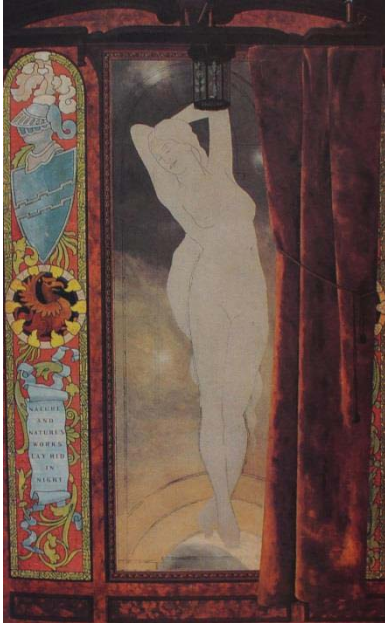
tarafında da sürekli olarak tahrik edilen ve doyurulması gereken bir şeydi. İnsan bilincinin sorunlu olduğu başka bir alan cinselliği. Foucault'ya göre (2016, s. 11) 17. Yüzyıla kadar ne cinsellikten kaçınılmıştır, ne de saklanmıştır cinsellik. Hayatın içinde bir yerde yaşanan herhangi bir olgudur. 1950'lerin sonundan itibaren giderek artmakta olan insan bilinci, cinselliğin görsellekle önemli bir bağı olduğunu fark etti. Buradan hareketle görselliğin, doyuma ulaşmak ve haz almak için bir olanak olduğu söylenebilir.

Bireylerin giyinip kuşanmak, yemek içmek gibi tercihlerini içeren alanların da hazla ilişkisi vardır. Kahraman (2010, s. 21), arzunun haz ile tatmine ulaşabileceği yanılsamasını kapitalizmin farklı kurgular dahilinde sürekli sunduğunu söyler. Bu bağlamda haz, arzunun ayrılmaz bir parçasıdır ve ondan bağımsız düşünülemez.

Cinsellik, imgeler aracılığıyla kurduğumuz ve zihnimize daima ona dair görüntüler taşıdığımız bir şey. Birey hayal ederek bu görüntüleri zihne çağırır. Arzu, bireyin bedensel ihtiyaçlarının temelinde yatmaktadır. Söz konusu cinsellikte giderilmediğinde ise sorunlar yaşanabilir ve arzu tatmine eremediğinde bu eksiklikle onun güçlenmesi de kaçınılmaz olmaktadır. Tatmin edilemediği zaman arzu kendisini sürekli hatırlatır ve bu da onu sürekli düşünüp hayaller kurmamıza neden olur.

Cinsellik aynı zamanda tüketim kültürünün de bir parçasıdır ve arzuyu tüketimden bağımsız düşünemeyeceğimiz gibi, hazzı da ondan ayırt edemeyiz. Giyinip kuşanmak, yemek içmek gibi estetik tercihleri de içeren birçok alanın, hazla yakın bir bağı vardır. Bu tüketme arzusunun haz aracılığıyla tatmin edileceği illüzyonunu sağlayan piyasa ve kapitalizm, toplumun karşısına tüketimi artırmak adına sürekli arzuyu tahrik eden yeni kurgularla çıkmaktadır. Tıpkı kadın bedeninin de arzu üretimi adına sürekli kullanılması gibi.

John Haberle'nin Gece adlı resminde çıplak kadın figürü somut bir şekilde tasvir edilmiştir. Resmin sağ tarafında yer alan kadife perde olanca ağırlığıyla sezilir, temsil ettiği şeyin kendisi olarak oradadır. Ortada yer alan çıplak figür ise bir taslak olarak, yerine getirilmemiş bir vaat olarak yansıtılmıştır. Leppert bu resim için; (2017, s. 57) "haz burada, izleyicinin umduğunu görmesi gerekirken, görememenin yarattığı engellenmiş arzuda yattığını" söylemiştir.



**Görsel 20:** John Haberle, 1909, “Gece”, 200x132 cm. (Leppert, 2017).  
Leppert, Richard. (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı, s. 55.

**Görsel 21:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: Engellenmiş Arzu”, Tuval üzerine yağlı boya, 50x60 cm.

Leppert’in bahsettiği engellenmiş arzunun yansıması yukarıdaki çalışmamda (Görsel 21) görülebilir. Kodları bozmak adına kendi temsilimden yola çıkarak kurguladığım bu kompozisyonda, öncelikle kendimi ev içerisinde, koltuğun üzerinde edilgen ve erotik bir şekilde uzanarak fotoğrafladım. Sonrasında ise figürü boş bir şekilde bırakarak, Trompe l’oeil resimlerindeki gibi izleyicinin bakışını yadsıyacak biçimde plastik olarak çözümlerim. Her ne kadar resimde, perde, ışık gibi bakma arzusunu besleyen göstergeler yer etse de, vaat edilen erotik imgeyi taslak şekliyle yansıtarak, seyircinin bakışlarını yok saymak istediğimi göstermeye çalıştım.

Erotizmin bakmakla olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda ise, ona bakmayı içeren tüm görüntüler bireye haz vermektedir. Çıplak kadın imgesi ise, erkek seyircilerin yalnızca zihinsel olarak ulaşabildiği bir hayali bedene işaret eder. Yani temsildeki çıplak, fanteziyle erişilen bir şeydir. Görüntünün kendisi olmadığında ise onun anlatımı, ona dair hayaller, imgeler, görüntüler aynı işlevi görmektedir. Ve bu noktada hayal etmenin sonsuz bir fantezi üretme gücü olduğunu hatırlatmak yerinde olur. Kahraman (2010, s. xxiii) imgelemin ve cinselliğin ilişkisine dair şunları söylemektedir; “dil, yaşanamayacak olanın yaratılmasına olanak vermektedir. Yaşanamayacak olanın kurgulandığı yer imgelem ise, bütün bir cinselliğin ve cinsel tahayyül dünyasının imgelem ile olan ilişkisi dilsel bir eylemdir. Cinsellik (...) imgeseldir”. Hatta erotik edebiyatın da gücünü buradan

aldığı söylenebilir. İmge ve görüntülerle oluşturulan erotizmin, yazın türünde örneğini Marquis de Sade vermektedir. Anlatılarında yer alan sonsuz düzeydeki haz gerçek olmamasına rağmen okuyucusunu içine çekmektedir. Sade, imgeleri yazarak erotizm ögesini metnin içine yerleştirmektedir.

Foucault (2016, s. 46) Cinselliğin Tarihi'nde ars erotica [erotik sanat] yaratmış Çin, Japonya, Hindistan, Roma; Arap-Müslüman toplumlarında hazzın pratik olarak ele alındığını ve deneyim olarak görüldüğünü belirtmiş, hazzın yoğunluğuna, bedende ve ruhta yansımalarına göre bilinmesi istendiğini ifade etmiştir.

Arpacı'nın (2014, s. 96) belirttiği şekliyle: "modern görsel kültür, beden, iktidar tarafından gözetlenip denetlenmesi pratiği üzerine inşa edilmiştir". Bu bağlamda skopofiliye dayanan görsellik dünyası, bedeni ve onu içeren açık ya da gizli erotizmi kullanmaktan çekinmez.



## 2. BÖLÜM

### SKOPOFİLİ

Batı'da cinselliğin ve erotizmin bilimsellik içerisinde ele alınarak, onun gizlenip saklanacak bir şey olarak görülmesi ilginç sonuçlar doğurmuştur. Freud (2014, s. 41), uygarlıkla birlikte gelişen bedeni gizleme alışkanlığının cinsel merakı uyanık tuttuğunu söyler. Erotizmin ve cinselliğin bu denli gizemli oluşu, onun seyredilmesini de mesele haline dönüştürmüştür. Kahraman (2010, s. 7), gizliliğin doğurduğu bu erotizme ilişkin, insanların plajdaki bir yarı çıplak kadın yerine, giyinik bir kadının bacağına bakmayı daha çekici bulduğu örneğini verir. Bu sebeple bize doğrudan gösterilenin erotik olduğunu düşünmek yerine, dolaylı yoldan anıştıran şeylerin cinsel bir yoğunluğu olduğunu düşünürüz. Ve gizliliğin doğurduğu erotizmi yaşamak içinse 'gözleme'ye ve hatta 'dikizleme'ye başvururuz.

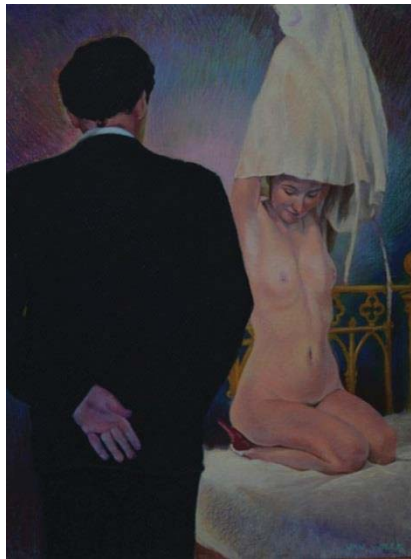
"Freud skopofiliyi, başkalarını izlemekten zevk alma durumu olarak açıklar, Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türemiştir" (Antmen, 2014, s. 281). İkinci dereceden güdüler arasına koyduğu 'bakmak' ve 'izlemekten' alınan cinsel haz, içinde yaşadığımız görsel kültür çağına oldukça yerleşmiştir. İzleme eylemini devamlı olarak yapıyor, gözlüyor ve bundan derin tatmin sağlıyoruz. Kahraman (2010, s. 50) skopofilinin, psikanalitik çözümlenmeye göre tek başına bir şey olmadığını, cinsellikle bağlantılı bir durum olduğunu söyler, izlerken ve gözlerken aslında cinsel, hiç değilse cinsel uzantıları, kökleri olan bir eylemi yerine getirdiğimizi belirtmektedir. İnsanın kendisi üzerinden gerçekleştirdiği izletme ve izleme (teşhircilik/röntgencilik) eylemlerini körükleyen şey arzudur. Ve bunun temelinde yer alan duygu ise narsisizmdir. Freud, bilinçdışında teşhirci olan herkesin aynı zamanda birer röntgenci (voyeur) olduğunu ileri sürer (Aktaran: İnceoğlu ve Kar, 2016, s. 76). Freud (2014, s. 53), seyredicilikte erojen bölge rolünü görme organının oynadığını ifade eder. Cinsellik Üzerine'de skopofiliyi, erojen bölgelerden bağımsız dürtüler olarak var olan, cinsel içgüdülerin tamamlayıcı bir unsur olarak ele almıştır. (...) Bu noktada diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici ve meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirmektedir. (...) Çocukların röntgenci eylemleri, mahrem ve yasaklanmış olanı görme arzuları, başka insanların cinsel ve bedensel işlevleri konusundaki merakları örnek verdiği olgulardır (Aktaran: Antmen, 2014, s. 281).

Daha sonra Freud, skopofili hakkındaki görüşlerini “İçgüdüler ve Geçirdiği Değişiklikler” isimli yapıtında daha da geliştirmiştir. Skopofili, cinsel olgunlaşma öncesi oto-erotizmle birleştirilmiş ve buradan sonra benzetme aracılığıyla ötekine aktarılmış, gelişerek narsisizm biçimini almıştır (Aktaran: Antmen, 2014, s. 281). Skopofilik haz, bu aşamadan sonra benzetme aracılığıyla karşısındakine aktarılarak alınmaktadır.

İçgüdü özellikle egonun oluşumu ve başka öğeler aracılığıyla değişse de, başka bir kişiye nesne olarak bakmaktan alınan zevkin erotik temeli olarak varlığını sürdürür. En aşırı durumlarda, sapkınlık takıntısına dönüşebilir ve saplantılı dikizciler ve röntgenciler yaratabilir. Bu tür durumlarda kişi yalnızca, nesneleştirdiği ötekini (etkin ve denetleyici biçimde) seyrederek cinsel tatmine ulaşabilir (Mulvey, 1999, s. 835).

Yukarıdakilere ek olarak Freud cinsel doyumsuzluğun, sanatsal yaratıcılıkta ileri yönde sevk eden itici bir güç olabileceğini de savunmaktadır. Ve güzellik kavramına dair görüşünü de buradan temel alır: “(...) güzel kavramının kökleri cinsel uyarımda yatar. Freud’a göre güzel olduğunu düşündüğümüz şeyler cinsel nesnenin çekici yönleridir: dolayısıyla görmenin verdiği hazların, dokunmanın verdiği hazlara dayandığı düşünülür” (Aktaran: Aliçavuşoğlu, 2012, s. 5).

Nigel Van Wieck’in işlerinde bahsedilen dikizci bakış sezilir ve kendisi şöyle der: “resimlerimi bir hikâye anlatmaktan ziyade soru sormak olarak görüyorum. Belirsizliği seviyorum. Pencereden görülen kadın erkekle birlikte mi? Giyiniyor mu soyunuyor mu? Anlatım ne kadar çok yorumlanırsa, resimde o kadar çok katman olur” (Ek Interview: Nigel Van Wieck, 2015).

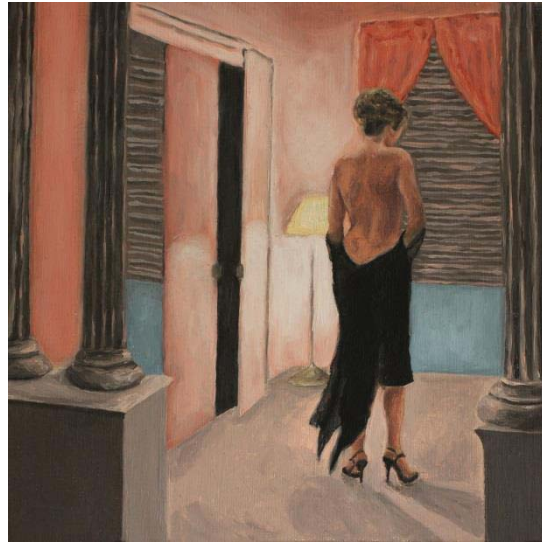


**Görsel 22:** Nigel Van Wieck, “Mate”, Oil on panel, 40x50 cm. Erişim: 23.11.2019. <https://bit.ly/3iRv8PZ>

**Görsel 23:** Nigel Van Wieck, “Bedside Manner” pastel on paper, 55x76 cm. Erişim: 23.11.2019. <https://bit.ly/38KmMVJ>

Resimlerine ilk bakışta Wieck'in Edward Hopper'la benzerliği görülebilir. Sanatçı, “Çalışmalarımızdaki benzerlikler biçimsel olanlardır. Işığa karşı takıntı, geometrik kompozisyon, figürlerin tekli kullanımı ve New York'u sahne olarak kullanmak” demektedir (Jones, 2018).

Erotizm benim işlerimde önemlidir, işlerim şehvanidir. (...) “Arzu, benim işlerime de nüfuz etmiştir. (...) Hopperın aksine işlerimdeki kadınlar farklıdır, şevkli, çekici ve bakma isteği uyandırır” (Jones, 2018).



**Görsel 24:** Nigel Van Wieck, “The First Kiss of Summer”, Tuval üzerine yağlı boya, 60x91 cm. Erişim: 24.11.2019. <https://bit.ly/3iRv8PZ>

**Görsel 25:** Elif Leylek, 2019, “Skopofili Serisi: Gözü Tamamen Kapalı”, Tuval üzerine yağlı boya, 30x30 cm.

Wieck'in konuya yaklaşımı ve üslubunun etkisi Görsel 25'te görülebilir. Aslında bu resim Stanley Kubrick'in “Eyes Wide Shut” filminin açılış sahnesinden bir görüntüdür. Kompozisyon, öncesinde benim dijital ortamda müdahalem sonucu üzerinde oynanmış, sonrasında da tuvale aktarılmıştır. İzleyicinin bakışlarını üzerine çeken yarı çıplak kadın arkasını dönmüş, izlendiğinin farkında olmadan temsil edilmiştir. Arkası dönük olması, yüzünün görünmemesi bir taraftan engellenmiş arzuyu akıllara getirir. Fakat haz belki de burada yatmaktadır. Kadın, izleyicinin dikizci bakışının nesnesini temsil etmektedir. Konunun “Eyes Wide Open” isimli bir başka resmini ise Van Wieck yorumlamıştır.



Anatomik resimler yapan ilk sanatçılardan biri olan Jacques Gautier d'Agoty resimlerinde, izleyicisine bilim yerine görsel bir haz sunmaya çalıştığı sezilir. Sanatçının resimlerinin izleyiciye tam bir teşrihin görsel çözümlerini sunmadığını görürüz. İmgeler anatomik olarak bilgilendiricidir fakat oldukça temel bir düzeyde oldukları da görülür. Sanatçının "Sırt Kasları" adlı resmine baktığımızda, bir kadının kadavrasından çok bir nüyü anıştırdığını görürüz. Diri diri derisi yüzülmüş çıplak bir kadını anıştıran resmi betimlemeye başlarken "bakma hazzını engellemek için kadının başına dokunmadık" der sanatçı (Aktaran Leppert: 2017, s. 224).

(...) Sırt derisi yüzülmüş ve altında kasları ve kaburgaları görünen kadın tasviri, bu anatomik müdahale olmasa da sıradan bir nü resminden hiç farklı durmuyor. Sunduğu bu erotik pozla erkek bakışının hazzına hitap ediyor haliyle. Açılmış sırt kasları ve derisinden oluşan kanat şeklindeki uzantılardan dolayı sürrealistler bu resimdeki kadına "anatomik melek" adını takmışlar (Öğdül, 2010).



**Görsel 26:** Jacques Gautier d'Agoty, 1746, "Sırt Kasları", Gravür, 60.4x45.8 cm. Erişim: 21.11.2019. <https://www.wga.hu/index1.html>

Leppert bu resim üzerine; sırt kasları resmedilirken normalde yüz üstü yatması gereken figürün, dimdik oturmakta olduğunu ve kendi dönemindeki diğer nü resimlerde yer alan kadın figürlerinden ayırt edilmeyecek şekilde, hafiften gülümseyerek seyircisine poz verip bakışı tatmin etmekte olduğunu söyler. Sanatçının başka resimlerine baktığımızda seyircisine cinselleştirilmiş kaslar gösterdiğini, yer alan imgelerdeki erotizmin cinselliğe gönderme yaptığını sezebiliriz. Sanatçının yağlıboya resimlerindeki parlıltıyı vermek adına baskı resimlerini cilalamış olması, yine bakmaktan duyduğumuz hazzın katkısında bulunur (Leppert, 2017, s. 225).

Eric Fischl'in yapıtları bu bağlamda iyi birer örnek olabilir. Ayşe Emre (1995, s. 31) Eric Fischl'in resimleri üzerine: "insanoğlundaki özel konulara merak ve başkalarının cinsel yaşamına duyulan ilginin kurnazca kullanıldığı 'yasak bakış' oyununu 1970 yılından beri sürdürdüğünü" söyler. "Fisch'in 1979'dan 89'a kadar ilk dönem resimleri, onu postmodern bir Edward Hopper ve önemli bir Amerikan sanatçısı yapmıştır. Sonrasında ise arka bahçe barbeküleri, plaj yerleri gibi samimi iç mekânlarda, günlük Amerikan hayatının ilk bakışta sıradan, sonrasında rahatsızlık verebilen röntgenci sahnelerinin çeşitli tonları yer alıyor. (...) Fischl'in ilgi çekici tuvallerinde anlatı, ahlak, psikoloji ve cinsellik öne çıkıyor" (Nolden, H Fine Art).

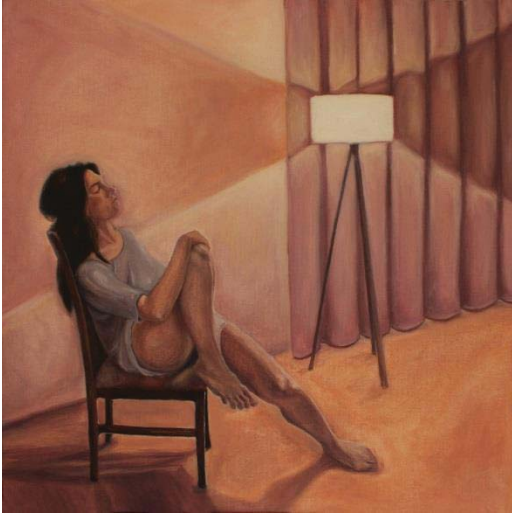


**Görsel 27:** Eric Fischl, 2005, "Bathroom, Scene #5", Oil on linen, 183x91 cm. Erişim: 13.01.2020.

<https://bit.ly/32bY6nF>

**Görsel 28:** Eric Fischl, 1999, "The Philosopher's Chair", Oil on linen, 191x218 cm. Erişim: 13.01.2020.

<https://bit.ly/2CtvXgV>



**Görsel 29:** Elif Leylek, “Skopofili Serisi: Balthus’a Saygı”, 2020, Tuval üzerine yağlı boya, 50x50 cm.

**Görsel 30:** Balthus, 1937, “White Skirt”, Tuval üzerine yağlı boya, 130x162 cm. Erişim: 14.04.2020. <https://bit.ly/32bd8dk>

Fransız sanatçı Balthus, özellikle kendilerini keşfetme dönemindeki ergenleri barındıran erotizm yüklü resimleri ile bilinir. Kimi zaman kendi hayallerine dalmış çıplak ya da uykudaki figürleri, izleyicisini dikizci bakışa davet eder. Röntgenciliği romantikleştirmeye çalıştığına dair eleştiriler de almıştır. Sanatçının resimlerinde müstehcen pozlarıyla figürler izleyenlerin bakışlarından habersiz gibidir. Görsel 29 Balthus’un (Görsel 30) “Beyaz Etek” adlı işini temellük ettiğim bir resimdir. İzleyenlerin merak duygusunu dürten, hatta bakışın iştahını kabartan perde, hem Balthus’un hem de benim yorumumda yine seyirci karşısına çıkar. Işık burada erotikliği açığa çıkartmak için figürün üzerine düşecek şekilde kullanılmıştır. Tıpkı Balthus’un resimlerinde giysiyi, erotikliği doğuracak şekilde resmetmesinde olduğu gibi, benim yorumumda da benzer bir durum sezilir. Figür, izleyicisinin bakışından habersiz müstehcen denebilecek bir duruşla, ötekinin arzusunu temsil edecek şekilde yansıtılmıştır.

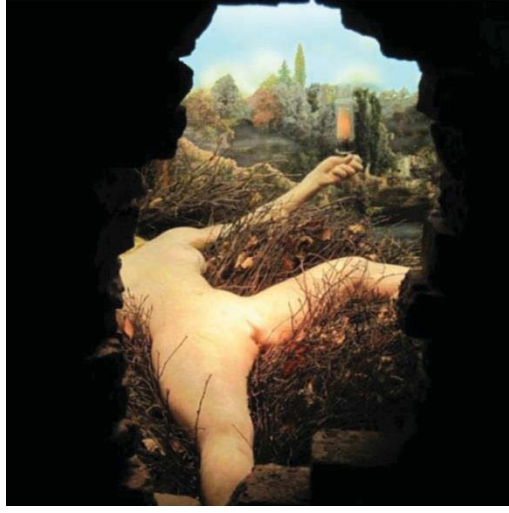


**Görsel 31:** Elif Leylek, 2020, "Skopofili Serisi: #9", Tuval üzerin yağı boya, 30x45 cm.

Görsel 31'te Wieck'ten temellük ettiğim başka bir resim görülmektedir. Resimde yer alan kadın figürünü kendi bedenimde yeniden canlandırdım. Bourriaud (2004, s. 28-9) Postprodüksiyon'da; sanatçıların bugün form yaratmaktan ziyade, geçmişte yapılan çalışmaları alıntılanması gereken işler, manipüle edilecek stoklar olarak gördüğünü yazar. Temellük etmeyi, var olan nesnelere arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmak olarak tanımlar. Bourriaud'un ifadesinden yola çıkarak bu resmin zeminini oluşturdum. Sanatçının imgeleminden çıkan kadın figürüne öykünüp, kendi beden deneyimimi dâhil ederek resmi oluşturdum.

Duchamp'a ait bir nü "Etant Donnés: 1-La chute d'eau, 2-Le gaz d'eclairage / Veriler: 1-Şelale 2-Gaz Aydınlatma" isimli üç boyutlu bir çalışmadır. 1969'da, ölümünden üç yıl sonra Philadelphia Müzesinde sergilenen çalışma, kapı aralığından bakılacak biçimde düşünülmüştür. Seyirci delikten baktığı anda kıldan arınmış vajinasıyla yerde uzanan bir kadın figürü ve geri planda beliren bir şelaleyle karşılaşır. Yüzü görülmeyen figürün, Courbet'nin "Dünyanın Kökeni"ne gönderme yaptığı sezilmektedir. Çıplak kadın figürü, adeta seyredildiğinin bilincindeymiş gibi, izleyicisinin de onu net bir şekilde görebilmesi için elinde gaz lambasıyla dikizlemeye zorlamaktadır.





**Görsel 32:** Marcel Duchamp, 1946-66, “Étant donné”, Site-specific art. Erişim: 13.03.2020.  
<https://bit.ly/2Dz8bRp>

1970’lerden sonra özellikle kadın sanatçılar, kadının yalnızca çıplak, edilgen, bakılacak nesne temsillerini eleştirmek adına, kendi temsillerini yeniden yaratma yoluna gitmişlerdir. Eril iktidarın belirlediği ve yansıttığı kadın imge ve temsillerine karşılık, onların kurguladığı şekilde olmaktan kurtulup kendileri olabilmeleri için, kendi temsillerini yeniden üretmişlerdir. Alışıl gelmiş temsil biçimlerine eleştiri olarak farklı yaklaşımlar sergilemişlerdir. Antmen’in ifadesiyle (2009, s. 277); “sanatçı, irdelemesi sonucunda ulaştığı “göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı” amaçlamaktadır”. Bunu yaparken de parodi, temellük ve mimesis gibi yöntemleri üslup olarak benimsemişlerdir.

Irigaray mimesis’i kadın imgesini temellük etmek için bir strateji olarak önermektedir:

Kadınsılık rolünü kasten üstlenmek gerekir. Bu da, bir maduniyet biçimini olumlamaya dönüştürerek, onu engellemeye başlamak anlamına gelir. (...) Bu nedenle kadın için mimesisle oynamak, kendisinin basitçe ona indirgenmesine izin vermeden, söylem tarafından sömürülen yerini yeniden ele geçirmek demektir (Irigaray, 1985, s. 76).

Nan Goldin’in 2013 tarihli Scopophilia sergisi, sanatçının kariyerinde çektiği fotoğraflar ve Louvre Müzesi’nde çektiği resim ve heykellerin fotoğrafları ile olan eşleşmeden oluşur. Goldin Scopophilia’yı; “bakarak deneyimlendiğinde yerine getirilen yoğun arzu” olarak tanımlıyor (Nan Goldin’s Scopophilia, 2011). “Delacroix, Corot, Zurbaran, Bronzino gibi arzuyu besleyen sanatçıların resimlerini fotoğraflayıp, daha sonra onları kendi arkadaşlarının ve sevgililerinin fotoğraflarıyla eşleştirerek şaşkıncı yanılsamalar yaratmıştır” (Nan Goldin’s Scopophilia, 2011).



**Görsel 33:** Nan Goldin, 2013, “ Odalisque”, Chromogenic print, 114x169 cm. Erişim: 08.05.2020. <https://bit.ly/2ATvggK>

**Görsel 34:** Nan Goldin, 2013, “Marble Quartet”, Chromogenic print, 122x147 cm. Erişim: 08.05.2020. <https://bit.ly/2ATvggK>

Kullandığı yağlıboya tekniğiyle Dotty Attie, sanat tarihinde yer alan ünlü yapıtlardan ayrıntıları kullanır. Sanatçı bu detayları, yeni bir anlatı oluşturmak adına yeniden düzenleyip, kendine mal etme yoluna gider. Temellük ettiği bu yapıtlardan bir tanesi, bir süreliğine Lacan’a ait olan, Courbet’in *L’Origine du Monde (Dünyanın Kökeni)* adlı resimdir. “Önce bir Türk diplomat tarafından ısmarlanmış resim, sonrasında el değiştirip Lacan’a ait olmuştur. Bir örtü altında saklayan Türk diplomat gibi Lacan da resmi bir panonun ardında saklamıştır. Attie’nin resmi, kadın cinsel organları karşısında dehşete düşen bu erkeklere gönderme yapar” (Aydoğan, 2006, s. 11).



**Görsel 35:** Dotty Attie, 1993, “the Origins of the World” Oil on linen, 9 panels, 6x6 inches. Erişim: 17.12.2019. <https://bit.ly/3gTAjgf>

Boyacı’ya göre (2018, s. 32) kadın sanatçılar, eril iktidarın kadınları sınırlamak için kullandığı bütün kodları göstergeler aracılığıyla sorgulamış, yıkmış ve yeniden üretmişlerdir. Antmen’e göre ise (2014, s. 72) dönemin sanat eleştirmenleri, postmodern

metodolojiler olan post-yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalitik eleştiriyi feminist bir perspektifle kullanmışlardır.

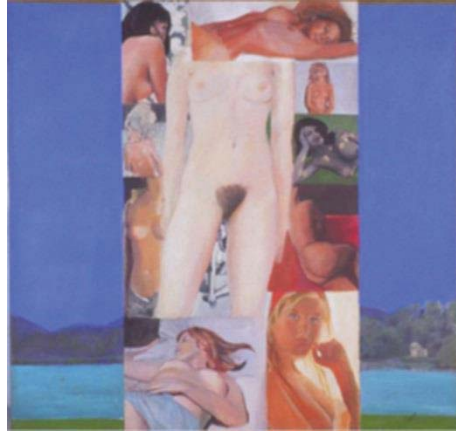
1980'li yıllarda Post modern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı dönemin sanat anlayışlarından biri olan Yeni Kavramsalcılık da, kadın imgesi ve meta-kadın imajını cinsiyet ayrımcılığı ile ilgili toplumsal kodlar üzerinden irdelemektedir. Kodları irdeleyen üzerinde durduğu aslında belli güç ilişkileri ve bu ilişkilerin şekillendirdiği göstergelerdir (Candemir, Candemir ve Öz, 2017, s. 495).

Buradan hareketle sanat tarihindeki kadın imgelerinin fotoğraflarını çekip, onlara airbrush ile müdahale eden Kathy Grove örneği verilebilir. Sanatçının “The Other Series”i Caravaggio’nun Yılanlı Meryem, Degas’ın Banyo Küveti, Delacroix’ın Halka Önderlik Eden Özgürlük gibi bilinen yapıtların reproduksiyonlarından oluşur. Bu yapıtlardaki kadın figürlerine manipüle edip onları bedenleri olmadan yeniden temsil etmiştir. Bu bağlamda kadın imgesini ortadan kaldırarak sorunu çözmeye çalışır.



**Görsel 36:** Kathy Grove, “The Other Series: After Degas (The Pub)”, Cibachrome Print, 42x55 cm.  
Erişim: 28.11.2019. <https://bit.ly/2Cnlowb>

Pauline Boty, 1961-66 yıllarında, çoğunlukla erkek sanatçıların kurcaladığı kadın bedeniyle ilgilenen bir kadın olarak, döneminde ilgi çekmiş bir sanatçıdır. ‘Bu Erkeklerin Dünyası’ isimli iki resimden oluşan serinin ilki, içinde tek kadının Jackie Kennedy olduğu, birçok alanda adını duyurmuş erkek figürlerin bir kompozisyonudur. Fişekçi’ye göre; ‘Bu Erkeklerin Dünyası2’ adlı diğer resim ise, dikey “fallik” bir kompozisyondan oluşmuş, kadın erotizmini açığa çıkardığı bir çalışmadır, resmin hem bulunduğu dönemde hem de sanat tarihi içerisinde feminist bir duyarlılığı olduğu sezilmektedir (Fişekçi, 2007, s. 45).



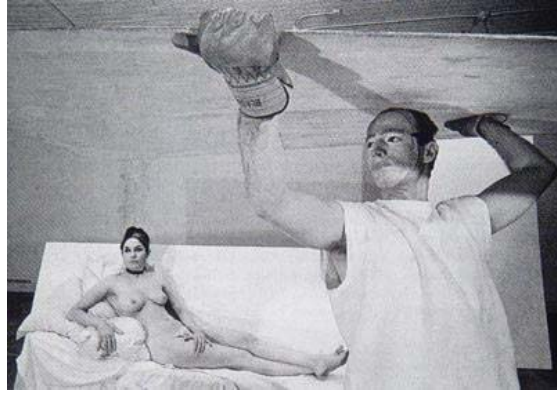
**Görsel 37:** Pauline Boty, 1964, "Bu Erkeklerin Dünyası2", Tuval Üzerine karışık teknik.  
Fişekçi, Karolin. (2007). Pop Art'da Kadın İmgelemi, Yüksek Lisans Eser Metni. Erişim: 12.12.2019.

Özgenç (2008, s. 83); 20. yüzyıl sanatındaki cinsellik imgelerinin, önceden olduğu gibi güzellik anlayışını ortaya koymak için üretilen imgeler olmadığını, bunun tam tersine özellikle 70'lerden sonra izlenen ortak tavrın dünyayı farklı gözlerle yorumlamak olduğunu vurgular. Cinsellik ve erotizm imgeleri de fetişizmin sonsuz hayal gücüyle birleştiğinde sanat alanında sınırsız bir boyuta dönüşmektedir. Bu dönemde üretilen imgelerde yer alan pornografik yaklaşımda amaç, kadının teşhir edilip tekrardan seyirlik bir nesne olarak sunulması değil, tarih boyunca gizil olarak temsil edilen cinsellikte saklanılacak bir şey olmaması ve bununla yüzleşmek gerektiğidir.

Bu bağlamda kendi bedenlerini de sanatlarına dâhil etmeleriyle sanatçılar, cinsel bir obje ve seyirlik nesne konumlarına karşı bir tavır sergilemişlerdir. Bu politik söylemleriyle hem kendi bedenleri üzerinde yalnızca kendilerinin söz sahibi olduklarını vurgulamışlar hem de erkek bakış açısıyla oluşturulmuş olan seyirlik nesne konumlarını sorgulamışlardır.

Buradan hareketle örnek verilebilecek başka bir sanatçı Carole Schneemann'dir. Robert Morris ile gerçekleştirdiği *Site* adlı performansında Schneemann, Manet'nin *Olympia*'sını canlandırmaktadır. İşçi sınıfından bir fahişe olan Maja, seyircisine belli bir başkaldırıyla doğrudan baktığı için döneminde oldukça rahatsız edici ve kışkırtıcı bulunmuştur. Schneemann, Maja'yı temellük ederek, pasif ve edilgen kadın imgesine yönelik yorumunu gözler önüne sermektedir.





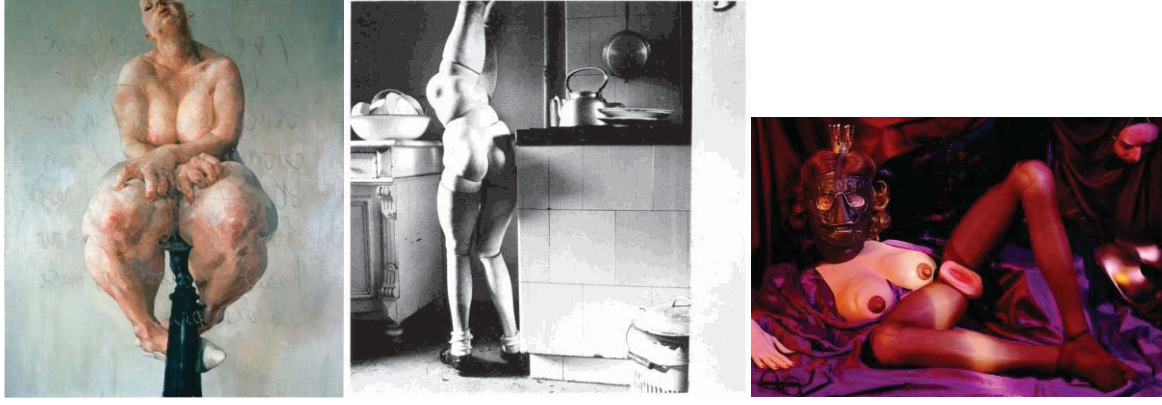
**Görsel 38:** Carolee Schneemann ve Robert Morris, 1965, "Site", Performans. Erişim: 21.12.2019.  
(Özbay Aydoğan, Semiha Müge, 2006).

Özbay Aydoğan, Semiha Müge. (2006). Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar. Yüksek lisans tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi: İstanbul. S. 118.

Dolayısıyla kadın sanatçılar, mimesis aracılığıyla hakikat tanımlarını yıkmaya çalışmış ve onun inşasına değinmişlerdir. Bedenlerini kendi pratiklerine aktaran sanatçılar, kadın bedeninin işaret ettiği anlamların içini boşaltıp yeniden yapılandırmışlardır. Yapıbozumcu bir yaklaşımla bir gösterge olarak kullandıkları kendi bedenleri aracılığıyla, bedeni alışılan temsil biçiminden uzaklaştırmayı amaçlamışlar. Hem çıplak olup aynı zamanda cinsel bir nesne olmamayı kurgulamışlardır. Ataerkil söylemlerden sıyırdıkları kendi bedenlerini yeniden ele alarak nü'yü yorumlamışlardır. Mimesis, temellük, parodi ve kendi beden tecrübesini yansıtmak veya var olanı dönüştürmek bu çabanın eserleri haline gelmiştir.

Jenny Saville, ideal güzellik algısını ve eril iktidarın yapılandığı güzel, çekici bakılası kadın imgesine yönelik bakışını, figüratif resimleriyle ifade eden bir sanatçıdır. Kadını tüketim nesnesi haline getiren toplumlara yönelik, deformasyona uğratarak yeniden ürettiği bedenlerle oluşturduğu üslup kendine özgüdür.

Resimlerinde aşırı kilolu kadınları konu edinen sanatçı, kilolarından dolayı acı çeken, kendini bir et yığını olarak gören, ama kendi iradesiyle kendini teshir eden şişman kadın tiplerini, klasik sanattaki güzelliğin ve cinselliğin kusursuz kadın tiplerinden oldukça uzak görünmektedir. Büyük göğüsler, kocaman bir karın ve kalçalar görünüşte ana tanrıca figürlerine benzese de, aslında iki apayrı duruşu temsil etmektedir. Biri kutsal bir duruştur, diğeri de etin teşhirliğini yapmaktadır. Tamamen kendisi gibi görünen beden, nü bedeninin temsili oluşumunun tersine çağın ve sanatçının gerçeğine dönüşmektedir. Cinsellik arzu nesnesinden çıkıp, cinsel kimliğin hesaplaşmalarında, sanatçının bazen cama yapışmış kadın bedenlerinde, bazen ise sarkan etlerinde anlam bulmaya çalışmaktadır (Özgenç, 2008, s:82).



**Görsel 39:** Jenny Saville, 1992, "Propped", Tuval üzerine yağlı boya, 283x182 cm. Erişim: 04.03.2020. <https://bit.ly/2Dz7Wpx>

**Görsel 40:** Hans Bellmer, 1983, "The Doll", Photo-Gelatin Silver, 25x25 cm. Erişim: 27.06.2020. <https://bit.ly/301HfBq>

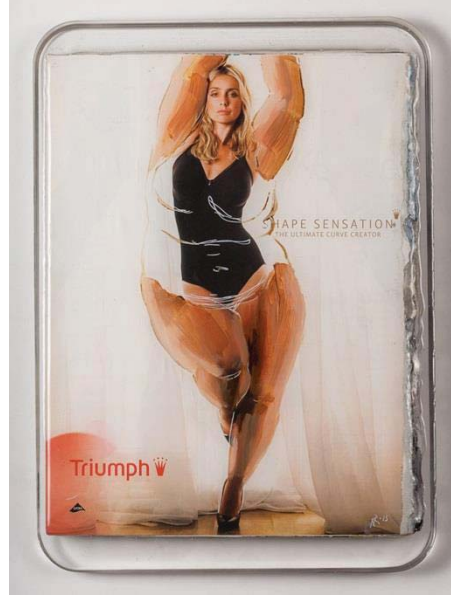
**Görsel 41:** Cindy Sherman, 1992, "Untitled #264", Chromogenic Color Print, 149x190 cm. Erişim: 27.06.2020. <https://bit.ly/3iSCfHI>

Cindy Sherman'ın Sex Pictures serisindeki parçalanmış ve tekrar birleştirilmiş oyuncak bebekler ya da kuklalar büyüsunü yitirmiş ve sert bir cinsellik içerir. Daha çok haz ve tiksintiye işaret eder. Plastik vajina, anne bedenine dönüşü anımsatır. Sherman da Bellmer gibi abject'e atıf yapmaktadır. Bununla birlikte röntgenci ya da narsisistik bir skopofili barındırmaz. Bellmer'in yarattığı imgelerde erotik kadın bedeni, voyoristik bakışın kurbanı gibidir. Haz duyulan kadın imgesine işaret eder ve erotizm barındırır. Buna karşın Sex Pictures, Bellmer'in bebeklerinin içerdiği erotizmi barındırmaz.

İstanbulu sanatçı Nur Gürel, içinde bulunduğu toplumu tüketim toplumu haline getiren dayatmalarla ilgilenir. Bu konuda üslup olarak ise manipülasyonu tercih etmiştir. Leah Collins (Turkish Artist Nur Gurel, 2016) sanatçının işleriyle ilgili; "moda dergilerinin sayfalarında yer alan modelleri yağlı boya kullanarak etlerini şişirir, Gürel'in boyadığı bedenler, orijinal fotoğraflardaki bedenler kadar yapay ve ulaşılamazdır" demektedir. Sanatçıdan bahsederken, "dergilerin zaten manipüle edilmiş bir dile sahip olduklarını, 'Toy with Proportions' ile imajları aynı güçte kullanarak, iletisini çevirmek olduğunu" anlatır.



**Görsel 42:** Nur Gürel, 2015, “Toy with Proportions 15”, Dergi üzerine karışık teknik, 28x36x2 cm. Erişim: 09.05.2020. <https://bit.ly/2OtaBU1>



**Görsel 43:** Nur Gürel, 2015, “Toy with Proportions 26” Dergi üzerine karışık teknik. Erişim: 09.05.2020. <https://bit.ly/2OtaBU1>

## 2.1. Otoerotizm ve Teşhircilik

Erotizm, cinselliğin en kritik noktalarından birisidir ve görüntü ve imgeler aracılığıyla meydana getirilebilir. Erotizmin, görüntü ve imgeler aracılığıyla oluşturulması bakımından dolaylı olduğu söylenebilir. Cinselliğin gözler önüne serilmesinden ziyade kendisini anıştıran şeylerle temsil edilmesi onu erotik kılar. Açıkça gösterilmesi durumunda karşılık bulunduğu kavram, pornografi olmaktadır. Kahraman (2010, s. Xxii), pornografinin dolayım içermemesi, doğrudan olması bakımından dolaysız olduğunu belirtir. Roland Barthes (1996, s. 58-61) Camera Lucida’da erotizm ve pornografi üzerine görüşlerini, fotoğraf üzerinden dile getirir: “pornografi normalde cinsel organları temsil eder, onları yerinden ayrılmayan hareketsiz birer nesne (birer fetiş) haline getirir. Erotik fotoğraf ise bunun tam tersine, cinsel organları hiç göstermeyebilir de; izleyiciyi kendi çerçevesinin dışına götürür ve tam orada, ben fotoğrafı canlandırırım, o da beni canlandırır”.

Freud, kişinin kendini sergileme arzusunu, skopofilik dürtünün bir değişimi olarak ele alır. “Kendini sergilemekle elde edilen haz, öznenin ötekinin bakışıyla kurduğu özdeşleşmede ortaya çıkar. Özne ötekinin bakış açısından kendisini bir resim olarak görür; haz temel olarak skopofiliktir” (İnceoğlu ve Kar, 2016, s. 76). Başka bir deyişle, teşhircilik, kendi bedeninin parçasına bakmayı kapsayan otoerotik eylemden doğmaktadır. Freud (2014,

s. 65) otoerotizmi, kendi kendine harekete geçirilen erotizm olarak açıklar. Lacan, insanın kendi bedeniyle kurduğu bu ilişkiyi “bakılıyorum, yani ben resimim” ifadesi ile anlatır (Pacteau, 2005, s. 182). Tseelon (2002, s. 105) fetişizmin iğdiş edilme kaygısını, röntgenciliğin ise teşhircilik meylinden duyulan kaygıyı gidermek için başvurulan bir yöntem olduğunu belirtir.



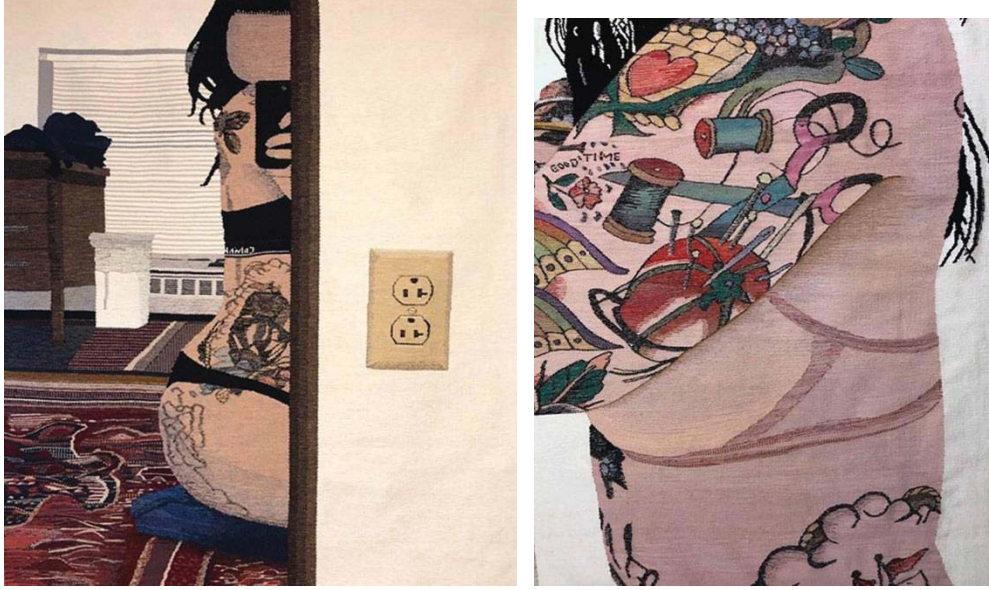
**Görsel 44:** Elif Leylek, 2020, “Skopofili Serisi: #7”, Dijital, Değişebilir boyut.

Görsel 44’te kendi bedenimi görüntülerken poz vermekteyim. Tıpkı Cindy Sherman’ın isimiz film karelerinde olduğu gibi, objektifin başına geçerek hem bakan hem de bakılan konumlarına işaret etmekteyim. Bakan ve bakılan olarak kendi teşhirini yapan ve bundan otoerotik bir haz duyar şekilde poz vermekteyim. Aynadaki görüntüme narsisistik bir bağ kurmuş durumdayım. İzleyicinin bakışına sunduğum bu görüntü otoerotik olmakla birlikte diğer taraftan, Mulvey’in bakılan olma konumuna atıf yapmaktadır.

Günümüz sanatçılarından Erin M. Riley, kendi bedeninden yola çıkarak oluşturduğu işlerini, kadınsı denilebilecek bir yöntemle, dokuma ile üretmektedir. Riley, “kadın olmanın ne demek olduğunu çözmeye çalışmaktan ilham aldığını” söyler (Erin M. Riley: Navigating the Experience We’re All Sharing, 2016). Sanatçı kimi zaman internet aracılığıyla topladığı imajlarla da dokuma işini yapar, çoğunlukla kendi kurguladığı beden imgelerinin sanatsal dışavurumu yansıtır. Takındığı oto-erotik pozlar bazen aynada kendi yansımalarını arzulanı, bazen de teşhir ettiği bedeninin nesneleşmesi olarak



okunabilir. Dikizci bakışın nesnesi olan bedene, kadınsı bir söylemle içeriden bir müdahale eder.



**Görsel 45:** Erin Riley, 2019, “Nude 40”, Wool, Cotton, 121x139 cm. Erişim: 13.05.2020. <https://bit.ly/3gKfy6E>

**Görsel 46:** Erin Riley, 2018 “Impressions”, Wool, Cotton, 121x147 cm. Erişim: 13.05.2020. <https://bit.ly/3flbuJL>

Mary Kelly (Aktaran: Aydoğan, s. 6); “kadın imgesine bakan herkesin röntgenci konumunda olduğunu, kadının bu bakıştaki kendi imgesiyle olan özdeşleşmesinin, narsisistik bir özdeşleşme veya bir rahatsızlık olarak yaşadığını” söyler.

Joan Semmel, resim pratiğini arzu, pornografi, temsil konuları üzerine odaklamış bir sanatçıdır. Self Image serisinde (1974-79) kendisini resmettiği kompozisyonlarda bakış açısını aynı anda hem izleyici hem de özne konumuna getiren sanatçı bu durumu; “kendini hissetme ve tecrübe etme deneyimi” olarak ifade eder (Alexander Gray Associates). Bu sürecin ilk adımında kamera merceğini başını göstermeyecek şekilde kendi bedenine çevirmiştir. Semmel bu süreci: “kendi bedenini de kullanarak, kişiyi nesneleştirmeden çıplağı yeniden canlandırmanın bir yolunu bulma, bir kadın sanatçı olması bağlamında erkek sanatçı/tanrıça kadın klişesini bozma” olarak açıklar (Alexander Gray Associates).



**Görsel 47:** Joan Semmel, 1974, "Me Without Mirrors", Tuval üzerine karışık teknik, 132x172 cm.  
Erişim: 26.05.2020. <https://bit.ly/3gTAdVV>

Tüm bunların ışığında skopofilinin nesnesi olarak kadın bedeninin, hem güncel sanatın hem de kadın sanatçıların başlıca sorunsalı olduğu söylenebilir. Hannah Wilke de bu kadın sanatçıların içinde, hastalığında dahi bedenini kullanmaktan kendisini alıkoymayarak önemli etki yaratan sanatçılardan birisidir.

Kadın bedenini kullanmanın kadını yeniden fetişleştirme, doğa ve bedenle özdeşleştirme ve politik belirsizlik (Lippard) gibi tehlikeleri olduğunu düşünen feministler olduğu gibi, kadını nesneden özne konumuna getirip kendisi adına konuştuğu ve olumsuzlukla tanımladığı için onaylayanlar da vardır. (...) Hannah Wilke 'Her şeyden önce kendimi kullanmak asla narsisizm değildir. Çünkü ben öldüğümde yapıt yaşayacak ve böylece salt bir kadın figürü olacağım,' derken, kendini sanatında bir imge olarak görünen 'Wilke'den ayırır (Aktaran: Aydoğan, 2006, s. 80).

Sanatçı her ne kadar yaptığı çalışmalarında kendi bedenini, tahrik edici bir biçimde kullansa da, aynı zamanda çıplak, heykelsi ve ideal bir form olarak sunduğunu da görürüz.



**Görsel 48:** Hannah Wilke, 1974-75, "S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi", Siyah beyaz fotoğraflar ve sakız.  
Erişim: 13.04.2020. <https://bit.ly/2W4vhFZ>



Teşhiri “narsizm” olarak yorumlayanlar çoğunluktadır ancak Wilke, kendisi için kadınlık durumunu cesurca belgelediği işlerinde gerçeğe ulaşmaya çalışan ve kendi hayatını korkusuzca masaya yatıran bir kahraman rolündedir. Kadının kendi güzelliğini sergileme eğilimini vurguladığı işlerinde bile “poz”un ve çıplaklığın erkek egemen kültürün arzusuna göre kullanılan –nesne kadın- boyutunu vurgulamak ve tersine çevirmek istemiştir (Çağlayan, 2007, s. 79).

Wilke sanat nesnesine dönüştürdüğü kendi bedenini yalnızca bir göstergeye, bir resme dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda sanatçı ve nesnesi arasındaki mesafeyi kırılmaya da uğratmış olur. Yıldızlaşmış Nesne Serisi adlı işi için Hannah Wilke’in ifadesi şöyledir: “Benim sanatım bir baştan çıkarmadır” (Aktaran: Antmen, 2014, s:258). Hem soyunan hem de soyunan olarak kendisini nesneleştirdiği pozlarında Wilke’nin bakışları, nü resimlere ve Playboy dergisinin erkek izleyicilerine yöneltilmiş fotoğraflara benzemektedir. I Object adlı işinde ise sanatçı, Duchamp’ın Etat Donnes işini yeniden yorumlamıştır. Resimdeki gibi uzanmış edilgen kadın pozunu temellük etmiştir.



**Görsel 49:** Hanna Wilke, 1977-78, “I Object: Memories of a Sugargiver”, 61x40 cm, Chromogenic C Prints. Erişim: 06.06.2020. <https://bit.ly/3egJZ2U>

Kadının kendisini izleyip gözlemesine yönelik davranışını Freud narsisizm ile açıklar. Türkçe’de bensevi olarak karşılık bulan terim, “bir Yunan efsanesinde suda hayalini görerek kendi kendisine âşık olan ve âşık olduğu nesneye bir türlü kavuşamadığı için canına kıyan Narkissos’tan kaynaklanmaktadır” (Freud, 2016, s. 343). Fakat Narkisos Lacan için sadece kendine hayranlığın anlatıldığı bir öykü değildir. Bakan, yüzeye yansıyan imgenin gücü altına girer ve görüntünün cazibesine kapılır. “Kişi burada, kendi “ben”i diyeceği bu imgeyle kurulan tutkulu bağın kaynağındaki enerjiye ve erotik temelli bir ilişkiye sabitlenir” (Bowie, 2007, s. 40).

Robins’e göre (2013, s. 95-96) görüntünün, imgenin “içine” girmek, bazı ilkel arzuların, fantazyaların temsil edilmesine, korku ve kaygıların ortaya çıkarılmasına neden olur. Ve bu bağlamda Phillippe Dubois’nın Narcissus ve Medusa figürlerinin neyi temsil ettiği

örneğini verir: “Bunlardan biri imajı (çocukluğa dair) gerçek sayma, onu kucaklama, içine dalma, ona katılma arzumuzu yansıtır. Diğeri kendi yarattığımız imajlar karşısında, bunların gücünden doğan çekicilik ve iticilik, arzu ve korku duygularının çelişkisiyle yaşadığımız kaygıları temsil eder”. Narsisizmi, bireyin, kendi çevresiyle olan ilişkisine kapattığı, kayıtsız kaldığı bir durum olarak açıklar:

Narcissus kendi yansıması içinde boğulurken bunun bir yansıma olduğunu hiç anlayamaz. Kendi imajını başka birisinin imajı zanneder ve kendi güvenliğini hiçe sayarak onu kucaklamaya çalışır. Hikâyenin önemli noktası, Narcissus’un kendi kendine âşık olması değil, kendi yansımasını kavrayamadığı için kendisi ile çevresi arasındaki farklılığı kavramaktan yoksun olmasıdır. (Aktaran: Robins, 2013, s. 96)

İşlerinde verdiği poz ve takındığı maskelerle kendisini sürekli gözetleyen ve seyredilişini seyreden kadına öykünen Cindy Sherman, resim ve sinemadaki kadın imgelerini temellük eder. Sherman işlerinde dergilerin, reklam ve televizyonun, ikinci sınıf Hollywood filmlerinin kurguladığı kadın imgelerini kendi benliğinde çoğaltır. Arzulanan kadının parodisini yansıtır.

Sanatçının çalışmalarını bir eserin röprodüksiyonu gibi yapması, aslında ataerkil kadın imgesine doğrudan bir vurgulama niteliğindedir. Metalaşan kadın imgesini neredeyse yorum eklenmemiş biçimde sunarak, toplumun yarattığı kadın imgesi ile izleyiciyi yüzleştirmektedir. İzleyici sıradan bir film karesine baktığını zannederek başladığı seyrinde ortaya konan kadın imgesinin gerçekliğini sorgulamaya başlar (Candemir, Candemir ve Oz, 2017, s. 497).



**Görsel 50:** Cindy Sherman, 1977, “Untitled Film Still #06”, Gelatin silver print, 25x20 cm. Erişim: 28.04.2020. <https://bit.ly/3fnFEw7>

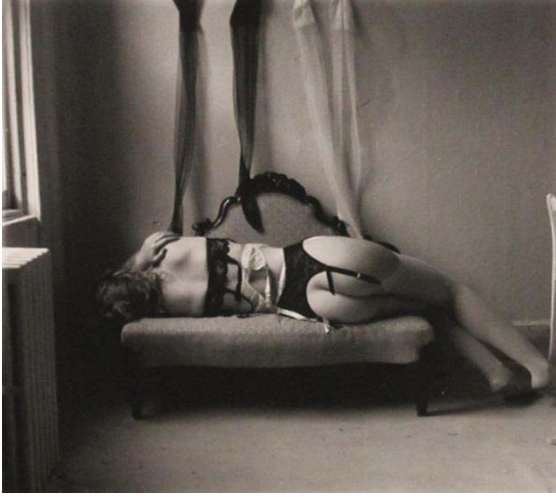
**Görsel 51:** Cindy Sherman, 1978, “Untitled Film Still #63”, Gelatin silver print, 23x18 cm. Erişim: 29.04.2020. <https://bit.ly/3fnFFQH>

Foster’a göre (2009, s. 187); “Sherman bu dizisinde yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede, hayal edilen ile asıl beden birbirlere geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu gösterir”. Sherman, röntgenlenmekte olan kadın bedeninin

röntgenlenmesini kendi oyununa katarak izleyiciye sunmaktadır. “Pazar ekonomisinin belirlediği kusursuz ve erotik kadın imajını Sherman, deformasyona varan abartıyla yabancılaştırır” (Alp, 2014, s. 359). Klasik resim ve sinemadaki kadın imgelerini kendi bedeninde canlandırarak temellük etme yoluna giden sanatçı kendi çektiği, dolayısıyla hem öznesi hem de nesnesi olduğu bu fotoğraflarda, kameranın karşısında bizzat kendisi yer almaktadır. Bu şekilde, kadınlığın nasıl hem öykünülen hem de performe edilebilir bir durum olduğunu göstermeye çalışmaktadır. “Belirsiz anlatılar içinde yakalanmış kadın görüntülerini içeren bu çalışmalarda, kendisi “kadınların temsilini gösteren” bir kadın durumundadır ve duruşlar poz olarak sunulmaktadır” (Şenyuvalı, 2010, s:68).

Sherman, Film Stills’de oluşturduğu kompozisyonlarda, bir Hollywood filminde fetiş nesnesi olarak kodlanan kadınlığı kendi bedenine giyer. Kadının kimliğiyle ilgilenmemektedir, herhangi bir öze atıfta bulunmaz. Derinliksiz yüzeydeki erotik olan kadın imgesinin, sinema dilinden nasıl toplumsalın zihnine yerleştiğini irdeler. Kadın temsiliyetinin ideolojilerle nasıl yansıtıldığını ortaya koyar. İrdelemeye çalıştığı şey, bilindik olan imgeleri dönüştürüp kendine mal ederek, başka bir sorgulama sürecine gitmektir.

Francesca Woodman, fotoğrafı kullanarak kendi bedenini dâhil eden sanatçılardan birisidir. Woodman işlerinde, Batı sanatının fetiş nesnesi olan kadını kendi bedeninde yeniden kurgular, bir yandan da izleyicisini röntgenci olma durumuna getirir. Bedenine giyindiği kurdeleler ve jartiyerle izleyiciye sunduğu imge otoerotik olmaktadır, bir yandan da Laura Mulvey’in ‘bakılan olma’ (*to-be-looked-at-ness*) durumuyla oynamaya çalışmaktadır. Bu anlamda fotoğrafçı kimliğiyle erkeğin dikizleyen bakışını temellük eder ve bakan ile bakılan konumlarına işaret eder. Bedeni bakılası bir erotik nesne biçiminde sunması eleştirilebilir fakat “bakılan olma” konumuyla oynaması bağlamında sanatçı ve modeli, özne ve nesne konumlarını kendi bedenini de dâhil ederek sorgulayıp gündeme getirir.



**Görsel 52:** Francesca Woodman, 1979-1980, "Untitled", Gelatin silver print, 15x15 cm. Erişim: 12.04.2020. <https://bit.ly/2ZZc7m7>



**Görsel 53:** Francesca Woodman, 1978, "Self-Deceit 1", Gelatin silver print, 8.8 x 8.8 cm. Erişim: 12.04.2020. <https://bit.ly/2W4w61x>

Woodman da diğer birçok kadın sanatçı gibi işlerinde aynayı kullanır. Batı sanatında kadının aynalarla temsil edilebilmesi, onun ayna karşısındaki imgesiyle yaşadığı narsisistik özdeşleşme, kendi imgesiyle olan bu denli meşguliyetinin bir göstergesi niteliğindedir. Batı resmindeki seyirlik kadın figürünün elinde ayna ile sahnelenmesi, izlenilmesini pekiştirmek amacıyla kurgulanır. Velazquez'in Aynalı Venüs'ü, verilebilecek örneklerden sadece biridir. Ayna, kadının izleniyor oluşunu kabul ettiği bir etkendir.





**Görsel 54:** Elif Leylek, 2020, "Skopofili Serisi: #6", Tuval üzerine yağlı boya, 45x60 cm.

Beauvoir (1981, s.54), *Kadın: Bağımsızlığa Doğru* kitabında şunları yazar: "kadın güzelliğinde içkinliğin edilginliği vardır, bakışları üzerine toplamak üzere hazırlanmıştır, dolayısıyla aynanın ardındaki kıpırtısız sır'ın tuzağına düşebilir. (...) bir nesne olmak isteyen kadın, aynada kendini gerçekten gördüğünü sanır ve dişi eti, yani kendi etini ele geçirmeye, ona sahip olmaya can attığından aynada gördüğü kıpırtısız etkileyici güçleri kendi hayranlığı, kendi arzusuyla canlandırır". Görsel 54'de Beauvoir'ın bahsini ettiğini içkin edilginliği ve nesne olmak isteyen bir kadını canlandırdım. Kendi içine yönelik otoerotizmini açığa çıkartmak için loş bir ışığı gerekli gördüm. Erkeğin zihnindeki kendine hayran kadın imgesinin mimesini yaparak, kendi imgemi yeniden kurguladım. Aynada görüntümün olmaması, kendimi izlemekten aldığım hazzı yansıtmamam, kendi arzumu açığa çıkartmamam, zihinlerdeki bu imgeyle oynamak istememin bir göstergesidir. Tıpkı diğer sanatçılar gibi bazen narsisistik bazen de melankolik olarak, kendi bedenimi görselleştirmem, kadının seyirlik nesne konumunu eleştirmeye çalışmamdan kaynaklıdır.

## 2.2. Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Bir temsil aracı olarak sinema, içinde bulunduğumuz toplumsal hayatı beyaz perdeye hikâyeler halinde aktarmaktadır. Timisi'ye göre bunu yaparken (Akt: Göker ve Göker, 2014, s. 229) sadece eğlence aracı olarak değerlendirilmez, bir temsil biçimi olarak toplumsal yaşamda cinsler arasındaki ilişkileri de ortaya koyar ve toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen rolleri pekiştirmektedir. Bir sanat formu olarak sinemada, bedenlere kadınlık ve erkeklik gibi özellikleri atfeden toplumsal cinsiyetin önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Bu bağlamda ataerkil düzenin içerisinde bu rollerin kabulüyle güçlenen toplumsal cinsiyetin, sinemada genel bir bakış dâhilinde kabul gördüğü ifade edilebilir. Anneke Smelik'e göre (2008, s.1) "sinema, cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği ve temsil edildiği bir kültürel pratiktir". Bu temsillerin kalıcılığını sağlamak ve sürekli hale getirmek adına yeniden ve yeniden üreten bir endüstri gibi işlemektedir.

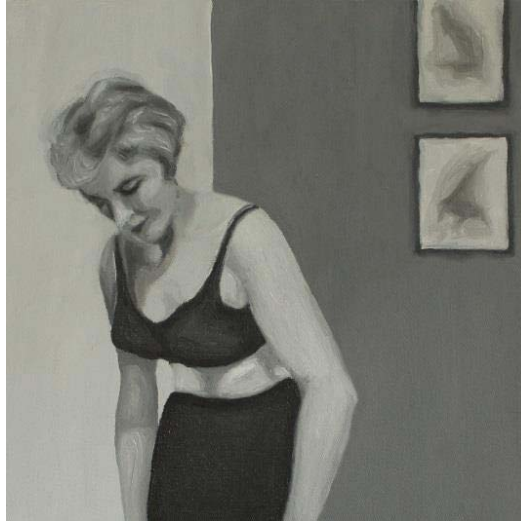
İngiliz feminist film kuramcısı Laura Mulvey 1973'te yazıp, 1975'te Screen'de yayınladığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde, sinemanın izleyicilerine sunduğu hazlara değinmektedir. Bu hazlardan biri "skopofilidir" (gözetlemecilik). "Öyle durumlar vardır ki, bakmanın kendisi bir zevk kaynağı olur; bunun tersi de geçerlidir, bazen de bakılıyor olmak zevk kaynağıdır" (Mulvey, 1999, s. 835). Bununla beraber Hollywood filmlerinin yarattığı cinsel arzu ve imge anlatılarıyla, sinemanın içerik ve biçim açısından eril bakışa hizmet ettiği iddiasındadır. Mulvey 'erkek bakışı' kavramını ortaya attığı tezinde filmlerin, toplumsal cinsiyete göre şekillendirilen seyircinin, bilinçdışı arzularına seslendiğini ifade eder. Sinemanın bunu, ataerkil bir toplumun kadın üzerinde kurduğu baskıyı yeniden üretmek amacıyla yaptığını savunur.



**Görsel 55:** Alfred Hitchcock, 1954, Arka Pencere'den bir sahne. Erişim: 02.06.2020. <https://bit.ly/3em8hIT>

**Görsel 56:** Alfred Hitchcock, 1960, Sapık'tan bir sahne. Erişim: 02.06.2020. <https://bit.ly/2Wa5snO>





**Görsel 57:** Elif Leylek, 2017, “Skopofili Serisi: #1”, Tuval üzerine yağlı boya, 25x25 cm.

Nitekim Kahraman'ın ifadeleri Mulvey'i doğrular niteliktedir; “Batı görsel kültürü neredeyse bütünüyle erkek bakışı açısına göre oluşturulmuştu. Yirminci yüzyıl, bunu sinema aracılığıyla kitlesel hale getiriyor, kadını bakılan, izlenen ve gözlenen, erkeği de bakan, izleyen konumuna yerleştiriyordu” (Kahraman, 2010, s. 5). Görsel 57’te Hitchcock’un “Sapık” filminde yer alan bir sahnenin plastik bir çözümlemesi görülmektedir. Soyunmak üzereyken sahnelenmiş kadın bedeninin, sinema dilinde de haz için bakışa sunulmuş bir nesne olarak görülmesinin bir temsilidir. Kadın figürü röntgenlenmek maksadıyla kodlanan erotik dış görünüşüyle hâkimiyet altındadır. Erkeğin arzu ve fantezilerini yansıtır, pasif bir şekilde yerleştirildiği gösterinin bir parçası olmuştur. Görsel kültür ve sinema kültürünün de yaratmış olduğu genel kültür ile kadın bir arzu nesnesi haline bürünmüştür.

Mulvey, filmin bakış aracılığıyla nasıl büyüleyebildiğini anlayabilmek, ataerkil bir toplumun bilinçaltının film formunu nasıl kurduğunu kavrayabilmek için makalesinde psikanalizi kullanmıştır. Benzer bir biçimde Vernon Hyde Minor de (2014, s. 221), erkek bakışı fikrinin kısmen de olsa sanatı bilinçdışı arzuların tatmin edilme aracı olarak gören psikanalize dayandığını söyler. “Buna göre kameranın ve seyircinin bakışı bir erkek bakışıdır. Bakma ediminde (...) erkek aktiftir, kadınsa pasiftir. Bakış iktidar/güç ilişkilerinin oluşturulmasında son derece önemli bir araçtır. Batı geleneğinde bakışı gerçekleştiren kişi, bakılan kişi üzerinde güç sahibi gibidir” (Minor, 2014, s. 221).

Laura Mulvey (1999, s. 837), bakmanın verdiği zevki etkin ve edilgen olarak ikiye ayırmış ve etkin erkek bakışının kendi fantezilerini edilgen kadın figürü üzerine yansıttığını ve

onu bu şekilde biçimlendirdiğini belirtmiştir. Yine Freud'dan yola çıkan Mulvey, bakışın sahibinin erkek, imgenin ise kadın olduğunu belirtmiştir. "Belirleyen erkek bakışı, buna göre biçimlenen kadın figürüne fantezisini yansıtır. Geleneksel teşhirci rolündeki kadınlar', sergilenerek 'bakılan olma'yı (*to-be-looked-at-ness*) ifade ederler" (Mulvey, 1999, s. 837). Bu bağlamda bakış için, toplumsal cinsiyeti elinde bulunduran bir iktidar şeklidir denilebilir.

Kadın figürü, cinsel hazzın somutlaşmış bir biçimi olarak yansıtıldığı gösterinin vazgeçilmez bir unsurudur. Antmen, Budd Boetticher'in ifadesini şöyle aktarır:

Önemli olan kadın kahramanın neyi kışkırttığı, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. Erkek kahramanın eylemlerinin nedeni odur: onun varlığı, daha doğrusu kahramanda uyandırdığı sevgi veya korku, ya da erkek kahramanın kadın için duyduğu kaygıdır. Kadının kendi başına hiçbir önemi yoktur (Aktaran: Antmen, 2013, s. 286).

Mulvey'e göre bir temsil biçimi olarak sinemanın ve mekân olarak sinema salonunun özel bir amacı vardır. Sinema salonuna giden insanlar için mekân, kendi içinde mevcut olan bir röntgenleme isteği, bir seyir pratiği oluşturur. Alınan haz, salonun karanlık oluşu ve seyircilerin kendi kendilerineymiş gibi bir duygu yaratmasından kaynaklanır. "(...) anaakım sinemanın büyük bir kısmı (...) büyülü bir biçimde açılan bir dünyayı tasvir eder; seyircinin varlığına kayıtsız olan, seyirciler için bir yalıtılma duygusu üreten ve onların röntgencilik fantezileriyle oynayan bir dünyadır bu. (...) Film gerçekten seyircinin izlemesine sunulmuş olsa da, görüntüleme koşulları ve anlatı uzlaşımları izleyicide mahrem bir dünyaya baktığı yanılsamasını uyandırır. Sinemada izleyiciler, çok belirgin şekilde teşhirciliklerini baskılama ve baskılanan arzularını oyuncuya yansıtma konumundadırlar" (Aktaran: Antmen, 2014, s. 282).

Perdede görülen çok açıkça gösterilir...[Ancak film] bir ayrılmışlık duygusu ... röntgenci fanteziden ... fayda sağlayan ... geçirimsiz biçimde sınıksız mühürlenmiş bir dünya resmeder ... salonun karanlığında ... röntgenci ayrılmışlık yanılsamasını çoğaltmaya ... özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını vermeye yardımcı olur (Harris, 2013, s. 150).

Jacqueline Rose (2010, s.205-206), klasik sinemanın sergilediği, sahneye koyduğu şeyin, öteki ya da kayıp kıta olarak kadına atfedilen imge olduğunu belirtir. (...) Cinsellik kadının bedeninde seyirlik bir gösteri, fallik arzunun nesnesi veya özdeşleşim biçiminde dondurulmaktadır. (...) Kadın eğer arzulanıyorsa bu ancak eril bir özdeşleşim tarafından gelebilir; çünkü sinemada bir kadının arzulanması ancak bakış aracılığıyla kurulan bir denetim biçimidir. Teresa de Lauretis (1984, s. 5) göstergibilimsel ve psikanalitik perspektiften bakıldığında, sinemada gösterilen kadın temsilleri üzerine, Batı kültüründe

kadının erkekten farklı şekilde temsil edildiğini belirtir. Bu kadınların birer kurgu olduklarına, toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan asıl kadınlardan ayrıldıklarını ifade eder.

Mulvey (Aktaran: Smelik, 2008, s.4) klasik sinemanın, dikizcilik ve narsisizm yapılarını öykü ve imgeyle bütünleştirerek bakma arzumuzu kamçıladığına değinir. Dikizci görsel hazzın, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına bakışla üretildiğini, narsisistik görsel hazzın ise imgeyle özdeşleşme yoluyla ortaya çıktığını belirtir.

Mulvey analizinde, ataerkil toplumun kadınlar üzerinde kurmuş olduğu baskının, cinsel rol imgelerini yeniden üretmeye yarar sağladığını ortaya çıkarır. Özellikle Hitchcock'un Rear Window, Vertigo ve Marnie filmleri üzerine çalışmış, gerçekte herhangi bir popüler filmde de örnek verilebileceğini ifade etmiştir. Bununla beraber Mulvey, kadınların da bu anlatılara ve imgelere bakarken zevk aldıklarını söyler. Fakat bu hazzın ne denli yıkıcı olabileceğinin de farkına varmak gerektiğini ekler.

## SONUÇ

Kavram olarak skopofili bileşenlerine ayrıldığı zaman bakış, haz ve imge kavramları ile olan ilişkisine vardım ve bunun görsellikle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu fark ettim. Bakış kavramı insanın diğer duyularından daha üstün tutulmuş, bakmak erkeğe atfedilmişti. Ve ataerkil bir toplumda bakış, o toplumun estetik algısına göre görsel hazzı biçimlendirmekteydi. Özellikle kadın ve bedeni bu görsel hazzın giderilmesi için bir olanaktı. Ona ilişkin görüntüler olmadığında ise onu anımsatan imgeler aynı işlevi görmekteydi. Bir şeylere bakmaktan alınan hazzın, erotik bir haz olduğu, erotizmle ilişkili olduğu sonucuna vardım. Erotizm ise cinsellikle ilişkili bir şeydi. Buradan bakınca bugün görsellik, cinselliğin yerini alan bir haz olanağına dönüşmüştü. İçinde bulunduğumuz görsellik dünyasında, özellikle kadın bedenine bakmak haz veren bir şeydi. Sanat tarihindeki kadın çıplaklar, skopofilinin nesnesi olarak temsiline yalnızca bir örnek olabilmektedir. Kadının bu temsiline yönelik, özellikle 60'lardan sonra kadın sanatçılar, yapıtlarıyla buna çokça eleştiri getirmişlerdir. Sanatçıların bugün kadın bedeniyle ilgili işler üretmeye devam etmesi, bedenin günümüzde hala bir mesele olarak ele alındığının göstergesidir. Buradan hareketle konuyu kendi yaklaşımıyla ele aldığım ve plastik bir dille ortaya koymaya çalıştığım bir sürecin içine girdim.

Skopofili kavramı ile ilgili sanatsal üretimlerim, ilk olarak sinemanın içerisinden karşılaşmış olmamdan dolayı, film karelerinden yaptığım alıntıların görsel çözümlenmeleriydi. Kadının edilgen ve bakılası rolünün, sinema dilinde nasıl pekiştirildiğini ortaya koyan alıntılardan oluşmaktaydı. Tez kapsamında yaptığım okumalar ve incelediğim sanat yapıtları sonucunda, skopofilinin yalnızca sinema ile ilişkili bir şey olmadığını tespit ettim. Tarihteki çıplak kadın resimlerine bakmak, skopofilinin nesnesi olarak kadın bedeninin sıkça üretildiği bir alan olduğunu görmemi sağladı. Buradan bakınca, sanatsal çalışmalarımı dar bir alanın içerisinden ürettiğimi fark ettim. Özellikle sanatçıların yapıtlarını incelemek, ifadelerine bakmak, konuya nasıl ve nereden baktığımı, kendi resimlerimde bunu nasıl ele aldığımı görmeme yardımcı oldu. Konuyla derinleştikçe nasıl bakabileceğimi, resimlerimi ne yönde dönüştürüp, meseleyi nasıl daha iyi anlatabilirimi sorgulamaya başladığım bir sürecin içine girdim. Buradan hareketle en çok da 60'lardan sonra kadın sanatçıların, skopofilinin nesnesi olarak kadını ele aldıkları yapıtlarla ilişki kurdum. Bugünün içinden ben ne söyleyebileceğimi düşünürken, sanatçıların yapıtlarını üretirken kullandıkları temellük, postprodüksiyon ve mimesis kavramları, süreç boyunca ürettiğim işlerin çıkış noktasını

oluşturdu. Dolayısıyla öncesinde sinemanın içerisinden yaptığım küçük ölçekli siyah beyaz resimlerim, yerini renge ve daha büyük ölçekli tuvallere bıraktı. Tasarlanma aşamasından itibaren objektifin başına geçip hem özne hem nesne konumunda olduğum, kendi kadınlık imgelerimi kurguladığım, bilinen yapıtlardaki temsillere öykünüp atıf yaptığım, hem sanatçı hem de yapıtı olarak dâhil olduğum bir süreçti. En nihayetinde bir resmi başından sonuna yalnızca yüzeyde resmetmek değil, aynı zamanda resmedilen olarak, bir yapıt olarak da kendimi kattığım bir dizi resim oluşturdum.

## KAYNAKLAR

Açan, V. (2013). *Görsel Kültürün Oluşumunda Çıplaklık*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Agacinski, Sylviane. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. (İ. Yerguz Çev.). Ankara: Dost.

Akfırat Önalın, F. (2014). Kadınların "Kadın" İmgeleri. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 9(17), s. 1-18. Erişim: 08.08.2019.

<http://www.yader.org/index.php/yader/article/view/yader.2014.001/yader.2014.001>

Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve Sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*. 0 (20) , 1-16. Erişim: 17.07.2019.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/24949/383068>

Alp, Kafiye Özlem. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 7/14, s. 358,365. Erişim: 31.01.2020.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20735/221618>

Altaş, Ş. (2018). *İmgenin Bakışı*. Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2014). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arpacı, M. (2014). Modern Görsel Kültür, Sinema ve Video Bakış, Beden ve Kameranın Gücü. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 22, s. 95-106. Erişim: 03.05.2020. DOI: 10.31123/akil.441935

Aydoğan Özbay, M. S. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*. Yüksek lisans tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.



Barthes, Roland. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Barzman, Karen. (1993). Review: The Nude: A New Perspective by Gill Seunders. *Womans Art Journal*, s. 43-44. Erişim: 17.05.2020. DOI: 10.2307/1358449  
[https://www.jstor.org/stable/1358449?read now=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1358449?read%20now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents)

Berger, John. (2013). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman Çev.). İstanbul: Metis.

Birincioğlu, Yıldız Derya. (2017). Görsel Hazzın Dişil Örüntüleri: Mavi Kod (Code Blue). *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2/4, s. 114-128. Erişim: 17.07.2019.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akader/issue/31877/350400>

Boardman, John. (2014). *Yunan Heykeli Geç Klasik Dönem*. (M. Peker Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.

Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postprodüksiyon*. (N. Saybaşılı Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Boyacı, S. (2018). *Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması*. Yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Bowie, Malcolm. (2007). *Lacan*. (V. Pekel Şener Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

Clark, Kenneth. (1956). *The Nude: A Study In Ideal Form*. New York: Pantheon.

Candemir, T., Candemir, T., Öz, B. B. (2017). Sanat Ve Reklamlarda Kadın İmajı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10/52, s. 493-508. Erişim: 20.12.2019.  
[http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi52\\_pdf/3sanattarihi\\_arkeoloji\\_cografya/candemir\\_tulin.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi52_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/candemir_tulin.pdf)

Coşmuş, S. (2008). *Feminist Söylem Açısından Televizyon Reklamlarında Sunulan Kadın İmgesi*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara.

Çağlayan, Füsün. (2007). Modern Dönemin Kavşağında Bir Kadın Kahraman: Hannah Wilke. *Rh+ Sanart*, 45. s. 76,80.

De Beauvoir, Simone. (1981). *Kadın: Bağımsızlığa Doğru*. (Bertan Onaran Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

De Lauretis, Teresa. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. USA: Indiana University Press.

Donovan, Josephine. (2015). *Feminist Teori*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Emre, A. (1995). *Çağdaş Sanatta Alan Ve Sınırlarıyla Kadın İmgesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Farago, France. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğa Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Foster, Hal. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2016). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fişekçi, Karolin. (2007). *Pop Art'da Kadın İmgelemi*. Yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Freud, Sigmund. (2014). *Cinsiyet Üzerine*. (A. A. Öneş Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Freud, Sigmund. (2016). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (K. Şipal Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Göker, Neslihan. Göker, Göksel. (2014). Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Steppford Kadınları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24/2, s. 221-237. Erişim: 08.08.2019. DOI: 10.18069/fusbed.19467

Harris, Jonothan. (2013). *Yeni Sanat Tarihi*. (E. Yılmaz Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Heywood, Andrew. (2014). *Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş*. (A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnanç, Ş. Akın, B. Kalkan Çev.). Ankara: Adres Yayınları.

Irigaray, Luce. (1985). *This Sex Witch is Not One*. New York: Cornell University Press.

İnceoğlu, Y., Kar, A. (2016). *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent. (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Leppert, Richard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mcgowan, Todd. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. (Z. Özen Barkot Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Mulvey, Laura. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Leo Braudy, Marshall Cohen (Ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. s.833-844. New York: Oxford University Press Inc.

Murray, Chris. (2019). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Nochlin, Linda. (1988). *Women, Art and Power*. New York: Harper & Row Publishers.

Özgenç, N. (2008). *Yirminci Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik Ve Erotizm İmgesi*. Sanatta Yeterlilik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Pacteau, Francette. (2005). *Güzellik Semptomu*. (B. Erol Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pollock, Griselda. (2008). *Vision and Difference Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Great Britain: Routledge.

Robins, Kevin. (2013). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*. (N. Türkoğlu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rose, Jacqueline. (2010). *Görme ve Cinsellik*. (A. Deniz Temiz Çev.). İstanbul: Metis Kitabevi.

Sartre, Jean Paul. (2009). *İmgelem*. (A. Tümertekin Çev.). İstanbul: İthaki.

Sartwell, Crispin. (1999). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. (A. Yılmaz Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Smelik, Anneke. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (D. Koç Çev.). İstanbul: Agora.

Spargo, Tamsin. (2000). *Foucault Ve Kaçıklık Kuramı*. (K. H. Ökten Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Şenyuvalı, G. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi*. Sanatta yeterlik tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Tseelon, Efrat. (2002). *Kadınlık Maskesi*. (R. Kekeç Çev.). Ankara: Ekin Yayınları. Alexander Gray Associates. <https://www.alexandergray.com/series-projects/joan-semmel10?view=slider#5> Erişim: 10.05.2020.

Collins, Leah. (2016). <https://www.cbc.ca/arts/turkish-artist-nur-gurel-makes-skinny-models-obese-turns-fashion-on-its-head-1.3428745>. Erişim: 29.05.2020.

EK INTERVIEW. (2015). <http://www.emptykingdom.com/featured/ek-interview-nigel-van-wieck/> Erişim: 25.10.2019.

Etimoloji Türkçe. Erişim: 26.03.2020. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/n%C3%BC>

Jones, Ben. (2018). In Conversation With Nigel Van Wieck, Artist. <https://benhaynesjones1999.wordpress.com/2018/08/23/in-conversation-with-nigel-van-wieck-artist/> Erişim: 15.05.2020.

Nolden, H Fine Art. Erişim: 14.05.2020.  
<https://yourartshop-noldenh.com/eric-fischl-3/>

Öğdül, Rahmi. <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2010/07/tenden-giysiler.html>  
Erişim tarihi: 11.02.2020

Pera Müzesi Blog. "Bedenim Benim Heykelimdir". Erişim: 28.05.2020.  
<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/louise-bourgeois/>

Wikipedia, Sylvia Sleigh. Erişim: 29.04.2020.  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sylvia\\_Sleigh](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Sleigh)