

BATI SANATINDA DİVANDA UZANMIŞ BEDEN İMGESİ

THE IMAGE OF BODY LYING ON DIVAN IN WESTERN ART

Sevtap Örgel *

Öz

Antik Yunan'dan günümüze dek pek çok formda üretilmiş olan "Divanda uzanmış Beden" betimlemesi görsel hafızamızda oldukça geniş bir yere sahiptir. Bu betimleme bir tarafı 'Beden' bir tarafı 'Mekân'a dayanan niteliği açısından düşün dünyası ile ilişkilendirilerek ele alınmayı gerekli kılmıştır. Bu bağlamda, mekânı divana, bedeni nüye bağlayan sanatsal üretimler, Avrupa düşünce tarihi sınırlılığında incelenmiştir. Hem sanat tarihi okumaları hem de daha dar perspektifte 'Hristiyanlık öncesi ve sonrası toplum' araştırmalarında karşımıza sıkça çıkan bu betimlemenin, beden ve uzamın geçirdiği dönüşümden bağımsız ele alınamayacağı açıktır. "Beden ve çıplaklık", "uzanma ve divan" kavramlarını birlikte düşündüğümüz noktada, kutsal beden, günahkâr beden, çıplaklık, kadının konumu ve özel alanın kavranışındaki değişimler üzerinde durulması gereken mecburi duraklar olmuştur. Araştırma, karikatürize edilerek psikanaliz yatağı imgesine indirgenmiş olan divanın, farklı bir bakış açısıyla, sanatsal üretimde "Bedeni odaklayan uzam" olarak kullanımına dair sanat literatürüne bir yorum sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Divan, Beden, Nü, Çıplaklık, Özel Alan.

Abstract

The portrayal of "Body Lying on Divan", reproduced in many forms since Ancient Greece, is quite engraved in our visual memory. This description made it necessary to deal with the world of thought in terms of its quality based on 'Body' on one side and 'Space' on the other. In this context, artistic productions that connect the space to the divan and the body to the nude have been examined within the limitations of the history of European thought. It is clear that this description, which is frequently encountered in both art history readings and, in a narrower perspective, 'pre-Christian and post-Christian society' studies, cannot be considered independently of the transformation of the body and space. As we address "Body and nudity", "lying and divan" concepts together, it is imperative to elaborate sacred body, sinful body, nudity, status of women, and changes in perception of private space. The study aims to offer a commentary to the art literature regarding the use of divan, which was caricaturized and reduced to the image of a psychoanalysis bed, as "Space that focuses on body" in artistic production with a different point of view.

Keywords: Divan, Body, Nude, Nudity, Private Space.

Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 20.09.2022 - Kabul tarihi: 25.11.2022.

*Dr.Öğ.Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere A. Özbay MYO, orgelsvtp@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3094-0453>.

1. Giriş

Sigmund Freud tarafından analiz yatağı olarak kullanılan ama asıl etki alanı Freudyan yöntemleri eleştiren kimi analistlerce genişletilen divan, melankoli, hezeyan içinde uzanma eyleminin gerçekleştirildiği yer olarak tahayyülümüzde kısıtlanmış-indirgenmiş bir nesnedir. Bu algılayışın nedeni şüphesiz yalnız Freud'un yöntemleri ya da psikanalizin ne'liği üzerine sürüp giden tartışmalar değildir. Özellikle, altmışlı yıllardan hız alarak, yazılı ve elektronik yayım mekanizmasıyla, algı dünyamız "bir ironi malzemesi olarak terapi divanı" sunumunun kesintisiz işgaline uğramış ve divan imgesi psikolojik sorunların göstergesi olarak kronikleşmiştir. Dahası, kimi analistlerce otoriter bir çağın kalıntısı olarak nitelendirilen divan, psikanalistin analiz edilen üzerinde güç oyunları oynadığı; onu pasifleştirip, ilkellettiği yer olarak görülmüştür (Kravis, 2018:23).

Konu "terapi/tedavi yatağı olarak divan" olarak ele alınmadan önce, kelime köken bilgisine başvurulduğunda, divana karşılık gelen *klinē* kelimesinin kullanıldığını görürüz. Bu sözcük aynı zamanda *yatak* ve *tabut* anlamlarını da içermektedir. Ayrıca ilerleyen bölümlerde üzerinde durulacak olsa da burada yine de belirtmekte fayda var ki, Nathan Kravis, Platon'un Devlet'inde, Sokrates ve Glaukon'un arasında geçen yaslanmak ve divan hakkındaki konuşmada, *klinē* sözcüğünün kullanılmış olmasına vurgu yapar. *Klinē*, adı geçen metinde, yaslanarak yemek yemek için kullanılan "taşınabilir yatağı" betimlemek için kullanılmıştır (Kravis, 2018:29). Şu noktada parantez açmak gerekir ki; Antik Yunan'dan günümüze dek, insanlığın hallerini işaretleyen pek çok konuda divanın önemli bir yere sahip olduğu görülür. Bunlardan ikisi az önce sözü edilen yemek yemek eyleminde kullanılan divan ve üzeri kapatılarak insanın ebedi yolculuğuna uğurlandığı tabut olarak divandı. Bir diğeri ise sağlığa kavuşma ya da karşıtı olan hastalıktan kurtulma olgusuyla ilişkili; hasta yatağı olarak divandır.

Nesne olarak divanın, insanın en temel ihtiyaçları: yemek yeme ve uyku; en değişmez gerçeği; ölüm/yaşam arasında bir yerlerde durduğu açıktır. Araştırma kapsamında problematize edilen divan ise bu olgulardan ayrı düşmeden bir dördüncü durum, *kadının yeri* ile incelenecektir. Şu durumda "Divanda Beden", salt bir "görsel iletim/sanatsal üretim" olarak ele

alınmayı olanaksız kılmıştır demek yanlış olmaz. Diğer deyişle, başlık, yalnızca-izm'ler ile açıklanamayacak bir yerde, dinsel-düşünsel-kültürel hayatın kesiştiği alanda durmaktadır.

2. Mekân ve Beden Algısında Değişimler

17. yüzyıla değin yaşam alanının, mutfak-salon-yatak odası gibi bölümlere sahip olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Ancak, evin kamusal alanı olan salondan koparak uzamlaşan, fakat yine de misafir-hane halkı, kadın-erkek ayrışmasında salonun işlevini sürdüren bir yatak odasının varlığından söz edilebilir ki, bu da ancak mutfak ve şapelin özerkleşmesinden çok sonra, aristokrat ailelerin malikânelerinde görülebilen bir durumdur. Feodal Avrupa'da moderniteye değin en azından yoksul-sıradan insanların evlerinde bir yatak odasının varlığından bahsetmek olanaksızdır (Ariés ve Duby 2006b:183-188). Yatak için ayrılmış alan genellikle bir kumaş-perde ile evin ortak yaşam alanında bulunur (Ariés ve Duby, 2006c:240-243). Kamusal alan ile zamandaş ortaya çıkan özel alansa, ekonomik değişimlerin sosyal hayata yansması olarak varlık göstermeye başlar. Diğer bir ifadeyle, zanaat işlerinde ki uzmanlaşma yaşam alanını önce ev ve işyeri olarak ayırır, odalarsa evin içinde sonradan belirir (Ariés ve Duby, 2008: 65-67). 18. yüzyıldan itibaren -artık, ama asla hepsinde değil- sürgü ve kilit altına alınmış özel hayatın alanı olan yatak odalarına giriş kadının alanına yani mahremiyete girştir (Mumford, 2013:351-352). Divan, iç mekân nesnesi olarak artık yatakta uzanmayı işaretlemektedir, dolayısıyla bu imge doğrudan mahremiyet nesnesine dönüşmüştür.

Mahremiyet algısının tarih sahnesine çıkışı ise birey olmak, kadın-erkek algılayışındaki değişimler ve elbette ki sağlık alanındaki gelişmelerdir. Tüm bunlar ise ekonominin kiliseden ayrılması ile başlar. Dinsel düşünüşün sosyal-ekonomik ve kültürel tarihi yazdığı bir dönemden bahsettiğimizdeyse, beden, üzerinde durulması gereken en önemli kavramlardan biridir. Çıplaklığa atıfla ele aldığımızda bu, mutlak mecburiyetle giyinik beden demektir. Perde ve kumaşlar yalnızca ev içi alanları değil, bedenlerin dışını da uzamlaştırmaktadır. Mahremiyet perdesi ancak hekimlerin işbaşında olduğu vakitlerde, hayat/yaşam adına kalkar. Yine de belirtmek gerekir ki buradaki perde kıyafetten çok daha öte bir anlam içerir. Bedeni değil, bedendeki acılar ve kusurları dışarıya kapatır. Örneğin Antik Yunan'da beden, yalnız sağlıklı ve

genç erkeklerin övünç kaynağı olabilirdi. Sağlıksız, yaşlı bir beden ve kadın bedeninin teşhir edilecek hiç bir yanı yoktu.

O zamandan günümüze beden algısındaki değişimleri tek tek ele almak şüphesiz pek olası değil, fakat sadece *geçmiş olduğu yollar* cümlesi dahi evrelerin birbirilerine benzersizliğini ortaya koymaya yeterlidir. Hangi zaman aralığında hangi kültürel kodlarla ele alınırsa alınsın, karşımıza, *psyche: can/nefes* ve seküler dil aracılığıyla türetilmiş, baskın dini çağrışımları sindiren *öz/can* kavramlarıyla beraber çıktığı görülmektedir. Beden her zaman ruhu çağırılmaktadır. Bu, 17. yüzyılda beden ile makine arasındaki benzerliklerin tartışıldığı Kartezyen felsefede de 20. yüzyıl reanimasyonunda da böyledir.

René Descartes'in, tanrının belirli bir amaç için şekillendirdiği bir heykel ya da toprak bir makine olarak varsaydığı beden algılayışında, bilinç-beden hiyerarşinin bozulduğunu söylemek de pek mümkün görünmemektedir (Corbin vd.,2021a:42-43). Reanimasyon kelimesi üzerinde durulduğunda ise: "diriltme" terimi yerine "canlandırma" terimi tercih edilmişse de "reanimasyon"un köken olarak *animus mu? (can mı?) anima mı? (ruh mu ?)* olduğu konusu muğlaklığını korur. Corbin' nin belirttiği gibi "bu terimle kastedilen... canın bedene bağlanması mı, yoksa uzaklaşmakta olan ruhun geri çağırılması mıdır?" (Corbin vd.,2021a:42-43).

İster 17. yüzyıl zihin-beden düalizmi olsun, ister Antik Yunan felsefesinde beden-ruh ve akli insan olmaya bağlayan üçleme, beden algılayışı zihin/ruh algılayışının tali bir sonucudur. Reanimasyon yani otomatlarla hayatta kalma, ölümlerle-yaşam eşliğinden maddi dünyaya doğru atılmış dev bir adımdır. Sağlık alanında gerçekleşen bu atılım, Yunan yüce bedeni ve orta çağ günahkâr bedeninden çok daha farklı bir anlayışla kategorize edilebilir. Aydınlanma çağı "makine beden" kuramından ivmesini alan 20. yüzyıl bedeni, zamanın-evlerin-işlerin uzmanlaştığı geçmiş yüzyıldaki "iç ortam" kavramının temelleri üzerinden yükselir (Sennett, 2018:229-252). Fakat eklemler-kan akışı ve iç organlar gibi hayata dair unsurların makinenin parçaları ve işleyişi gibi ele alınması, insanı kendine yabancılaştırmış ve "yalnız insan" kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Yani bu sefer de beden, bilinç ya da ruhun değil, makinelerin gölgesinde kalmıştır.

20. yüzyılda ise insanın makinelerle olan içsel savaşı, makineler aracılığı ile hayatı disipline ettiğinde bambaşka bir boyuta ulaşır. Onlar hakkında düşünmekten çok daha ötede, onlar yardımı ile yaşamak ve onlar yardımıyla düşleyebilmektir bu. Daha yüzyılın ilk yarısında iki trajik sonuca yol açmış olsa da.

Dinsel-ahlaki kurallar *hastalanma hakkı* sınırlarının dışına ötelediğinde, *yaşama hakkı* düşünüşünün sesi yükselir ve orta çağın adeta ritüel havasında yaşanan; aylar-yıllar süren ve evi adeta kabul ve yas mekanına dönüştüren hastalık safhaları bu yüzyılın utancı olur (Ariés ve DUBY, 2006b:284-287). Makinelerin öldürdüğü toplumsal insan, makineleri araçsallaştıran bir bireydir artık; birey ise özne/bilinçdışına bağlanmış beden. (Corbin vd.,2021a:42-44). Burada Antik Yunan'ın yüce bedeni ile arasındaki en önemli fark ise; bedenin dinsel düşünüş, yurttaşlık, yani dolaylı anlamıyla savaştı enerji ve toplumsal erdemden ayrı düşünülemez nitelendirilmesine karşı, bedenin çözülmüş bir milliyetçilik içinde, bedeni tahakküm altına alan otoritelere karşı, enerjisini kendine yönelten bakışıdır. Her yönden iyi bir yurttaş ve tanrılarına saygılı bir Yunan bedeni, tanrının kendi sunumu olarak gizlenmeden apaçık ortada görünür olmalıdır (Sennett, 2018:25-32). Çıplaklığa övgü kusursuz bedende görünen tanrının varlığına övgüdür.

Bedenin 20. yüzyıldaki önemi ise bedenle ruhun ayrılmaz bütünlüğünden kaynaklanır. Ne Kartezyen felsefedeki gibi ruh bedeni yönetir ne de onla uzlaşma içindedir (Cevizci, 2005:463). Beden ve ruh birbiriyle iç içedir, dünyaya baktığımız pencere, bir "iç ten" dir (Ponty, 2017:22). Vücutla adeta birleştiğini ve adeta onla tek vücut olduğunu söyleyen Descartes'in düalizminin ardından 20. yüzyılda beden zaferini ilan etmiştir (Barbaras, 2017:155). Ne var ki, kalp-beyin-ciğerler-dolaşım ve boşaltım sistemi gibi diğer tüm organların tıpkı 17. yüzyıl kent mekânı gibi uzlaşması çoktan uzlaşabilir bir eşliği de gerisinde bırakmıştır. Beden ile kentler arasında kurulan bağ 20. yüzyıl öncesinde hem ontolojik hem de estetikdir. 20. yüzyıla gelindiğindeyse bütüncül beden anlayışındaki bu değişim, her bir parçayı bütüne bağlayan bakıştan, bütünden parçalara ayrılmış tekilliklerin birbiri ile uyumu gibi bir bakışı çoktan zihnimize işlemiştir.

Feodal Avrupa'da beden konutken modernitede kenttir. Orta çağın evcil ve ormanı olarak ikicil düşünüşte ele aldığı ruh ve beden, konutun içi ve dışı olarak kategorize olur. İçerisi korunaklıdır; dışarı ise öngörülemez ve tekensiz. Ormanı durum daha çok bedenin alt tarafı ile ilişkilidir. Modern kente gelindiği ise ormanlar ıslah edilmiş, bataklıklar kurutulmuş ve patikalar güvenli yollara dönüşmüştür. Ve elbette ki açık evin mahreme izin vermeyen yapısı dolayısıyla kırlarda gözlerden uzak yaşanana aşk ve cinsel hayat, yatak odasının varlığı ile eve kapanmıştır. Yani kent gibi kadın ve onla/ona yönelik dürtüsel zevkler de kontrol altına alınmaya çalışılmıştır (Ariés ve Duby, 2006b:539-541).

20. yüzyıl, bedenin tehlikeli bulunduğu düşüncesinin bertaraf edilerek, ona değer atfedildiği çağdır; zihnin tapınağı olarak bedene duyulan saygı hiçbir dönemde bu yüzyılda ki gibi bir mertebeye ulaşmamış/ulaştırılmamıştır (Ariés ve Duby, 2006b:541). M.M. Ponty'nin bilincin ete kemiğe bürünmesi olarak öne sürdüğü düşüncede beden, ne ev ne de kenttir artık, beden dünyanın eksenidir (Corbin vd.,2021a:10). Bedenin varlığı düşünce nesnesidir. Kültürel-mimari nesne ve dinsel kurgulamalardan maddi bedene "deriben"e geçiş gerçekleşmiştir. Beden, 20. yüzyılda seyirliktir. Cinsiyetli beden bakışına sahip bu çağda beden, sanatta da daha önce benzerine rastlanmamış şekilde sunumdadır.

Alain Corbin, *Bedenin Tarihi (3)* kitabında, bedene atılan bakıştaki değişimin bu çağdaki benzersizliğini kategorileştirir. Bunlardan ilki organizma temelli sağlık biliminin inşasıdır. İkincisi, arzu kavramı eşliğinde toplumsal normların ıslah girişimleri ve bu girişimlere karşı tepkilerdir. Ve sırasıyla diğerleri; kusurlar aracılığı ile istatistiki veriye dönüşen bedenin teşhisi; makineler eliyle işlevselleşen zihnin kanlı trajik eylemleri (savaşlar) ve son olarak da bedenin teşhididir: izleyen ve bakılan arasında sürüp giden gerilimli ve dürtüsel nesneye dönüşmüş bedenin sunumu (Corbin vd.,2021a: 13). Corbin bu mutlu ve ağıtsal yüzyılda dönüşmüş bedenleri inceler ve "bedeni sorgulamanın insanın antropolojisini sorgulamanın bir yolu olduğunu" dile getirir (Corbin vd.,2021a: 13).

2.1 Kadının Yeri ve Bedeni: İçeride ve Divanda

Beden kelimesi, Latince *corpus (vücut)* kelimesinden türemiş ve bedeni küçültme anlamında sözcük daralmasına uğramış Fransızca *corp* terimi ile ifade edilmektedir (http 1). Diğer ifadeyle, beden, giyilen bir giysi; korse ile tanıma ulaşmıştır. İdeal beden göstergesi olarak Mısır ve Yunan uygarlıklarında her iki cins de korseyi kullanırken, Hristiyanlıkla beraber erkek ve kadın rollerinin kati şekilde ayrıştırılmasının ardından; erkek *akıl*, kadınsa *beden* alanında - korseyle- kalmıştır.

18. yüzyılın sonunda dahi düşünürlerin kadın hakkındaki görüşlerinde “özel hayat için yaratılmış beden” görüşüne sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Eve karşılık gelen özel alan dolayısıyla kamusal alanın karşısında, yalnızca erkeklerin alanı olarak tanımlanmaktadır. 20. yüzyıl sanat üretiminde, kendi ruh halleri ve kendi beden nitelikleriyle karşımıza çıkan kadının, önce kamusal bir özne-bir birey olması gerekmektedir. Kadında cinselliği aşamayan beden kavramının erkekte akıl ile varlık bulmasından dolayı kadınların birey olabileme yolculuğu günümüze oldukça yakın bir tarihte Fransız devrimiyle başlar. Özellikle siyasi bir temsil olma yolunda evrilen giysi üzerinden kadın, özgürlüğünü ve eşitliğini ilan etmeye girişir. Esasında giysi, insanlık tarihinin her döneminde ideolojiktir. Kadınlar erkekler gibi giyinemezler, çünkü kadın oldukları fark edilmeyebilir normu, sosyal hayata-dışarıya sızmaya çalışan ve kadınlığını unutup günah işleyecek olan bedenin tehdidine karşı tezahür etmiştir.

Her şeye rağmen 18. yüzyılın sonu, giysi yoluyla özel hayatı kamusal alan içinde görünür kılar. “1790’ın soylu hanımı, ‘ulusal renklerde çizgili elbise’ giyerken, ‘vatansever kadın’, ‘kral mavis’ giyinir, ‘kurdeleli siyah fôtr şapka ve üç renkli kokart’ takar” (Ariés ve DUBY, 2008:24). Fransız devriminin, akılcı bilgi ile gelen sonuçlar silsilesinden biri olduğu sonucu göz önünde tutulduğunda, tıpkı mekân gibi giysilerin uzamlaşması da kaçınılmaz görünmektedir.

Mekânın uzamlaşması, zamanın uzamlaşmasını da bir gereklilik olarak beraberinde getirir. Önce işyeri, dolaylı olarak da ev zamana teslim olur. İş-çalışma etkinliğinin, kalkınma olarak kentlere yansıdığı, sonuç olarak, cemaatten milliyetlere açılan refah ortamında üretim ve tüketimin genele ulaşması amacıyla zamanın planlanması gereklidir. Devrim ve cumhuriyet

ruhu, zafer ve özgürlük, kardeşlik ve eşitlik, temsili olarak çekici tanrıça kılığında takvimlerde cisimleşir. Hepsinde değilse de büyük oranda Kutsal Meryem ve Azizler tablolarının mekândaki konumunu alaşağı edip Fransızların duvarlarında odak olur. Tanrıça/lar o kadar açık seçiktir ki, tahmin zevkini ortadan kaldırıp; giysinin perdeleyerek yarattığı arzudan mahrum bırakır. *Takvim-Cumhuriyet- Mitolojik göstergeler ve Allegori* bir olup, akıl çağının bir çıktısı olarak kadına giysilerinden yana hafiflemeyi ve hatta çıplaklığı verir.

Fransız devriminde Marianne (Görsel 1) Herkül-Cicero gibi erkek figürler arasından, ideal yurttaş sembolü olarak en ilgi çekici suret bulunur (Sennett, 2018: 255). Meryem ana kültünü de canlandıran Marianne, Yunan tanrıçalarının yüzüne; genç ve yumuşak hatlı bir annenin bedenine sahiptir. Bu suret, eşitlik ve kardeşlik duygularının pekiştirilmesine olanak tanır¹. Göğüsleri açık şekildeki temsilinden, Marianne bağrını tüm Fransızlara açıyor manası okunur. Göğüsleri ihtiras değil süt doludur. Bu düşünüşün altında dönemin eğilimi olan, göğüsün hem erojen hem de erdemli bölge olarak görülmesi yatar (Sennett, 2018:257).



Görsel 1. Barthélémy-François Chardigny, *Cumhuriyet*, 1793, Granet Müzesi, Aix-en-Provence.

¹ Bkz. Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830, <https://louvrekids.louvre.fr/gallery/c/0/i/51208880/citizens-take-your-arms>, Erişim Tarihi:28.07.2022.

Diğer yandan, orta çağ kalıntısı olan vücuttan sıvı atarak arınma işlemi-dayanıklılıkla eşdeğer olan erdemli duruş için özellikle erk sahibi erkekler tarafından uygulanan beden arındırılması- kavram değişikliğine uğrar ve kadın memesinden çıkan süt ile itibarlı bir sıvının sahibi olur. Dinsel düşünüşün İsa'dan miras aldığı ve sürdürdüğü kan, süt ile yer değiştirir. Beden acı ile değil haz ile aşkınlaşır. Melankolinin yerini hızla başka duygular; özgürlük-eşitlik-kardeşlik ve erdem alır.

Mairanne'nin ve çocuklarının kent içinde hareket alanına ihtiyaç vardır; özgür dolanım. Kentlerde açık alanlar ve hacimli yapılar olarak tasarımılaşan özgür beden ideali, ne var ki insanı kavrayamaz. Geniş meydanlar ve büyük boş hacimler devrimle coşan ruhu pasifleştirir. Tasarlanan özgür beden tasarlanan özgür mekânla çelişmiştir. G. W. Friedrich Hegel' in "mimari tekensiz" olarak tarif ettiği hacimli kütleler evsel-olmayan kavramına karşılık gelmektedir ve Marianne de nihayetinde kadın olarak eve tekabül etmektedir (Sennett, 2018:257-265) .

Richard Sennett, 1865 yılında yayınlanan "Susam ve Zambaklar" kitabında, Ruskin'in, evi ahlaki açıdan tanımlamasını ele alır. Ruskin'den aktardığına göre; ev ancak korunaklı ve dışarıya kapalı ise bir Vesta tapınağı, kutsal bir evdir. Sennett' in "Güvenli iç mekân" düşü ile ifade ettiği ev, aynı zamanda bilinç dışına karşılık gelen manevi iç mekândır (Sennett 2017:36-37). Psikanalizin malzemesi olmaya hazırlanan "iç"e dair olgular, divanın tekrar sahneye çıkması için gerekli şartları sağlamıştır.

İç mekân aileye, en çok da kadına aittir. Kadın ise sadece eve. "Ev, kadın için savaş halindeki yaşamdır: erkek için ise dinlenme halindeki yaşamdır" (Sennett, 2017:47). Boş zaman ve işsizlik kadına yeni meşgale verir: Dekorasyon ve depresyon. Ev üretim alanından çekilince tüketim mekânı olmuş ve odaların ayrılması ile özelleşen mekânda mobilyalar ile oyalanma ihtiyacı doğmuştur. Özel alanın önem kazanması ve boşta kalan varlığın kendini tanımlama çabası olarak da okuyabileceğimiz bu olgu, dolaylı olarak, birkaç kap- birkaç iskemle ve şilteden oluşan ev nesnelерinin artmasına, dayanıklı ve özenli mobilyaların gereksinimine yol açmıştır. O zamana dek anlam olarak uzanma ile yatma arasında kalan divan, ilk Fransız mobilyacılar tarafından, uzanılan koltuk olarak tasarlanır. 18. yüzyılda kamuda artan okuma aktivesinin evde köşeye çekildiği yer de bu uzanma koltuğu olur. Sanat eserlerinde çokça vurgulanan bu kültürel

imge, elinde kitapla kendi içine ve hayallere dalmış kadını, yavaşça hülyalı ruh haliyle eşleyerek, nü'den erotik sahneye, erotik sahneden pornografik ögeye dönüşmesine de öncülük eder. Picasso'nun "Yaslanarak Kitap Okuyan Kadın" (1960) eseri 1700' lü yılların ikinci yarısında başlayan ve ev dekoruyla birlikte sahnelenen "divanda kitap okuyan kadın" imgesinin (Görsel 2) 20. yüzyıl anlayışıyla devamına bir örnektir (Görsel 3).



Görsel 2. Pierre-Antonie Baudouin *The Reader/Okur*, 1760, Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris.

Görsel 3. Picasso, *Femme Couchée Lisant/Uzanarak Kitap Okuyan Kadın*, 1960, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 130.2 x 196.2 cm, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Fort Worth.

Özetle, mobilyalar ile kuşatılmış ev içindeki kadın imgesi sanat üretiminde bir eşittir. Bunda şüphesiz bilinçdışı nosyonların gündelik hayatta görünür olması yatar. Ev bu yüzyıldan önce kapıları sonuna kadar açıkken dahi, ne resim ne de heykel sanatında mesele edilmiştir. Ressamların bizi evin içlerine sokmadığı teorisinden, evlerin mahreme ihtiyaç duymadığı ahlak anlayışına çeşitlenebilir nedenler en nihayetinde, evin iç yaşamının bireyle ve bilinçdışıyla hiç keşişmediği teorisiyle de sonuçlandırılabilir. Toplumsal sahnelerden yalnızca bireyi odaklayan bakış açısına, bilinçdışı, kadınla sarmaş dolaş olarak divanda bir sunum yöntemi olarak 18. yüzyıldan itibaren sanatsal üretimde başköşeye oturur.

2.2 Erkek ve Çocuk Bedeni: Erk ve Masumiyet İmgelerinin Tersyüz Edilişi

Erkek ve çocuk bedenini betimleyen eserlere bakıldığında altı çizilmesi gereken konu temsilin niteliğidir. 19. yüzyıldan itibaren erkek tasvirinde erdem-akıl-güç, çocuk tasvirinde masumiyet kavramlarının aşıldığı; tersine döndürüldüğü görülmektedir.

19. yüzyıla değin Gerek Adem gerekse Âdem anlamıyla erkek, güçlüklerle baş etmiş (kasları gergin duruş), kadına kıyasla erkek bedenindeki ilahi yaratılış dogmasını kanıksamış (cinsel gösterge olarak kibirli duruş) ve beden güzelliğini akla dayandırmış (vakur duruş) bir şekilde tasvir edilirken, İsa'nın tüm bu hallerden uzak ıstıraplı bedeni, yalnızca tanrısal bir amaçla yaratımın göstergesi olmuştur.

Erkek mahremiyetin söz konusu olmadığı betimlemelerden özel alan içinde bireyin yalnız olduğu anları işaret eden sanatsal üretime, erkek bedeni artık gündelik konularla, kusurlarıyla ele alınmaya başlanmıştır. Gustave Caillebotte'nin "Banyodaki Adam"² (1884) resminde Adem özelliklerinin hiçbirini taşımayan bir beden görürüz. Bu eseri -özel alan içinde- mahremiyet kavramıyla henüz uzamlaşmış olan banyoya göz atan ressamın mahremiyeti ihlal girişimi olarak ele almak da mümkündür. Erkek bedeninin mahremiyetinin doğuşu ile sanatın bu alana girişi arasındaki tarihsel bir aralık yoktur.

Egon Schiele'nin erkek nü'leri, "ölümlü İsa" ile sağlık kavramıyla yeni tanışan "sağlıklı insan" arasında melez bir türdür. Çoğunlukla psikolojik gerilim emareleri taşıyan figürleri erkek bedeni anlayışında gerçekleşmiş olan değişime önemli bir örnek niteliğindedir.

Anne Louis Girodet-Trioson'un "Divana Uzanmış Çıplak Erkek"³ (1793), Gaudenzio Marconi'nin "İstirahatte Erkek Figürü"⁴ (yak. 1860) eserleri ile Ferdinand Hodler'in "Gece"⁵ (1890), Rene Magritte'in "Münzevi Yolcunun Düşünceleri"⁶ (1926-27) Max Ernst'in "Pieta, ya da

² Bkz. <https://collections.mfa.org/objects/537982>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

³ Bkz. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337205?sortBy=Relevance&ft=Anne+Louis+Girodet-Trioson&offset=0&rpp=40&pos=2>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

⁴ Bkz. <https://www.peramuseum.org/images/pdf/digital-publications/bare-naked-nude.pdf>, Erişim tarihi: 06.08.2022

⁵ Bkz. <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/collection/videos-highlights-collection/ferdinand-hodler-the-night-271.html>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

⁶ <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-musings-of-the-solitary-walker-1926>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

Gece Dönüş"⁷ (1923) eserleri gibi uzanan erkek bedeni temalı yapıtlar karşılaştırıldığında, çok kısa bir zaman diliminde yaşanan "bakıştaki değişim" ile erki işaret eden sembollerin sanat yapıtından tahliye edildiği görülmektedir.

Çocuğu konu alan resimler ise mitolojik karakterler haricinde 14. yüzyıl sanatına dek pek rastlanan bir tür değildir. Buna gerekçe olarak aile -bugün bir olgu olarak algıladığımız anlamda- birey ve özel alan kavramlarının henüz oluşmamış olması gösterilebilir. Özellikle 18. yüzyıla değin çocukların da bir birey olarak kabulüne ve önemine dair ortak bir toplumsal kanaatten bahsetmek pek olası değildir. "Kolektif bir yapının parçası, cemaatsel ağacın bir filizi olarak soya ait kabul edilen çocuklar kamusaldir" (Ariés ve Duby, 2006c: 340-341). Özel ile kamusal alanın içiçe geçtiği bu yapıda çocuğun yeri ve bedeni her iki alanında konusudur. Aile kadar bir köye bir sokağa da ait çocukların bireyselliği hakkında ancak 14. yüzyılın sonunda değişime dair emareler başlar. Varlıklı ailelerin malikânesinde başlayan bu kıpırdanma şüphesiz mahrem hayatı imleyen odalar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Can-kanla bağlı olduğu organik kavuktan; cemaatten koparak bedeninin özerkleşmesi onların hayatta ve sağlıklı kalması ile ilgili endişeleri de beraberinde getirir. Çocuk artık sadece çocuk olduğu için sevilip kollanmaktadır. Bu sevgi bağı ile eserlerde görünür kılınan küçük bedenler etrafa neşe saçan masum bireylerdir. Çocuğun bir beden olarak resmedilmesi ise 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraya denk düşer.

Daha bir yüzyıl öncesine melek-masum nitelikleriyle ulaşan, 18. yüzyılda Rousseau tarafından kurtarıcı ilan edilmesi ile de bu nitelikleri pekiştirilen çocuk, 19. yüzyılda kötülüğün vücut bulmuş hali olarak görülen düşünsel bir kırılmanın başrolü olur (Leppert,2020:59). Çocuk kavrayışındaki bu değişim sanata tedirgin edici ve tekinsiz bir imge olarak "çocuk bedeni" olarak yansır. Ergenlik evresiyle dürtüsel kadını eşitleyen bir anlayışın tezahürü olan bu imgelemlerde, kız çocukları divanda erotizmi işaret eden bakış-duruş ile sahnelenir. William Sergeant Kendall'ın doğrudan açık bir retorik olan "Yaramaz"⁸ (1908), Mary Cassatt'ın yetişkin ile çocuk

⁷ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

⁸ Bkz. <https://pafaarchives.org/item/20507>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

arasında gidip gelen muğlak söylemlerle donatılmış “Mavi Koltuktaki Küçük Kız”⁹ (1878) eserleri Divanda Çocuk Bedenine dair literatürün ilk örnekleri sayılır.

3. Hasta Beden ve Divan

Divanın, Antik Yunan’da, sağlığa kavuşma, ilahi mesajları alma gibi ruhsal ritüeller için sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sağlık tanrısı Asklepios adına kutsanan Bergama ve Epidaurós’taki Asklepeion’da, rüya görme, rüya esnasında tanrılar tarafından ziyaret edilme ve bunların rahipler tarafından yorumlanabilmesi için uyku odaları inşa edildiği bugün artık toprak altından çıkarılan yapılar aracılığı ile bilinmektedir. Ayrıca bulgulardan, rüyaya yatma olgusuna, sağlığa kavuşma-sağlıklı kalma adına uygulanan bazı yöntemlerin eşlik ettiği de anlaşılmaktadır. Daha geç dönemlerde, papazların aynı amaçla uyku odalarını kullandığı da bilinen bir gerçektir. Yöntemlerden bazıları, Hristiyan beden anlayışını kavrayabilmek adına oldukça önemlidir. Kan idrar-safra ve dışkı gibi çirkin, kötü ve acizlik göstergesi kabul edilen vücut sıvılarının bedenden dışarı atılmasını içeren bu yöntemler, Hristiyanlık öncesi ve sonrası Avrupa Kültürel yaşamının, beden üzerindeki egemenliğine yönelik bilgiler sunmakla kalmaz, sanat tarihine yön veren olgular dizinini de gözler önüne serer.

Antik Yunan Beden kavrayışı kendinden sonraki çağlarda kısmen de olsa varlığını sürdürür. Rönesans beden tasvirleri bu mirasın somut bir göstergesidir. Hristiyan Avrupa tam anlamıyla ne bilinci ne de bedeni yerme konusunda istikrarlıdır. Bu her iki düşüncenin de birlikte görüldüğü ama beden-bilinç üzerine olumlu ya da olumsuz bir ortak söylemin olmadığı anlamında da okunabilir. Bunda şüphesiz İsa’nın ölümlü bir insan oluşunun etkisi yadsınamaz boyuttur.

Kan-gözyaşı çıkararak arınma, bedeninden yana hafifleyerek ilahi mertebeye ulaşma hatta bedenini geride bırakarak mutlaka yükselmenin metaforu olarak değerlendirilebilecek ikonlardan da anlıyoruz ki dünyevi acılardan kurtulmanın yolu, bedeni dünyevi acılara teslim etmekten geçmektedir. Avrupa sanatında sıkça rastlanan bir imge olan “divanda hasta beden” dolayısıyla “inançlı beden” in tasviridir. Ortaya konulan görsel betimlemelerden genel bir

⁹ Bkz. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

yargıya ulaşacak olursak: Eğer bitkin-üzgün şekilde divanda uzanan bir beden varsa başındaki ya hekim/tanrıdır ya da hekim/aziz (Görsel 4 ve Görsel 6). Geçmiş çağların perspektifinden hastalığı ölümün bir evresi olarak kabul ettiğimiz noktada da divan ve tabut¹⁰ arasında kurulan bağ netleşir: Diğer dünyaya doğru çıkılan yolculukta kendimizi evde hissetmek (Görsel 5).



Görsel 4. Anonim, *Asklepios'u Ziyaret Eden Bir Genci Tasvir Eden Kabartma*, Yunan Uygarlığı, MÖ 5. yüzyıl, Pire Arkeoloji Müzesi, Pire.



Görsel 5. Anonim, *Simpelved Lahiti*, Hollanda Roma Dönemi, MS. 150-175, 228x11x73 cm, Eski Eserler Müzesi (Rijksmuseum van Oudheden), Leyde.



Görsel 6. Francesco di Stefano Pesellino, *Aziz Cosmo ve Aziz Damian'ın Hayatından Sahneler*, Hasta bir adamı iyileştiriyorlar, 1445-50, Louvre Müzesi, Paris.

Sloganı “sağlık” olan ve hastalıklardan korkulan 20. yüzyılda ise acı ve ölüm bir an önce sağaltım ile geride bırakılmalıdır. İnsanın evde doğup evde öldüğü bir geçmişten, hastanede doğup hastanede ölen bireyler çağına, işbirliği mekânlarından biri olarak hastaneler yeni kamusal alanlardan biridir (Ariés ve Duby, 2008:111-114). Hastanelerdeki mahremiyet olgusu

¹⁰ Bkz. Roma uygarlığı, MS 2. yüzyıl, Ressam bir kadını yatakta yatarak betimleyen Tabut/ divan/ kabuk. Villa Albani Müzesi, Roma. http://coloursandstones.eu/2022/06/30/girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b.

ise oldukça çetrefillidir: Eve ve dostlara açılan hasta beden mahremi, hastanede kapatılmış mıdır? Michel Foucault bu sorunun yanıtı “denetim toplumu” kavramı ile verir. Evlerinde aynı odayı paylaşanlar karşılıklı olarak birbirlerini denetim altında tutarlardı (Ariés ve Duby, 2008:376). Bakış içe yönelik ve aynı hizadaydı: Gözetendi. Okul-ev- hastane- hapisane ile denetim iktidar aygıtlarına geçti. Artık bakış dışarıdan ve yukarıdandı: Gözetleyendi.

Hastalar ev içlerinde gerçekleştiği gibi artık tecrit edilmeden hastane sokaklarında/koridorlarında hekimlerle yan yana yürüyebilmekte ama aynı zamanda da bedene ulaşımın hat safhada sınırları aştığı hasta divanında/sedyede mahrem görüntülerin genele ulaşması engellenmektedir. Ne var ki 20. yüzyıl düşünürlerinde, çarmıha gerilmiş İsa tasviri, vücuda dışarıdan yapılan acı verici müdahalelerle, hasta yatağında/divanda tekrar ve tekrar canlanır. Bu yüzyılın sloganı olan sağlık esasında dinsel bir imgenin olumsuzlamasıdır. Beden çarmıha gerilmiş bir beden gibi, o bedenin etrafındaki kalabalığa seslenmektedir. İsa'nın ölüm ve göğe yükselmeden hemen önceki –çoğu- tasviri anıtsallıktan uzak oluşuyla ölümlü insanı hatırlatmakla kalmaz, bedenin çürümesi-solması ile can bahşedilmiş suretin sıradanlığını çarpıcı bir biçimde görünür kılar. 20. yüzyıl sanatı, bedeni bu sıradanlığı ile sorgular. Daha yüzyılın ortasına gelinmeden iki büyük savaş aracılığı ile tarihte görülmemiş ölüm sahneleri kültürel belleğe kazınmış ve sanata konu olmuştur. Hans Bellmer'in Bebekleri¹¹ mekanik beden kavramı kadar dinsel ikonalarla da ilişkili olarak 20. yüzyıl bedenine örnek teşkil eder.

René Magritte, “Madame Récamier by David” (Görsel 7a) isimli eserinde ölümlü bedenin rahatsız edici hiçbir unsurunu kullanmadan, sadece onu imleyen tabut nesnesi ile hem 20. yüzyılda bedenin teşhirini hem mahremiyetini ortaya koymakla yetinmemiş; psikolojik bir altyapı ile ölümün ardından olanları -cismen yok oluş ve yaşamdan geriye kalan eşyaları- resmetmiştir. Bu eser, ilham aldığı Jacques-Louis David'in “Madame Récamier” (Görsel 7b) tablosu ile birlikte ele alındığında, dekorun tarih sahnesinde çıkışı ile ölüm-çürüme konularını aynı safta problematize eden bir alt metin dolaylı yoldan algı alanımıza girmektedir. Ayrıca Magritte'in eserini Yunan tabutu olarak divan üzerinden okumak da mümkündür.

¹¹ Bkz. *La Poupée* [“The Doll”], 1934, Ubu Gallery, <https://www.indiscreto.org/hans-bellmer/>, Erişim tarihi:07.08.2022.



Görsel 7a. René Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.5 x 80.5 cm, Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa.

Görsel 7b. Jacques-Louis David, *Madame Récamier*, 1800, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 174 cm x 244 cm, Louvre Müzesi, Paris.

4. Keyif İçindeki Beden ve Divan

Antik Yunan şölenlerinde divan, uygar olma olgusunun önemli bir göstergedir. Ama bu, 18. yüzyılda zirve yapan, servet ya da yoksulluğun mobilya aracılığıyla ima edilmesi anlamında değil, şölenin gerçek bir şölen olduğunu işaretleyen anlamında bir göstergedir. Şölen, divan üzerinden, yaslanarak yemek yeme ile keyfi eşitler; bedenin sağlıkta ve tanrılar aracılığı ile bahşedilmiş dünyasal zevklerde olduğunu sergiler. Ölüm ile hastalık ile içiçe geçmiş bir beden anlayışının temsilidir bu. Dolayısıyla bu olgular zengin-yoksul demeden toplumun her kesiminden insanın görsel temsilde yer bulmasına olanak tanımıştır.



Görsel 8. Anonim, *Erkekleri Bir Şölenle Gösteren Saklama Kavanozu*, Greek, M.Ö. 450–440. British Museum.

Antik Yunan, geç Yunan ve Roma lahitleri ve mozaiklerinde ziyafet esnasında karşımıza çıkan divan (Bkz. Görsel 8), 13. yüzyıl Avrupa'sında uyku eylemiyle, 14. yüzyıldan itibaren de yalnız özel konutlarda ortaya çıkan yatak odası kavramlarıyla mobilyaya indirgenme yolunda

evrilir¹². Özellikle bu yüzyıldan itibaren yemek yeme ve şölen sahneleri yerini ölüm ve hastalık sahnelerine bırakmaya başlar. Bunda şüphesiz daha önce de sıkça vurgulandığı gibi Hristiyan inanın en önemli ikonu olan İsa'nın çarmıha geriliş tasvirinin kültürel hayatı ele geçirmiş olmasının etkisi büyüktür. Çarmıh olarak yatak/divan acılı ve ölü bedeninin sergilendiği yer olur. Çoğunlukla yatak odasında gösterilen divan, bedeninin kısmen özgürleştiği 18. yüzyıla değin, inançlı olma ile bağlantılı bir mobilya olmaktan öteye geçemez. Hristiyan Avrupa'da divanın yeni konumu acı çekmenin özgürleştirici ve kutsal sayıldığı bu dünya ile mutlak özgürlükle tanrıya erişilen öte dünya arasındadır. Sanatta divan imgesi artık keyif alanını değil ıstırap alanını temsil eder.

Günümüze yaklaştığımızdaysa, "18. yüzyıl mutluluk, 19. yüzyıl özgürlük" kavramlarıyla özel alan ve bireyin; bu olguların sonucu olarak da, nitelikli yalnızlığın yükselişe geçtiği çağlardır (Corbin vd.,2021a:20). 18. yüzyılda evde kitap okuma etkinliği, bu sefer de divanın hayallerle gerçek dünya arasında bir yerlerde konumlanmasına neden olur. *Kadının Yeri ve Bedeni* başlığında incelendiği gibi, kadının boş vakit fazlalığından iç dünyası ile -Freudyen tabirle arzu dünyası ile- baş başa kalması, onun, erkek egemen toplum nezdinde erotik bir seyir halinde olması ile ilişkilendirilerek, cinselliğin bedende görünür olduğu bir zamana doğru yola çıkarmıştır. İzlenenin keyfi ile izleyenin keyfi arasında, sanatta yeni bir bakma- görme ilişkisi, yeni bir anlayış ortaya çıkar: Bu anlayış kendini Modernizm içinde rahatlıkla ifade edecek bir zemine kavuşur. 19. yüzyıldan itibaren divanda beden, çıplak ya da kıyafetlerle, kadın ya da

¹² Birlikte yemek yemenin hala bir ritüel olarak algılandığı ve sofraya davet olgusuna ahlaki bir değer biçildiği bu çağlarda, evin mahrem alanı olan yatak odası varlıklı ailelerin evinde –aristokratların malikânesinde- varsa 2. katta konumlandırılmış, kilitli-sürgülü kapılarla erişilmezliği garanti altına alınmıştır. Yoksul evlerinde kalın perdelerle çizilen bu sınır aile üyeleri-aile için çalışanlar-dostlar harici herkes için bir eşiktir. Evin kamusal alanı olan ortak kullanım odası ise yabancılar da dahil herkese açıktır. Bu tasvirde divanın yerini tabure veya sandalyenin aldığı görülür. Uzanmanın keyifle eşitlendiği bir çağla kıyasladığımızda 13. yüzyıl sofraya ritüeli, tıpkı "son akşam yemeği" ikonlarında da görüldüğü gibi kutsal-dini duygular ile kıvanç içinde olmakla özdeşleşmiştir. Rossana Gospels'in altıncı yüzyılda çizdiği "Son Akşam Yemeği" minyatürü ve beşinci yüzyıl Sant'Apollinare Nuovo bazilikası mozaiklerinde, İsa ve havarilerinin uzanarak yemek yediği resmedilirken, 12. yüzyıldan itibaren ama özellikle 13. yüzyılda bu sahne yerini oturarak yemek yemeye bırakır.

(Bkz. Rossana Gospels, "Son Akşam Yemeği", <https://towardbeauty.org/tag/rossano-gospels/>, "Duccio di Buoninsegna, *Son Akşam Yemeği*, 1278-1318, Siena Katedrali", (<https://www.ducciodibuoninsegna.org/>). "Ugolino di Siena, *Son Akşam Yemeği*, 1325-1330", (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459131>) "Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği* (Cenacolo Vinciano)", (<https://www.milan-museum.com/leonardo-last-supper-cenacolo.php>). Uzanarak yemek yeme, statü olarak sofradakileri eşitlerken, sandalye taht kavramıyla otorite alanının baskınlığını imler ve başkan kelimesi olan "chairman"ın doğuşunu müjdelir.

erkek-yahut çocuk- cinsel imaların göz önüne çekildiği bir ifade ve jestlerle sahnelenir. Avangard sanata kadar mitolojik öyküler hala yaygın tema olsa da bu dönem tablolarında dikkat çeken unsur, resmedilen öznenin sanat nesnesi olduğunu bildiğidir. Nü ya da kıyafetli beden, izlendiğinin farkındadır ve bu bilgiyi jest ve mimiklerle izleyiciye de aktarır (Görsel 9).

5. Divanda Beden

5.1. Nü: Çıplak mı? Kıyafetsiz mi?

Nü Çıplaklık mıdır? Bu iki kavram arasındaki fark beden hallerinin kavramsal irdelenmesinde yatar; çıplaklık giyinik olmamaktır; nü ise bu durumun sanatsal sunumudur. Şu noktada çıplaklık derken: Var olmayan bir kıyafet üzerinden beden tanımlaması yapıldığı; nü derken de: Tanımlanması yapılmış bu bedenin sanatsal üretimde bir kategoriye temsil ettiği sonucuna varıyoruz. Çıplak insan; özne ve sanatsal unsur olarak çıplak duruş; nesne.



Görsel 9. Jacques Louis David, *Cupid and Psyche*, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184 x 242 cm, Museum of Art Cleveland, United States.

Modernizm öncesi sanatta nü, tanrısal olanın göstergesidir; biçimli sağlıklı ve elbette ki erdemli olarak karşımıza çıkar. Çoğunlukla mitolojik bir tanrı ya da tanrıçadır. Dolayısıyla dinsel düşünüşle içiçe olan estetik alanında yer alır ve dinsel-estetik yargıların niteliğini yansıtır.

Platonun tasvir ile ilgili endişesi görünen gerçekliğin aktarımındaki yanılsama olgusunun sorunsallaştırılmasıdır. Tasvir, temsil ettiği şeyin gerçekliğinden koparak izleyende aldanma olasılığına kapıyı açık bırakmaktadır (Leppert, 2020: 30). Bu da mutlak gerçekten kopmak

anlamına gelmektedir. Raphalle Peale' nin "Denizden yükselen Venüs"¹³ isimli tablosu bu aldatmacaya örnek teşkil eder. Kumaşın arkasından görünen bir kadının resmedildiği bu tablo, betimlemenin aradılığı nedeniyle "banyodan sonra" ismiyle bilinmektedir. Richard Leppert, bu eserle ilgili, açıkta kalan kol ve sağ ayağına bakarak kadının izleyiciye dönük ve de çıplak olduğunu söyler. Cinsel bölgelerini perdeleyen kumaş yüzünden arzunun tatmin edilemediğini ama bunun açıklıkla bir nü resmi -esasinda tamamen kapalı olmasına rağmen- olduğunu öne sürer. İzleyen ile izlenen arasında yaşanan çelişki, kadının çıplak olup olmadığı ile ilgili değil; tamamen örtülü betimlenen bedene rağmen bunun bir nü resmi olduğunu hissettirmesi ve gerçekliği aşan bir teknikle perdenin resimsel bir öge mi yoksa gerçek kumaş mı olduğu yönündeki şaşırtmaca ile ilgilidir (Leppert, 2020:30-31).

Giysiler ya da beden üzerindeki kumaşlar, doğrudan çıplaklık olgusuyla diyalog halindedir. Giorgio Agamben' e göre "Hristiyanlıkta çıplaklığın bir teolojisi yoktur" (Agamben, 2010: 73). Çıplaklık üzerine nadir düşünürlerden olan Erik Peterson' un bu yüzden çalışmasını "giysilerin teolojisi" olarak adlandırdığını söyleyen kuramcı, Âdem ile Havva'nın 'cennetten kovuluşu' miti üzerinden konuya açıklık getirir (Agamben, 2010:74).

Agamben' in çıplaklık ve giysi yoksunluğu olarak önerdiği iki form vardır. Kuramcının Peterson' dan aktardığına göre; çıplaklık, "giysilerin yoksunluğunu varsayar ama onunla örtüşmez... Çıplaklık farkına varılan bir şeydir, giysilerin yokluğu ise dikkat çekmeden duran şey" (Agamben, 2010:74). Dolayısıyla Âdem ve Havva'nın ilk günahattan sonra çıplak kalmaları şöyle de yorumlanabilir: Tanrı, ilk günah sonrası Âdem ve Havva'nın üzerinden inayet giysisini kaldırmıştır. Dolayısıyla çıplak değil artık tanrının inayetinden yoksundurlar (Agamben, 2010:74).

Bu veriler doğrultusunda Mairanne'nin ortaya apaçık sunulan memeleri nasıl yorumlanabilir? Nitekim Hristiyanlık, kati bir biçimde çıplaklığı olumsuzlar ve bu hali sadece

¹³ Bkz. Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs Venus Rising From the Sea*. (1822) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_Rising_from_the_Sea__A_Deception,_by_Raphaelle_Peale,_c._1822_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC09039.JPG, Erişim Tarihi: 07.08.2022

ıstırap içinde kıvranan ebedi günahkârlarla ilişkilendirir. Şu durumda Marianne, o zamana dek saf Hristiyan inanın asla izin vermediği melez bir düşünüşün ürünüdür. Bu suret ne sıkı sıkıya tanrı tarafındadır ne de tamamen ondan koparak çırılçıplak kalacak bir günahkârdır; ne tam manasıyla bir tanrıcadır ne de tam karşılığı ile bir kadın bedeni. Marianne hem Meryem ana kültürle; kutsal annelikle ilişkilidir hem de kültürel hayatı dönüştüren özgür beden kavramıyla. Şu durumda Marianne' i -kısmen de olsa- dini normlar dışında giysilerinden yana hafiflemiş ve geniş kitlelere hitap etmiş bir sanat tarihi figürü olarak ele almak aşırı kaçmayacaktır. Kamusal bir özne olarak bir iletim nesnesi: Marianne.

Diğer yandan 20. yüzyıla değin Nü resimlerinde baskın şekilde mitolojik figür temsili sürer. Çıplaklığın günahkârlığından tanrıça olarak kurtarılan kadınlar sanatçılar tarafından birbirlerine benzer temalarla yeniden ve yeniden sahneye alınır. Fransız sanatçı Daumier, 1863 yılında Manet'nin "Olympia"sı, yine Manet'nin "Kırda Yemek tablosu" ve Cabanel'in "Venüs"ü gibi çıplakların savaşına tanık olanlardan biridir. Arkadaşına şöyle seslenir; "Bu yıl da Venüs...Hep Venüs!..." (Corbin vd., 2021b:135).

5.2 Divanda Nü

Beden, algılanmış bir nesne olarak psikoloji ve sağlık bilimiyle sarmaş dolaş olmadan çok daha önce patolojik çağrışımlarla sağlık, hastalık ve ölüm kavramlarını kendine dahil etmiştir. Ve tabii bütün bunlara ek olarak 20. yüzyılda bedene bakıştaki değişimin ardından cinsel ima da nesneleşen bedene eklenmiştir. Dolayısıyla çok katmanlı bir kavram okuması yapılan "divanda nü"ye Modernizm perspektifinden baktığımızda, estetik-erotik bir sahne olarak değerlendirmek mümkündür. Antik Yunan'da keyif ve hastalık esnasında, feodal Avrupa'da inanç içinde, devrimin bedene çeviren bakış açısında ve nihayet modernizmde kadın-erkek ve çocuklar bu mobilya ile resim-heykel sanatında nicelik olarak hatırı sayılır bir üstünlüğe sahiptir.

Kronolojik olarak ilerlendiğinde, ilkin, Antik Yunan'ın estetik yargıları eşliğinde divana uzanmış güzel bedenler görürüz. Tanrısal güzel olan bu bedenler, sağlık ve hayata gelme

mucizesi ile iç içe geçmiş bir kusursuzluk imgesi ile şölen esnasında sahnelenmiştir: Bu bir ölüm sahnesi olsa da¹⁴.

Divan kapsamında sıkça yinelenen bir diğer sahne zınadır. Antik Yunan'da kadının sosyal hayattaki yerinin ev olduğu ve erkeğin denetiminde olduğu eğiliminin Roma erken döneminde de devam ettiğini göz önünde bulundurursak, evlilik dışı ilişkilerin fresklere gündelik hayatta yaşandığı halinden daha hoşgörü içinde yansıtıldığı söyleyebiliriz¹⁵. Bu diğer bir anlamıyla, hayatın idealize edilmesidir.

Bedenin geri plana atıldığı 13. yüzyıla gelindiğindeyse kumaşlar aracılığıyla kurulan mahremiyet, resimde divan ve bedeni gölgeleyen unsurlar olarak odağı ele geçirir. Hristiyan beden zina yaparken dahi örtülerin altındadır. Bedenin cinsellik üzerinden olumsuzlaması hem görsel hem de edebi metinlerde önemle vurgulanır.¹⁶

Cinsel temanın dışında, eşyasız feodal Avrupa'da divan, yatakla eşdeğer olarak, hastalık-ölüm ve doğum-müjde ile ilişkili olduğu açıktır (rüyaya yatmak). Aşk ile kavranan duygular ise kırlarla. Giorgione' nın "Kırlarda Uyuyan Venüs" tablosu (1508-1510) kendinden sonraki pek çok sanatçı tarafından tekrarlanmış bir sahnedir (Görsel 10). Antonio Canova' nın "Paolina Bonaparte Borghese" (1805-1808) (Görsel 11), Jean-Bapstille Camille Corot' un "Deniz Kenarında Baküs Rahibesi"¹⁷ (1865), eserlerinden anlıyoruz ki yaslanmış halde uzanmak eylemi, güzellik ve/veya uykunun birlikteliğinde mitolojik öykü arka planıyla sunulmuştur. Tanrıçalar ahlaki ve toplumsal gösterge olan giyinmek mecburiyetinden muaftır. Daha geç dönemde Auguste Rénoir' in "Çayırdaki Uzanan Nü" (1869-1870) ve Henri Rousseau' nun "Rüya" (Görsel 12) eserleri duruş ve mekân olarak "Kırlarda Uyuyan Venüs" esintisini taşıyorsa da, Rénoir' in nü'sü

¹⁴ Bkz. *Bir cenaze ziyafetini gösteren adak kabartması*, MÖ 5. Yüzyıl Ölü adam, bir klinē üzerinde yatan kahramanca bir adam olarak gösteriliyor. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. <https://www.wikiwand.com/en/Klinai>.

¹⁵ Bkz. *Herculaneum'dan bir Ziyafet sahnesi*, M.S.79, Napoli Arkeoloji Müzesi, Napoli. Divan ve divanın ucunda hazır bekleyen köleden buranın bir ev ortamı olduğunu ve keyifli bir anda divana uzanma hakkının yalnızca evin sahibinde olduğu gerçeğinden hareketle, bir aile ortamından çok misafir ağırlama sahnesinin yansıtıldığı fikrine ulaşıyoruz. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum_Fresco_001.jpg.

¹⁶ Bkz. Ariés P. ve Duby G. (2006b). *Özel Hayatın Tarihi-2*, s.158 görsel a-b-c.

¹⁷ Bkz. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435963>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

izleyiciye dönük bakışları ve vücudu ile 20. yüzyıla ait yeni bir bakma-görme ediminin temsiline daha yakın durur. Rousseau'nun "Rüya" daki nü'sü ise gerek egzotik orman arka planı, gerek figürün alışılmış *venüs*lerden farklılığı ve gerekse psikolojik bir atmosferden seslenen betimlemesi ile tamamen 20. yüzyıla aittir. Dolayısıyla bu iki resim bir önceki yüzyıldan alınan temayla Nü sanatına getirilen yeni yaklaşımlara örnek teşkil eder.



Görsele 10. Giorgione/Tizian, *Uyuyan Venüs*, 1510, 120 x 175 cm, Gemäldegalerie



Görsele 11. Antonio Canova, "*Paolina Bonaparte Borghese*", 1804-1808, Mermer, 160 x 200 cm, Borghese Galerisi Roma.



Görsele 12. Henri Rousseau, *The Dream/Rüya*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204,4 x 298,4 cm, Metropolitan Museum of Art/Moma, Manhattan, New York.

Gustave Coubert'in "İki Dost"¹⁸ (1867) eseri, François Boucher'in "Pan ve Sirinx"¹⁹ (1759) resminin yeniden yorumlanmasıdır. Tamara de Lempicka'nın "İki Dost"²⁰ (1923) resmi ise her iki eserin de. Courbet'in kadınları Boucher'in mitolojik dokunulmazlıkla aşk yaşayan kadınlarının karşısına şimdi ve buradanın gerçekliği ile çıkıp, tanrıça olmayan iki kadın arasında yaşanan aşkı dünyasal zevklere bağlar. Bu sahnede, daha bir yüzyıl önce bedeni ve statüsü hatta cinselliği erkek olmadan tanımsız olan kadınlar değil, tamamen birbirlerinin dünyasına karışmış vaziyette, izleyen göz dahi olsa erkekleri sahneden uzak tutmayı başarmış kadınlar vardır. Bu şüphesiz kendinden bir yüzyıl önceki toplumsal ve ahlaksal kabulün çok dışında bir sahnedir. Üstelik olay kırlarda gözlerden uzak mahremiyette değil, aile mensuplarının birbirlerini denetleyebildiği, kadın ve erkek cinselliği için uzamlaşan evde-divan üzerinde gerçekleşmektedir. Lempicka'nın eseri ise aynı tema ve öğeleri barındırıyorsa da her iki resimden de kadınların tutumları ile farklılaşır. Sanatçının eserindeki kadınlar beraber olmalarına rağmen aralarındaki mesafe ruhsal bir tutum olmaktan çıkarak somutlaşmıştır. Bu mesafeyi ne kendileri aşma gayretindedir ne de izleyiciye böyle bir izini verirler. İzlediklerini biliyorlar mı sorusu yanıt aramaya değmez bir umursamazlıkla cevap verir. Tek kolu ile divana yaslanmış kadın kompozisyonun içinde kalmış fakat fiziksel ifade/orada olup olmadığının boş vermişliği ile izlenme penceresinden odağı yanındaki figüre devretmiştir. Diğer kadın ise tablodan dışarıya bakarak sahneyi zaten hali hazırda terk etmiş vaziyettedir. 20. yüzyılın yalnız bireylerinin toplum dışı kabul edilmiş aşkla bir araya geldiği bu tabloda arkada kırlar ve yatak odasının birbiri içine geçtiği görülür. Resmin vurgusu, bireylerin birbirlerine ve her şeye mesafe koyarak muallaklık içinde duruşlarıdır. Tamamen giysisiz/nü olarak tasvir edilen kadınlar mekanik atmosferin gölgesiyle erotik imgelemden ziyade endüstriyel obje izlenimi vermektedir.

6. Sonuç

Divana uzanan beden imgesi görsel olarak izleyiciye geçmeden önce kırlara uzanmak vardı. Antik çağda *Klinē* sözcüğü ile tanımlanan yatak şüphesiz ilk uzanma mekânı olarak kırları

¹⁸ Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil, Erişim tarihi: 07.08.2022.

¹⁹ Bkz. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-boucher-pan-and-syrinx>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

²⁰ Bkz. <https://www.wikiart.org/en/tamara-de-lempicka/perspective-1923>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

da işaret ediyordu. Bu nedenden divanda uzanan beden tasvirinde özel uzam kadar kır ve ormanın da mekân olarak kullanıldığı, pek çok sanatçı tarafından aynı kurgu ile tekrarlandığı görülmüştür. Çalışma alanının dışında: dinlenme, ölüm, hastalık ya da keyifte; bu dünyanın zevkleri ile diğer bir âlemin hazırlığında; çilede ya da soyun devamlılığında divan bir duraklama mekânı olarak nitelik bulmuştur.

Özellikle okur-yazarlığın-anlatımcılığın yani dini düşünüşten sıyrılmış bir okuma pratiği ve kendini ifadenin yükselişe geçtiği 18. yüzyılda, o zamana dek günlük-kültürel hayatla içiçe geçmiş mitoslar ile edebi yönü ağır basmış olan beden anlatımında önemli kırılmalar olduğu açıktır. Bakıştaki değişimin sanat yapıtına yansımaları şu durumda “düşün dünyasının görsellikte ete kemiğe bürünmesidir” çıkarımında bulunmak yanlış olmayacaktır. Bu bakışın izlerini sürdürdüğümüzde, nü tasvirlerinin izleyiciye sızdırdığı cinsel imalara gelene dek kati şekilde her şeyi kutsal ve günah olarak işaretleyen bir kavrayışın bedeni denetim altında tuttuğu, hatta günah ve kutsalın kaynağının bizzat beden olduğu görülmektedir. Özetle, 20. yüzyılda sanat özerkliğini ilan edene dek, beden, Havva-Âdem-İsa imgesinden sıyrılamamıştır.

20. yüzyılda teşhir –pornografi yayılımında genişleyen beden, bu dönemden önce tanrısal olanın göstergesi- soyun devamlılığı gibi olgularla ilişkili olup, sergilenmesi mahremiyet açısından sorun edilmemiştir. Özellikle Darwinci bakış açısıyla zirve yapan doğal seçimde sağlıklı bedenin yüceleştirildiği aydınlanma döneminde ise cinsel beden çıplaklıkla ifşaat edilmiştir. Şüphesiz bunda sanayi üretim ilişkilerinin hem doğrudan hem de dolaylı bir kültürel hayat yaratması yadsınamaz boyuttadır. Üretilen, ister çocuk ister meta olsun insan bedeni ile tanım bulmuştur.

Diğer yandan 1890'lı yıllardan önce, bedene bağlanmış bilinçdışını incelemek üzere uzmanlaşmış bir bilim dalının olmadığı da aşikârdır. Bugün bilinçdışı ile ilişkilendirilen pek çok olgu, orta çağ Avrupa'sında tanrısal bir kusur ya da mutlak amaca giden yolda dünyevi bir ceza ve hatta spiritüel fenomenlerle bağlantılı kabul edilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen veriler doğrultusunda, zihnimize olumsuz bir itibarla terapi yatağı olarak yerleşen divanın bilinçdışı ile ilişkiliğinin kökenlerinin Freud'dan çok daha öncesine, orta çağ ve daha da önceye

Antik Yunan'a dayandığı ve bu imgenin görsel sanatlarda oldukça yaygın kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tanrısal bir kusur-dünyevi ceza olarak kabul görmüş akıl hastalıklarının akılcı yöntemlerle ele alınmaya başlandığı 19. yüzyıldan sonra, bilinçdışı olgusu, kültürel ve toplumsal normların bireyle çatışması özelinde ele alınmış ve kişiye özel tedavi yöntemiyle psikanaliz Freud tarafından yöntemleştirilmiştir. "Hristiyanlıkta üç günahkâr kategorisi vardır: Fırsat bulduğunda günah işleyenler, sabıkalı olanlar ve günah işlemeyi iptila haline getirenler" (Ariés ve Duby, 2008:434-435). Cinsel istekler, isteğin bastırılmaması ve tekrar tekrar fiiliyatla dışavurumu Hristiyanlıkta doğrudan bu üç kategori ile ilişkilendirilmiş ve tanrının kişiye verdiği ruh hali değişikliği cezası olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla Freud'un psikanalizi, cinsellikle eşitlenmiş Hristiyan bedenin günahkârlığı ve o beden içindeki ruh hali değişiklikleriyle bahsedememesi ile temellendirilebilir.

Divan bu noktada, ruh hastalıklarında başvuru bir paravanın ardından papazla günah çıkarma- papaza mektup yazma etkinliğinin sekülerleşmiş yeni aracıdır. "İnsanı bilince/bilinçdışına götürecektir şey bedendir" yönündeki düşünceleri 20. yüzyıl beden kavrayışına dair bir başlık kabul edersek: Divanın, analiz edilecek bedenin, analiste bilinçaltının kapılarını araladığı eşik olarak metaforlaştırıldığı görülmektedir. Psikanalizin alametifarikası bu mobilya, Papaz ve günahkâr beden arasındaki paravanın işleviyle, analiz edilen bedeni üzerine dikilecek olası bakışlardan koruyan, rahatça iç tenini açabildiği mekânsal öge niteliğine bürünür.

Vicdan engizisyonunun ahlaki normda genelleştirerek günah başına kişiye yüklediği kefareti, 19. yüzyıldan itibaren birey özelinde- sosyo-genetik ve statü unsurlarıyla ele alınmış ve bir anlamda bireyi düşüncelerinde özgür kılmıştır. Bu özgürlük sanatçıya da sanat nesnesine de- araştırma özelinde modeline- özgür tutum olarak yansımıştır. Özne-nesne ilişkisi, divan ve cinsellik üzerinden, çıplaklık, arzu olgularıyla birleşerek, divan- beden; divan-nü olarak özgür temsiline kavuşmuştur. Hristiyan orta çağda, günahkâr, hasta bir zihnin göstergesi olan çıplaklık ve arzunun Hristiyanlık öncesi ve 20. yüzyılda "keyif"i vurgulayan unsurlarla ele alındığı görülmektedir.

Düşünüş ve ekonomik yapının 20. yüzyılda oldukça keskin ve hızlı evrelerle dönüşüm yaşadığını düşündüğümüzde, Mel Ramos'un pornografik bir nesneye dönüşmüş "Manet'nin Olympia'sı"²¹'nin (1973) 21. yüzyılda alacağı konum öngörülmez bir sanat tarihi ile karşı karşıya oluşumunuza güçlü bir belge niteliğindedir. Kutsal bedenden tanrıçaya, iç dünyasına dalmış kadından toplumsal normları erotizmle zorlayan âşık kadınlara, oradan tüketim nesnesi-pornografik bir öge olarak kadına, sanat, divan ile kadın bedeninin dönüşümünde önemli tüm kırılmaları işaretlemiştir. Uyuyan Venüs'ü bu konuda milat kabul eden otoritelere katıldığımız noktada, 1400'lü yılların ilk çeyreğinden bugüne divanda biçimsel bir değişiklik olmazken, üzerinde konumlanan bedeninin düşün dünyasındaki dönüşümlerine göre ifade ettiği anlam ile çok katmanlı bir çağrışım nesnesine evirildiği sonucuna ulaşmak mümkün görünmektedir. Özetle, her durumda divana uzanmış bedeninin pek çok anlamla bütünleşerek, izleyiciye, hastalıktan ölüme, keyiften cinselliğe çağrışımlar dizini sunduğu ve tüm bu insanlık hallerinin sanat üretiminde sorunsallaştırıldığı açıktır.

Kaynakça

- Ariés P. ve Duby G. (2008). *Özel Hayatın Tarihi-5 Birinci Dünya Savaşı'ndan Günümüze*, çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2007). *Özel Hayatın Tarihi-4 Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*, çev. Ali Berktaş. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2006a). *Özel Hayatın Tarihi-1 Roma İmparatorluğu'ndan 1000 Yılına*, çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2006b). *Özel Hayatın Tarihi-2 Feodal Avrupa'dan Rönesans'a*, çev. Roza Hakmen. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2006c). *Özel Hayatın Tarihi-3 Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Y.K.Y.
- Barbaras R. (2017). Ponty, M.M. "Vücudun Fenomolojisinden Tenin Ontolojisine", *Cogito*, (sayı:88, s.154-192). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin A., Courtine J.J. ve Vigarello G. (2021a). *Bedenin Tarihi 3 'Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl'*, çev. Saadet Özen. İstanbul. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

²¹ Bkz. <http://collection.imamuseum.org/artwork/10269/> Erişim tarihi: 28.07.2022.

- Corbin A., Courtine J.J. ve Vigarello G. (2021b). *Bedenin Tarihi 2 'Fransız Devriminden Büyük Savaş'a'*, çev. Saadet Özen. İstanbul. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Corbin A., Courtine J.J. ve Vigarello G. (2021c). *Bedenin Tarihi 1 'Rönesanstan Aydınlanmaya'*, çev. Saadet Özen. İstanbul. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Agamben G. (2017). *Çıplaklıklar*, Çev. Suna Kılıç. İstanbul. Alef Yayınevi.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Mumford L. (2013). *Tarih Boyunca Kent, 'Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği'*. çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kravis, N.(2018). *Platon'dan Freud'a 'Terapi Divanının Gizli Tarihi'*, çev. Denis Gürcü. İstanbul: Sola Yayınları.
- Ponty, M.M. (2017). Ponty, M.M. Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser, *Cogito*, Sayı: 88, s.22-28, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü 'Batı Dünyasında Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği'*, çev. Aydın Çavdar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sennett, R. (2018). *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı, 'Kentın Tasarımı ve Toplumsal Yaşam'*, çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http1: Etimoloji Türkçe Sözlük, "Korpus", <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/korpus>, Erişim tarihi: 26.07.2022.
- Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, (1830), <https://louvrekids.louvre.fr/gallery/c/0/i/51208880/citizens-take-your-arms>, Erişim Tarihi:28.07.2022.
- Gustave Caillebotte, *"Banyodaki Adam"* (1884), <https://collections.mfa.org/objects/537982>, Erişim tarihi: 06.08.2022.
- Anne Louis Girodet-Trioson, *"Divana Uzanmış Çıplak Erkek"* (1793), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337205?sortBy=Relevance&ft=Anne+Louis+GirodetTrioson&p;offset=0&rpp=40&pos=2>, Erişim tarihi: 06.08.2022.
- Gaudenzio Marconi, *"İstirahatte Erkek Figürü"*, (yak. 1860), <https://www.peramuseum.org/images/pdf/digital-publications/bare-naked-nude.pdf>, Erişim tarihi: 06.08.2022.
- Ferdinand Hodler, *"Gece"*, (1890), <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/collection/videos-highlights-collection/ferdinand-hodler-the-night-271.html>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

Rene Magritte, “Münzevi Yolcunun Düşünceleri” (1926-27), <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-musings-of-the-solitary-walker-1926>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

Max Ernst “Pieta, ya da Gece Dönüş” (1923), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252>, Erişim Tarihi: 06.08.2022.

William Sergeant Kendall “Yaramaz” (1908), <https://pafaarchives.org/item/20507>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

Mary Cassatt “Mavi Koltuktaki Küçük Kız”, (1878) <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

Anonim, *Ressam bir kadını yatakta yatarken betimleyen Tabut/ divan/ kabuk*, Roma uygarlığı, (MS 2. yüzyıl), Villa Albani Müzesi, Roma. http://colorsandstones.eu/2022/06/30/girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-db/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b, Erişim tarihi: 26.07.2022.

Rossana Gospels, “Son Akşam Yemeği”, 6. yüzyıl, <https://towardbeauty.org/tag/rossano-gospels/>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Duccio di Buoninsegna, “Son Akşam Yemeği”, (1278-1318), Siena Katedrali”, <https://www.ducciodibuoninsegna.org/>, Erişim tarihi: 26.07.2022.

Ugolino di Siena, “Son Akşam Yemeği”, (1325-1330), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459131>, Erişim Tarihi: 26.07.2022.

Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği” (Cenacolo Vinciano)”, <https://www.milan-museum.com/leonardo-last-supper-cenacolo.php>, Erişim tarihi: 26.07.2022.

Hans Bellmer, *La Poupée* [“The Doll”], (1934), Ubu Gallery, <https://www.indiscreto.org/hans-bellmer/>, Erişim tarihi:07.08.2022.

Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs Venus Rising From the Sea*. (1822), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_Rising_from_the_Sea_-_A_Deception,_by_Raphaelle_Peale,_c._1822_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC09039.JPG, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Anonim, *Bir cenaze ziyafetini gösteren adak kabartması*, MÖ 5. yüzyıl, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. <https://www.wikiwand.com/en/Klinai>, Erişim tarihi: 27.07.2022.

Anonim, *Herculanum’dan bir Ziyafet sahnesi*, M.S.79, Napoli Arkeoloji Müzesi, Napoli. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum_Fresco_001.jpg, Erişim tarihi: 27.07.2022.

Jean-Bapstille-Camille Corot, *Deniz Kenarında Baküs Rahibesi*, (1865), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435963>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Gustave Coubert, *İki Dost/Uyuyanlar*, (1867), https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil, Erişim tarihi: 07.08.2022.

François Boucher, *Pan ve Syrinx*, (1759), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-boucher-pan-and-syrinx>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Tamara de Lempicka, *İki Dost*, (1923), <https://www.wikiart.org/en/tamara-de-lempicka/perspective-1923>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Mel Ramos, *Manet's Olympia*, (1973), <http://collection.imamuseum.org/artwork/10269/>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Barthélémy-François Chardigny, *Cumhuriyet*, 1793, Granet Müzesi, Aix-en-Provence. <https://books.openedition.org/psorbonne/58462>, Erişim Tarihi: 28.07.2022.

Görsel 2. Pierre-Antonie Baudouin, *The Reader/ Okur*, 1760, Guaj, Musée des Arts Décoratifs/Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Baudouin,_Pierre_Antoine_-_La_Lecture_-_c._1760.JPG, Erişim tarihi: 28.07.2022.

Görsel 3. Picasso, *Femme Couchée Lisant/Uzanarak Kitap Okuyan Kadın*, 1960, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 130.2 × 196.2 cm, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Fort Worth. <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-femme-couchee-lisant-reclining-woman-reading>, Erişim tarihi: 28.07.2022.

Görsel 4. Anonim, *Asklepeion Bir Genci Tedavi Ederken*, Rölyef, M.Ö 5 yüzyıl <http://www.greece-is.com/wp-content/uploads/2019/02/GettyImages-122226872.jpg>, Erişim tarihi:24.07.2022.

Görsel 5. Anonim, *Simpelved Lahiti*, Hollanda Roma Dönemi, MS. 150-175, 228x11x73 cm, Eski Eserler Müzesi (Rijksmuseum van Oudheden), Leyde, <https://archeoroutelimborg.nl/en/locatie/archaeological-site-simpelved-lady-simpelved>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

Görsel 6. Francesco di Stefano Pesellino, *Aziz Cosmo ve Aziz Damian'ın Hayatından Sahneler*, Hasta bir adamı iyileştiriyorlar, 1445-50, Louvre Müzesi, Paris, <https://www.aparances.net/periodes/quattrocento-annexes/francesco-di-stefano-pesellino/>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

Görsel 7a. René Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.5 x 80.5 cm. Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa, <https://www.gallery.ca/magazine/artists/proud-coffin-rene-magrittes-perspective-madame-recamier-by-david>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

Görsel 7b. Jacques-Louis David, *Madame Récamier*, 1800, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 174 cm x 244 cm. Paris, Louvre Müzesi, Paris, <https://www.gallery.ca/magazine/artists/proud-coffin-rene-magrittes-perspective-madame-recamier-by-david>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

Görsel 8. Anonim, *Erkekleri bir şölende gösteren Atina saklama kavanozu*, Greek, M.Ö. 450–440. British Museum. <https://blog.britishmuseum.org/cook-a-classical-feast-nine-recipes-from-ancient-greece-and-rome/>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

Görsel 9. Jacques Louis David, *Cupid and Psyche*, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184 x 242 cm, Museum of Art Cleveland, United States. <https://www.clevelandart.org/art/1962.37>, Erişim tarihi: 31.07.2022.

Görsel 10. Giorgione/Tizian, *Uyuyan Venüs*, 1508/1510, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister/Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden, <https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/glanzlichter-der-gemaeldegalerie-alte-meister/>, Erişim tarihi: 31.07.2022.

Görsel 11. Antonio Canova, *“Paolina Bonaparte Borghese”*, 1804-1808, Mermer, 160 x 200 cm, Borghese Galerisi, Roma, [https://it.wikipedia.org/wiki/Paolina_Borghese_\(Canova\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Paolina_Borghese_(Canova)), Erişim tarihi: 31.07.2022.

Görsel 12. Henri Rousseau, *The Dream/Rüya*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204,4 x 298,4 cm, Metropolitan Museum of Art/Moma, Manhattan, New York. <https://www.moma.org/collection/works/79277>, Erişim tarihi: 31.07.2022.