

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

Şahinde AKKAYA*

ÖZ

Uygarlık, insan topluluklarının gelişmişlik seviyesini gösterebileceği gibi; bir topluluğun yarattığı kendine özgü değerler bütünü de kapsamaktadır. Batı uygarlığıysa kökeni Antik Yunan'a ve Roma İmparatorluğu'na dayanan, Avrupa'nın batısından başlayarak genişleyen, kültürel değerler bütünü; iktisadi ve sosyal bir sistemi temsil eder. Bir toplumun gelişmişlik seviyesi onu oluşturan bireylerin ilkel dürtülerini bastırma yetisiyle doğru orantılıdır. Bu dürtülerinin yüceltilerek sanat aracılığıyla dışavurulması ve alımlanmasıyla dolaylı yoldan doyuma ulaşılır. Sanat bu bağlamda uygarlığın gelişiminde etkin işlev üstlenen öğelerden biridir. Antik Yunan'dan beri tasvir edilen Venüs imgesi, mitolojik bir figür olmaktan öte, ideal kadın bedenine ve ilahi güzelliğe ilişkin bir temsiliyetin taşıyıcısı olmuştur. Erkek bakışı altında kurgulanan temsillerle, kadın bedeni seyirlik bir nesneye dönüşmüştür. Avrupa'nın 16. yüzyıldan itibaren sömürgecilik faaliyetlerinden elde ettiği başarıyla Batı uygarlığı diğer coğrafyalar ve kültürler üzerinde egemenliğini artırmıştır. Bu gelişmelerin sonucu, Batı uygarlığının öteki ile ilişkisinde kendini göstermiştir. Ötekine duyulan merak ve arzu başlangıçta sanat alanında temsiliyet kazanarak oryantalist ressamların eserlerinde karşılık bulmuş; ardından bilim adamlarının farklı fiziksel özelliklere sahip ırkları araştırma, inceleme ve sınıflandırma girişimleriyle öteki ile kurulan ilişkinin boyutları değişmiş; siyah ırka mensup insanların vahşi olarak yaftalanıp, seyirlik nesne olarak sunulmasıyla sonuçlanmıştır. Güney Afrikalı Saartjie Bartmann, beş yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli yerlerinde Hottentot Venüsü olarak seyredilmiş; öldükten sonra incelenmek üzere parçalara ayrılmış ve yaklaşık iki yüz yıl boyunca Paris'te İnsan Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu çalışmada, kadın bedeninin seyirlik bir nesne olarak üretilmesi ve tüketilmesi meselesi uygarlık süreci bağlamında Venüs imgesinin yüklenegeldiği anlamın değişimi ve dönüşümü üzerinden incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Venüs, Beden, Bakış, Sömürgecilik, Uygarlık, Cinsellik.

Başvuru / Kabul: 18 Mart 2024 / 22 Nisan 2024

A Study On The Transformation Of The Female Body Into An Object Of Gaze In Western Civilization: From Goddess Venus To Hottentot Venus

ABSTRACT

Civilization can be described as the development of human societies and the set of unique values created by a community. The level of development of a society is directly proportional to the ability of its individuals to suppress their primitive impulses. In this context, art is one of the elements that play an active role in the development of civilization. Goddess Venus has been a representation of the ideal female body and divine beauty, rather than being a mythological figure. With the representations constructed under the male gaze, the female body has become an object of gaze. Western civilization has increased its dominance over other geographies and cultures by the success of colonial activities. The result of it has manifested itself in the relationship of Western civilization with the other. Curiosity and desire for the other initially gained representation in the field of art as works of orientalist painters; then, with the attempts of scientists to research races with different physical characteristics, the phase of the relationship with the other changed. This resulted in black people being labeled as savages and presented as objects of gaze. Saartjie Bartmann was watched as the Hottentot Venus in Europe; after her death,

* Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul. E posta: sahindeakkaya@halic.edu.tr, ORCID Numarası: 0000-0002-1296-3440



she was dissected for examination and exhibited for nearly two hundred years. In this study, the issue of production and consumption of the female body as a gaze object is examined through the change and transformation of the meaning of the Venus image in the context of the civilization process.

Keywords: Venus, Body, Gaze, Colonialism, Civilization, Sexuality.

Received / Accepted: 18 March 2024 / 22 April 2024

EXTENDED ABSTRACT

In this study, the issue of production and consumption of the female body as a gaze object is examined through the change and transformation of the meaning of the Venus image in the context of the civilization process. Venus, the goddess of love and beauty, depicted in the field of art since ancient Greece, has been a representation of the ideal female body and the divine beauty she is expected to possess, rather than being a mythological figure. The female body turns into an object for spectacle when this representation order established under the domination of the male gaze manifests itself as the sublimation of primitive impulses, which must be suppressed as a condition of the civilization process, in the field of art.

The first known female nude representation of the ancient period is the life-sized Aphrodite statue of Praxiteles, known as the Knidos Aphrodite (4th century BC). The importance of this statue, which is the starting point of Aphrodite/Venus depictions in Western art, is not only in its nudity; she is the first nude to display a moral stance by covering her groin area with her hand in response to her nakedness. Called pudica in ancient times; this posture, which consists of covering the genital area with the hand due to the shame felt, has become a sign of chastity. We see this gesture as an aesthetic value or a symbol of artistic elegance. In this way, looking at a realistic depiction of the forgotten main issue, that is, the woman who does not want to be seen, inevitably evokes an emotion in the viewer that activates scopic impulses. Praxiteles and the artists following him stimulated the desires of the viewer with the pudica stance they put forward with the veiled disclosure of the female genital organ; they position the viewer in the voyeur position. The pudica stance, which we see in almost all depictions of Venus from ancient times to the present, constitutes the practice of publicly displaying the admiration for the representation of the sexualized female body.

The positioning of the female body as a gaze object in Western art is directly related to the fact that the majority of painters, maecenas and viewers are men; however, this situation is so ingrained in the culture that the woman who settles under the male gaze reproduces her own existence through the male gaze, even though she is not aware of it. As nudity gained a relatively freer space in the artistic environment in the 19th century, painters moved away from trying to legitimize nude-themed works with mythological references. Venus, the symbol of

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

ideal beauty, changes its role with an increased dose of eroticism. Repressed desires disciplined through the civilization mechanisms of the West gave birth to Orientalism by awakening curiosity for the exotic regions of the East and the life of the other. Foucault mentions two major methods in which Western and Eastern societies differ in producing the truth of sexuality; one is the science of sexuality (*scientia sexualis*) produced by Western societies; the other is the art of eroticism (*ars erotica*) practiced by Eastern societies. While pursuing pleasure by practicing sexuality as an erotic art is a weakness specific to underdeveloped Eastern societies; it is a behavior befitting a civilized Occidental to resolutely control primitive impulses and not give in to the needs of the body. Western painters are subject to the science of sexuality and desire sexual art. This situation, that is, the desire to activate the scopophilic impulses of the viewer, constitutes the essence of Orientalist paintings. As Freud discovered, in the process, the suppression of sexual impulses and their sublimation through art becomes a useful mechanism for a civilized society. Western Civilization, which needed the backwardness of the East as a reference point in the plane of comparison used to determine its own level of development, was not satisfied with the pleasure it provided through orientalist paintings; it goes beyond representation. In this way, the white occidental, who constructs another identity through which he can determine his own position, invents the Wild in order to label those who are not like him. Thus, it turns people outside its own geography and system, brought from other exotic places, especially Africa, into objects of entertainment for the civilized occidental by labeling them as wild. Pictures of the other depicted through art; it is now replaced by real bodies that are exhibited vividly through science.

The main point that Western countries, who were in fierce competition with each other in colonial activities, an important part of the civilization race, agreed on was the duty of civilizing the world, which was the burden carried by the white man. Their belief that they would fulfill this task properly outweighed the competition within themselves, bringing Western countries closer to each other and developing their awareness of belonging to Europe. They derived the power they needed to educate and train others, whom they saw as inferior and whom they thought they were obliged to guide, from their belief that they were the embodiment of science and technology. They would educate and civilize the societies they colonized under the leadership of science.

The interest in the female body and especially its sexuality, which is at the intersection of the deep curiosity of science and art in the process of civilization, combined with colonial

activities and anthropological studies, has increased the need to know the other. Scientists who set out with the desire to research and study, while examining the living samples they brought from distant lands; some people with different physical characteristics were also turned into the entertainment of mass culture in shows where they took the stage as objects for viewing. Curiosity towards the other is not limited to examining the objects produced by the other; The starting point of the problem is reached when it turns into a Human Zoo where the other is exhibited in full flesh and blood. Thus, an important part of the dark colonial past of the civilized West; an area is created where the primitiveness of the other is tried to be proven with the so-called scientific foundations of the period. The wild identity that the white man attributes to the other is produced and examined in this area, creating a place of amusement where the boundaries of those who are not oneself are drawn and the other is imprisoned.

The image of the Black Venus, which represents the White occidental man's repressed desire for the other, finds its counterpart in the body of the Hottentot woman Saartjie Bartmann, who was exhibited due to her anatomical anomaly, which was staged for five years and dissected for examination after her death. The image of Venus is at the center of the transformation of the female body and nudity into objects of spectacle in Western art, with its representations produced by many artists, starting from the ancient period and re-emerging in the Renaissance. The image of Venus, transformed within the production and consumption system established in the male gaze economy, first transforms into orientalist representations and then into Black Venus in the voyeuristic adventure of occidental men who set their sights on more distant geographies. Saartjie Bartmann, the lead character of a show that represents black female sexuality as pathological, perverted, and degraded, is paraded like a wild animal in a cage during her five years as the Hottentot Venus. Although her body became the material of scientific studies after her death, she could not go beyond being positioned as the other in the Western structural system throughout her life.

Socio-economic, psychoanalytical, political and cultural factors shaping the civilized Western identity; They also represent control mechanisms that control and discipline the civilized individual. Primitive impulses controlled within this structure; they turn into fantasies of a safe zone when the curiosity and desire for the wild, the other and the exotic come to the surface in the field of art and literature. However, the narratives produced in this way not only directly shape the gaze directed at the other; it also objectifies him by imprisoning him within the order established under the gaze. Thus, Black Venus, which turns into the object of desire,

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

is imprisoned in her own image in the colonialist gaze of the occidental man; it is reproduced at every glance.

The issue of the transformation of the female body, which started with depictions of the Goddess Venus and served the scopoc impulses of men, into an object of gaze; it points to a relationship established between the artistic representation of the female body, racialized by scientific arguments in the process of civilization, and the aestheticized look of orientalist paintings and the colonized body of the Hottentot Venus.

GİRİŞ

Uygarlık, insanın doğaya karşı kültürü oluşturmasıyla başlayan gelişmişlik seviyesini gösterebileceği gibi, bir topluluğun yarattığı ve kendisini başka bir topluluktan ayıran özelliklerinden oluşan değerler bütünü de kapsamaktadır (Tanilli 2002: 11). Bu bakımdan uygarlık, doğrudan tanımlanması oldukça güç bir kavram olarak çoğunlukla, toplumların davranış alışkanlıkları, dini inançları ve düşünceleri, bilimsel ve teknik gelişmişlik düzeyleri, sanatsal yaratıları gibi birbirlerinden oldukça farklı olguları anlatmak için kapsayıcı bir terim olarak kullanılır. Bununla birlikte, uygarlık, kadın ve erkeğin bir arada yaşama biçiminin belirlenmesi, barınma, beslenme, giyinme gibi alışkanlıkların düzenlenmesi; kurallar ve kanunlar yoluyla toplumun denetlenmesini içeren sistemin tesis edilmesiyle de ilgilidir. Başka bir deyişle insan yaşamına ilişkin her türlü konu *uygar ve uygar olmayan* ayrımı üzerinden değerlendirilebileceği için uygarlığın tanımı ve kapsamı oldukça geniştir (Elias 2004: 73). Bu olgularının tümünün uygarlık kavramı altında toplanmasının uygarlığın işlevinin ne olduğu sorusunu gündeme getirdiğini belirten Elias'a göre uygarlık Batılı özbilinci ifade etmektedir:

“Bu kavram, Batılı toplumların son iki ya da üç yüzyıl boyunca daha önceki toplumlardan ya da o günkü daha ‘ilkel’ toplumlardan farklı olarak sahip olduğuna inandığı şeyleri anlatmak için kullanılır. Batılı toplumlar bu kavramla kendilerine ait özellikleri ve övündükleri şeyleri ifade etmeye çalışırlar: Örneğin, *kendi* teknik gelişmişlik düzeylerini; *kendi* davranış biçimlerini, *kendi* bilimsel bilgi düzeylerini ya da *kendi* dünya görüşlerini ve başka birçok şeyi...” (Elias 2004: 73-74).

Avrupa'nın batısından başlayarak çevreye yayılan; ancak adını aldığı coğrafi konumun ötesine geçerek kapsamını genişleten Batı uygarlığı, Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'ndan miras aldığı ve geliştirdiği kültürel değerler bütünü; kurduğu ve ilerlettiği iktisadi ve sosyal bir sistemi temsil eder. Ortaçağ'ın sonlarına doğru başlayan ve temelini kapitalizmin oluşturduğu iktisadi gelişmelerin ürünü olan Batı uygarlığının kültürel mirası Antik Yunan'a dayanmaktadır. Yunan kültürünün Batı'ya aktarılmasında Yunan

uygarlığından derinden etkilenen Roma İmparatorluğu'nun rolü büyük olsa da asıl etki Rönesans ile gerçekleşmiştir. Yunan uygarlığının başta felsefe, sanat ve edebiyat eserleri olmak üzere; demokrasi ve bilime olan yaklaşımları da Batı'yı aydınlanma döneminde derinden etkileyerek Batı uygarlığının temellerini oluşturmuştur (Tanilli 2002: 32-35).

Bir uygarlığın gelişmişlik seviyesini belirleyen değerler bütününde yer alan birçok unsur gibi sanatsal faaliyetler de o uygarlığı tanımlayıcı ve diğerlerinden ayırıcı niteliklerdendir; ancak sanatın uygarlıkla ilişkisi kültürel bir değer olmasının ötesinde işlevler üstlenmektedir. Freud'a göre, bir uygarlığın mensuplarının ahlaki seviyesi o uygarlığın değerini belirlemek için başvurulacak tek ölçüt değildir: "Buna ek olarak idealler ve sanatsal yaratılar - yani, bu kaynaklardan elde edilebilecek doyumlar- biçimini alan değerleri vardır" (Freud 2000: 9). İlkel dürtülerin kontrol altına alınması bireyin psiko-seksüel gelişimi bakımından önemli olduğu kadar; uygarlık sürecinin gerekliliklerinden biridir. Başka bir deyişle bir toplumun gelişmişlik seviyesi onu oluşturan bireylerin ilkel dürtülerini bastırma yetisiyle doğru orantılıdır. Uygarlığın bedeli olarak bastırılan dürtülerin ve gizli arzuların yüceltilerek; sanat aracılığıyla dışavurulması ve alımlanmasıyla dolaylı yoldan doyuma ulaşılır. Freud'a göre (2000: 10), gündelik yaşam meşguliyetleri içinde kaybolmuş ve sanatsal üretim ve tüketim ilişkisine dahil olabilecek düzeyde eğitim almamış kitlelere ulaşmasa da sanat farklı türde bir doyum sağlar: "Çok önceleri ortaya çıkarmış olduğumuz gibi sanat, en eski ve hâlâ en derinden hissedilen kültürel feragatlerin yerini alan doyumlar verir ve bu nedenle bir kişiyi uygarlık için yapmış olduğu özverilere alıştırmada başka hiç bir şey onun yerini tutamaz" (Freud 2000: 10). Bununla birlikte, sanat yapıtları her türden kültürel yapının içinde gereksinim duyulduğu üzere bireye özdeşim kurma yoluyla yüksek duygusal yaşantıları deneyimleme imkanı sağlamaktadır. Sanat bu bağlamda uygarlığın gelişiminde etkin işlev üstlenen öğelerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Batı sanatında kadın bedeninin nesneleştirilmesi meselesinin; kadın bedeninin sanat alanında temsiliyeti kadar eskiye dayandığını söylemek mümkündür (Salomon 2014: 179). Kaynağını mitolojiden alan birçok figürün sanatsal temsilleri, üretildikleri dönemin eğilimleri doğrultusunda şekillense de tanrıça Venüs imgesi daima estetize edilmiş nü temsiller olarak kadın bedeninde cisimleşerek; gençliğin ve güzelliğin göstergesine dönüşmüştür. Güzelliği övülmek istenen kadın ise tanrıça Venüs'e benzetilerek; ilahi bir güzellikle donatılmış olarak tanrılar katına yüceltilmiştir. Tanrıça Venüs, Batı sanatında Antik dönemden başlayarak ideal kadın bedeni temsiline ikonik imgesine dönüşmesinin yanı sıra, çıplaklığa ve cinselliğe ait eşiklerin aşılmasında önemli roller üstlenmiş bir imgedir (Açan ve Aygenç 2015: 240). Yazılı

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

ve görsel kültür alanında kimi zaman değiştirerek ve dönüştürerek kimi zaman da yüklenegeldiği anlamı çoğaltarak yeniden üretilen ve tüketilen Venüs imgesi bu sonsuz döngü içerisinde güzel kavramına ilişkin çağrışımların biricik nesnesi olarak yerini korumaktadır.

İlk örneklerine Antik dönemde rastlanan aşk ve güzellik tanrıçası Venüs tasvirleri mitolojik öykülerin anlatıcısı olmaktan çok ilahi güzelliğin kadın bedeninde somutlaşmış halidir. Ancak, Hıristiyanlığın kabulüyle sona eren Antik dönemle birlikte başta Venüs temsilleri olmak üzere mitolojik tanrıların tasvirleri ve nü temsiller de uzunca bir süre sanat ve kültür alanında yasaklı kalmıştır. Rönesans ile birlikte insan bedenine duyulan merakın bilim ve sanat alanında yeniden gündeme gelmesiyle bedenin keşfine ilişkin çalışmalar da başlamış olur. Sanatta yaşanan özgürleşmeyle birlikte geri dönen Venüs temsilleri çıplaklığa olan yaklaşımı değiştirerek geçişi yumuşatmıştır. Art arda gelen Venüs tasvirleri çıplak kadın bedenini seyretmenin normalleştirilmesini sağlayarak; güzelliğe ilişkin temsiliyetin taşıyıcısı haline gelmiştir. Erkek bakışının tahakkümü altında kurulan bu temsil düzeninin, uygarlık sürecinin bir koşulu olarak bastırılması gereken ilkel dürtülerin sanat alanında yüceltilmesi olarak tezahür etmesiyle kadın bedeni seyirlik bir nesneye dönüşmüştür (Mulvey 2014: 287). Batının uygarlık mekanizmaları aracılığıyla disipline edilen bastırılmış arzuların Doğunun egzotik bölgelerine ve ötekinin yaşamına duyulan merakı uyandırması Oryantalizmi doğurmuştur (Ponzanesi 2005: 167-168). Uygarlık sürecinde bilim ve sanatın derin merakının kesişme noktasında yer alan kadın bedenine ve özellikle cinselliğine olan ilgi sömürgecilik faaliyetleri ve antropolojik incelemelerle birleşince ötekinin bilinmesine duyulan gereksinimi artırmıştır.

Araştırma ve inceleme arzusuyla yola çıkan bilim adamları, uzak diyarlardan getirttikleri canlı numuneler üzerinde inceleme yaparken; farklı fiziksel özelliklere sahip kimi insanlar da seyirlik nesnelere olarak sahne aldıkları gösterilerde kitle kültürünün eğlencesine dönüştürülmüştür (Blanchard 2011: 1). Batılı beyaz erkeğin ötekine duyduğu bastırılmış arzusunu temsil eden Siyah Venüs imgesi, anatomik anomalisi nedeniyle sergilenen Hottentot kadını Saartjie Bartmann'ın beş yıl boyunca sahnelenen ve öldükten sonra da incelenmek için parçalara ayrılan bedeninde karşılık bulmuştur.

Venüs imgesi, Antik dönemden başlayan ve Rönesans'ta yeniden doğan farklı temsilleriyle Batı sanatında kadın bedeninin ve çıplaklığının seyirlik nesneye dönüşmesinin odağında yer almıştır. Erkeğin skopik ekonomisinde kurulan üretim ve tüketim düzeni

içerisinde yeniden şekillenen Venüs imgesi, önce oryantalist temsillere ardın da gözünü daha uzak coğrafyalara diken Batılı erkeğin voyöristik macerasında Siyah Venüs'e dönüşmüştür. Uygarlaşma sürecinde Batılı erkeğin, sosyo-ekonomik, psikanalitik, politik ve kültürel faktörlerin etkisiyle şekillenen merakının nesnesine dönüşen Siyah Venüs imgesi, vahşi, öteki ve egzotik olanın çekiciliğinde bedenlenmiştir. Bu çalışmada, Batı uygarlığı bağlamında kadın bedeninin seyirlik bir nesne olarak üretilmesi ve tüketilmesi meselesinin Venüs imgesinin yüklenegeldiği anlamın değişimi ve dönüşümü üzerinden incelenmesi amaçlanmaktadır.

Sanatta Venüs İmgesinin Temsili

Aşk ve güzellik tanrıçası Venüs ya da Yunan mitolojisindeki adıyla Afrodit, Batı sanatında Antik dönemden günümüze kadın bedenine ve çıplaklığa ilişkin temsilin en bilindik imgesi olagelmıştır. “Antik Yunan uygarlığı yerini Antik Roma uygarlığına bırakırken, efsanelere konu olan tüm tanrılar gibi aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit de ismi değişmiş olarak Roma uygarlığında yerini alır. Bundan böyle Afrodit, artık Venüs olarak anılacaktır” (Açan ve Aygenç 2015: 240).

Mitolojinin, antik dönem sanatının ana temalarından olduğu göz önünde bulundurulduğunda tanrıça Venüs'ün tasvirlerine sıklıkla rastlanması anlam kazanır; ancak Venüs imgesini ayrıcalıklı konuma yerleştiren mitolojik bir karakter olmasından öte, kadın bedenine ilişkin ideal güzelliğin sembolüne dönüşmüş olmasıdır. Tabii ki bu ideal, kadın bedeninin çıplaklık temsili üzerinden kurulmuştur. Antik dönemin bilinen ilk kadın nü temsili Praksiteles'in *Knidos Afroditi* (M.Ö. 4. yy) olarak bilinen ve gerçek boyutta yapılmış olan Afrodit heykeldir (Görsel 1). Batı sanatındaki Afrodit/Venüs tasvirlerinin çıkış noktası olan bu heykelin önemi salt nü oluşunda değil; çıplaklığına karşılık eliyle kasık bölgesini örtmesiyle ahlaklı bir duruş sergileyen ilk nü olmasındadır (Salomon 2014: 179). Antik dönemde *pudica* olarak adlandırılan; cinsel organların olduğu bölgeden duyulan utanca bağlı olarak bu bölgenin elle örtülmesiyle oluşan bu duruş, iffetin bir göstergesine dönüşmüştür. Ancak *pudica* duruşu utangaç bir jestten çok daha fazlasını barındırır. Kültürün içine fazlasıyla sinmiş olmasından ötürü, herhangi bir saldırıya karşı bedeninin mahrem yerlerini korumaya çalışan bir kadının refleksi olarak anlamlandırmaktansa; bu jesti, estetik bir değer ya da sanatsal zarafetin sembolü olarak görürüz. Bu sayede unutulmuş asıl mesele yani görülmek istemeyen kadının gerçeğine uygun bir tasvirine bakmak, izleyicide ister istemez skopik dürtüleri harekete geçiren bir duygu uyandırır. Praksiteles ve ardından gelen sanatçılar, kadın cinsel organının örtülü ifşasıyla ortaya koydukları *pudica* duruşuyla izleyicinin arzularını harekete geçirerek; onu röntgenci

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

pozisyonuna konumlandırır. Antik dönemden günümüze neredeyse tüm Venüs tasvirlerinde gördüğümüz *pudica* duruşu, cinselleştirilmiş kadın bedeni temsiline duyulan hayranlığın kamusal ölçekte sergilenmesi pratiğini oluşturur (Salomon 2014: 179-180).



Görsel 1: Knidos Afroditi, Praxiteles, M.Ö. 4. yy.



Görsel 2: Milo Venüsü, Alexandros of Antioch, M.Ö. 2. yy.

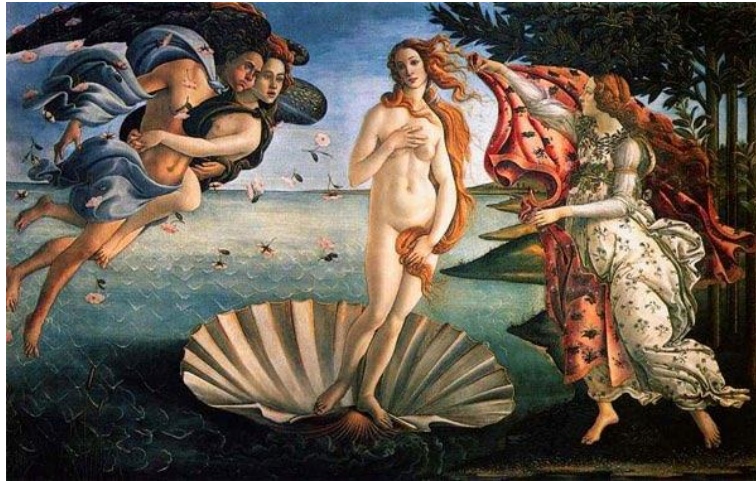
Venüs tasvirlerinin bilinen diğer örneklerinden olan *Milo Venüsü* (M.Ö. 2. yy) dönemin kadın bedeni temsiline ilişkin estetik değerler bütününe yansıtması bakımından oldukça önemli bir göstergedir (Görsel 2). İki kolu kayıp olarak bulunan *Milo Venüsü*'nün orijinal pozu bilinmemekle birlikte; ağırlığının sağ bacağına üzerine veren figür, sol bacağına yukarı kaldırdığı bir duruş sergiler. Yarı çıplak tasvir ettiği Venüs'ün giysisi kasıklarından sıyrılıp düşecekken yukarı kaldırdığı sol bacağıyla durdurmuş gibi bir izlenim veren Antakyalı Alexandros, *Milo Venüsü*'nün örtülü tasvir ettiği alt bedenine ilişkin tahayyülü izleyiciye bırakır. Orijinalleri kaybolan Antik Yunan dönemine ait iki ünlü Venüs tasvirinin günümüze ulaşabilenleri Roma dönemi kopyalarıdır. Yunan uygarlığı yerini Roma uygarlığına bıraksa da antik dönemin sonuna değin mitolojik anlatılar sanat alanında temsil edilmeye devam etmiştir. Bunların içinde en sık karşımıza çıkan; kadın çıplaklığına ilişkin birçok meselenin odağında yer almış olan “Venüs imgesi, çıplaklığı kabul edilebilir kılmış ve ideal güzelliğin de simgesi olmuştur” (Açan ve Aygenç 2015: 240). Ancak; Roma İmparatorluğu'nun M.S. 5. yüzyılda

Hıristiyanlığı kabulüyle son bulan Antik dönemle birlikte mitolojik tanrılar, cinsellik, çıplaklık ve nihayetinde Venüs gibi antik dünyanın parçası olan imgeler de Rönesans'a kadar yasaklı kalmıştır (Emre 2004: 80).

Rönesans döneminde İtalyanların Antik Yunan'ın görkemini diriltmek amacıyla yaptıkları Hümanizm çalışmaları kapsamında klasik mitoloji öykülerini yeniden gündeme getirmeleri halk içindeki eğitilmiş kesim tarafından hayranlıkla karşılanmıştır. Bu akışa kapılan dönemin nüfuzlu ailesi Medicilerin bir üyesi olan Lozenzo di Pierfrancesco de Medici'nin ressam Sandro Boticelli'ye sipariş ettiği *Venus'ün Doğuşu* (1482-1486) tablosuyla birlikte Venüs imgesinin de yeniden doğuşunun ilan edildiği söylenebilir (Gombrich 1997: 172) (Görsel 3). Rönesans ile birlikte insan bedenine olan merakın bilimde ve sanatta yeniden alevlenmesiyle bedenin keşfedilme süreci de başlamış olur. Boticelli'nin Venüs yorumu kadın bedeni temsiline ilişkin yeni bir bakışı gündeme getirir:

“Boticelli'nin Venüs'ü o denli güzel ki, boynunun doğal olmayan uzunluğunun, aşağı sarkan omuzlarının, sol kolun vücuda garip bir şekilde bağlanışının far kına bile varmıyoruz. Veya şöyle diyebiliriz: Çizgi zarifliğini elde etmek için, Boticelli'nin doğaya karşı bu kadar özgürce davranışı, tasarımın güzelliğini ve ahengini artırıyor; çünkü böylece, Venüs'ün Gök'ten bir armağan olarak kıyılarımıza taşınmış, son derece yumuşak ve zarif bir varlık olduğu izlenimini güçlendir” (Gombrich 1997: 172).

Görsel 3: The Birth of Venus/ Venüs'ün Doğuşu, Sandro Boticelli, 1482-1486.



Boticelli'nin ilahi güzelliğin yeryüzünde bedenlenmiş hali olarak sunduğu Venüs'ünü takip eden bir başka Venüs imgesi ise yine Rönesans sanatçılarından olan Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'üdür (1510) (Görsel 4). Sanatçı, Venüs'ü, dönemin ruhuna uygun bir biçimde dini atmosferden arındırılmış; bir yamacın eteğindeki gölgeliğe sere serpe uzanmış dolgun vücutlu nü bir kadın olarak sunar. Akıcı kıvrımlara sahip bir şekilde düzenlenmiş çarşafın

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

üzerine diyagonal yerleştirilmiş yalnız figür resmin odağındadır; dünyevi bir atmosferi yansıtan manzara ise fonu oluşturmaktadır. Mitolojik bir figür olan Venüs, Giorgione'nin tasvirinde doğaya içkin bir izlenim uyandırmakla birlikte o döneme kadar antik bir konu olarak işlenmiştir. Takip eden dönemlerdeyse Tiziano, Velázquez, Goya, Ingres, Manet vd. tarafından yeniden yorumlanan Venüs imgesi dünyevi bir figür olarak git gide cinsellikle yüklü bir temsiliyet kazanacaktır (Turani 2010: 382-383).



Görsel 4: Sleeping Venus/Uyuyan Venüs, Giorgione, 1510.

Uyuyan Venüs'ün yaratılışına değin neredeyse hiçbir yerde böyle bir güzellikle karşılaşmadığını ifade eden Turani'ye göre:“ Giorgione'nun Venüs'ü, kendi güzelliğinin teşhir edildiğinin farkında değildir. Oysa Giorgione'den sonrakilerin Venüs'leri, güzelliklerini bilhassa bilinçle sergilemektedirler. Giorgione'nin Venüs'ü, ilk olarak şahane bir dünyevi güzelliğin, taze bir genç kız vücudunun diriliği ve zarıflığı içinde, sanatçı tarafından bulunup ortaya çıkarıldığını göstermektedir” (2010: 382). *Uyuyan Venüs*'ün ardından gelenler kendi güzelliklerini sergilediklerinin bilincindeymiş gibi görünseler de asıl odaklanılması gereken nokta tüm Venüslerin en önemli ve ortak özelliğinin yaratıcılarının erkek sanatçılar olduğu gerçeğinin göz ardı edilmemesi gerektiğidir. Giorgione'nin Venüs'ü o zamana dek saklı kalmış bir güzelliğin Venüs tasviriyle dünyaya sunulması olarak yorumlansa da asıl işlevinin kadın

bedeninin seyirlik bir nesne olarak erkek bakışının altına yerleşmesine öncülük etmesi olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 5: Venus of Urbino/ Urbino Venüs'ü, Titian, 1538.

Titian, *Uyuyan Venüs*'ten ilham aldığı *Urbino Venüsü*'nde (1538); ustası Giorgione'nin çıplaklıkla olan naif ilişkisini erotizmle yüklü bir Venüs olarak sunar (Görsel 5). "Venüs dokunulmaz, yüce bir tanrıça olmaktan çok, cinsel çağrışımlar içeren ifadesiyle genç bir kadındır. Davetkâr bakışları izleyici ile doğrudan bir iletişim kurmakta ve böylece aradaki mesafeyi azaltmaktadır" (Kara 2019: 41). Rönesans dönemine ait olduğu düşünülen görkemli bir mekanda, çarşafla örtülmüş bir yatak ya da divan üzerinde sere serpe uzanmış *Urbino Venüsü* izleyicinin doğrudan gözünün içine bakmaktadır. Başka bir deyişle seyredildiğinin farkında olup; seyredilişini seyretmektedir.

Yine seyre dalma meselesiyle doğrudan ilişkili bir diğer eser ise Diego Velazquez'in *Aynadaki Venüs*'üdür (1647-1651) (Görsel 6.). Dönemin engizisyon kurallarına rağmen İspanya'da resmedilmiş ilk çıplak figürlü çalışma olmasının yanı sıra, Velazquez'in günümüze kadar gelebilmiş yegâne nü resmidir. Aşına olunanın aksine izleyiciye sırtı dönük bir şekilde uzanmış Venüs, Cupid tarafından tutulan aynadan kendini seyretmektedir (Bull ve Harris 1986: 643-653). Gerçekte aynanın yerleştirildiği noktadan Venüs'ün yüzünü resmedildiği açıyla görmek, fizik kuralları gereğince mümkün değildir; sonraları *Venüs Etkisi* olarak adlandırılacak bu durum -çoğunlukla kadın bedeni temsillerinde rastladığımız haliyle- modeli bakışın nesnesine dönüştürmektedir. Batı sanatında sıklıkla karşılaşılan aynada kendini seyreden kadın figürü, kadının kendine duyduğu hayranlığı anlatmak için bir simge olarak kullanılmıştır. Ancak Berger'ın da ısrarla vurguladığı üzere bu düpedüz yalancılıktır:

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

“Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna verilirdi ve resme Kendine Hayranlık deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme” (1986: 51).



Görsel 6: Diego Velazquez, The Toilet of Venus/ Aynadaki Venüs (The Rokeby Venus), 1647-51.

Batı sanatında kadın bedeninin seyirlik bir nesne olarak konumlandırılması ressamın, hamilerin ve izleyicilerin büyük çoğunluğunun erkek olmasıyla doğrudan ilintilidir; ancak bu durum kültürün içine o denli işlemiştir ki erkek bakışının altına yerleşen kadın farkında olmadığı halde kendi varoluşunu erkeğin bakışı üzerinden yeniden üretir. “Kadının, erkeğin dokunmaktan çok bakmaya dayalı scopoc ekonomisine girmesi onu pasif olmaya sevkeder; o (kadın) yansımanın güzel nesnesi olur” (Işık 1998: 80). Berger’ın deyişle: “Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadırlar. Kadınlar da, erkeklerin onların karşılarında yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretmektedirler” (1986: 63).

Çıplaklığın, 19. yüzyılda sanat ortamında kendine görece daha özgür bir alan edinmesiyle birlikte ressamlar nü temalı eserleri mitolojik referanslarla meşru gösterme çabasından uzaklaşırlar. İdeal güzelliğin simgesi Venüs ise dozu artırılmış erotizmle yüklenerken rol değiştirir. Fransız ressamlar Jean Auguste Dominique Ingres’in bir odalık ya da cariyeyi betimlediği *Büyük Odalık* (1814) ve Edouard Manet’nin *Olympia* (1863) eserleri *Urbino Venüsü*’nden esinlenerek yapılmış Venüs yorumları olarak kabul edilir. Bu iki yapıt da

Venüs imgesini cinselliği günlük yaşamın bir parçası olarak sıradanlaştıran bir yaklaşımı gündeme getirmeleriyle dikkat çekicidir (Açan ve Aygenç 2015: 241).



Görsel 7: Olympia, Edouard Manet, 1863.

Özellikle Manet'nin *Olympia*'sı çıplaklığının fazlasıyla farkındadır ve bedenini büyük bir özgüvenle izleyiciye sunar; o da seyredildiğinin farkındadır ve seyredilişini seyreder (Görsel 7). Manet, Venüs imgesini yorumladığı eserini Venüs olarak değil; Paris'te dönemin seks işçilerine verilen isim olan *Olympia* olarak adlandırmıştır ki asıl gürültüyü koparan da budur. Manet, cinselliği ve çıplaklığı mitolojik referanslarla ilahi bir konuma yerleştirmeyi reddederek; zaten gündelik yaşamın bir parçası olan cinselliği görsel kültür yoluyla normalleştirmeyi seçmiştir. Tanrıça Venüs'ün gündelik yaşamın bir parçası olarak insan formuna bürünmesiyle birlikte ilahi güzellik de kadının sahip olması, taşınması beklenen bir özellik olarak onun ayrılmaz bir parçasına, olmazsa olmaz bir meziyetine dönüşmüştür. Tabii ki erkek bakışıyla kurulmuştur bu düzen. İlerleyen yorumlarında Venüs imgesinin erotizmle yüklenmesi ise hem tanrıçanın insanların arasına inerek ilahi mertebeden uzaklaşması ve insana yaklaşması hem de onun ideal güzelliğinin her kadında bulunması gerekliliğini tayin etmiştir. Böylece sıradan kadının güzelliğinin sınırları ilahi güzellik kodlarıyla belirlenmiş olur. Ancak nihayetinde, farklılıkları olsa da tüm Venüs temsillerinde ortak olan ideal güzelliğin sembolüne dönüşen; arzu ekonomisinin sonsuz döngüsünde üretilen ve tüketilen seyirlik bir bedendir.

Öteki'nin Gizemi ya da Vahşi'nin İcadı

İnsanın ilkel doğasına ait iki temel dürtü olan cinsellik ve şiddet dürtüleri, bir toplumun uygarlık seviyesine ulaşması için denetim altına alınması gereken başlıca unsurlardır. Diğer bir deyişle bir toplumun gelişmişlik seviyesi onu oluşturan bireylerin, insanın ilkel yönünü işaret eden hayvani dürtülerini kontrol altına alabilme becerisiyle doğru orantılıdır. Uygar toplumlarda şiddetin denetim altına alınması ve düzenin sağlanması kurumlar ve onların yaptığı kanunlar

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

aracılığla işlerlik kazanırken; sesi git gide kısılan cinselliğe ilişkin pratikler de toplumsal yapının çeşitli organları tarafından denetim altına alınır. “Uygarlık süreci içinde cinsellik de yavaş yavaş toplumsal yaşantının sahne arkasına atılmış ve belirli bir toplum dışı alanla, dar aile çevresi ile sınırlandırılmıştır; cinsiyetler arasındaki ilişkiler bilinç düzeyinde de aynı şekilde sınırlandırılır, gizlenir ve ‘sahne arkasına ’itilir” (Elias 2004: 293). Elias’a göre, cinselliğin toplum içinde bu denli bastırılması, insan yaşamının cinsellikle ilgili olan kısmının sosyo-oluşumsal bir korkunun tezahürü olan sıkıntı duygusuyla çevrenmesine yol açmıştır (2004: 293).

Elias’ın sıkıntı duygusu olarak adlandırdığı durumu Freud, insanın uygarlığı tesis etmek ve korumak uğruna içgüdülerinden feragat etmesi karşılığında gelen mutsuzluk olarak tanımlamaktadır. Buna göre insan, uygarlığın sağladığı getirilere bedelsiz kavuşmamıştır; aksine insan ilişkilerinde yaşanan zorluklar ve uzlaşma çabalarıyla içgüdülerin bastırılması sonucu elde edilen uygarlık nihayetinde mutsuzluk kaynakları olarak insanın karşısına çıkmıştır (Freud 2000: 4). Ancak insanların tek başlarına hayatta kalma becerilerinin oldukça yetersiz olmasına karşın; komünal yaşamın oldukça verimli sisteminin işleyişi için toplumun kendilerinden beklentilerini ödenecek ağır bir bedel olarak hissetmeleri de dikkate alınmalıdır. Çünkü insanın bu kararsız ve çelişkili durumu uygarlığa karşı bir tehdit olma ihtimalini de beraberinde taşır. “Dolayısıyla uygarlık bireye karşı korunmalıdır ve uygarlığın kuralları, kurumları ve buyrukları bu amaca yöneliktir” (Freud 2000: 4).

Batı Uygarlığı’nın düzenleyici ve denetleyici kurumlarının cinselliğe ilişkin yaklaşımını analiz ettiği *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde Foucault (2007: 48-49), cinselliğin hakikatinin tarihsel olarak iki büyük yöntem üzerinden üretildiğinden söz eder. Bir yanda cinselliği hazza dayalı bir deneyim olarak gören Çin, Japonya, Hindistan, Roma, Arap-Müslüman toplumlarının yarattığı *ars erotica* yani erotik sanat; diğer yanda ise cinselliği bilim-iktidar ilişkisi içine hapseden, söylemler aracılığıyla edinilen bilgiye dönüştüren ve bu yolla sistematik denetim altına alan *scientia sexualis* yani cinsel bilim uygulayan Batı Uygarlığı yer alır. Doğulu toplumların yarattığı erotik sanat, cinselliği kuralları ve sınırları mutlak yasalarla belirlenmiş bir yapı ya da belirli bir sistematığe göre yararlanılması gereken bir olgu olarak ele almak yerine; deneyimin sağladığı hazzın bizzat kendisine odaklanır. Hazzın beden yoluyla deneyimlenen özgül niteliklerini bilmek ve bunu da yine bilginin kullanımı ve aktarımıyla edimselliğe dönüştürmek ister. Böylece gizli saklı kalması gereken bir öğreti oluşturulur. Ancak buradaki gizlilik edebe aykırılıktan değil; aksine açık edilerek değersizleştirilmesi önlenmiş

olan, özenle korunarak etkisini ve erdemini muhafaza eden bu ezoterik bilginin ‘usta’nın kılavuzluğunda tatbik edilmesi esasına dayanır. Erotik sanatın inceliklerine ilişkin öğretilerini, ilerlemesini istediği yönde aktaran usta nihayetinde öğrencisinin yaşam deneyimini değiştirecektir: “Beden üzerinde mutlak egemenlik, eşi olmayan bir haz, zamanın ve sınırların unutulması, uzun yaşam iksiri, ölüm ve tehditlerinden uzaklaşma bu değişimin temel çizgileridir” (Foucault 2007: 49). Buna karşılık uygarlığın kurumları aracılığıyla bastırılan, düzenlenen ve denetim altına alınan cinsellik böylece uygar Batı’da itiraf yoluyla ifade bularak bilime dönüşürken; *uygar olmayan* Doğu’da deneyim ve haz yoluyla sanata dönüşür. İşte Batılı ressamın oryantalist bakışlarını cezbeden de budur.



Görsel 8: Eugène Delacroix, Les Femmes d’Alger/ Cezayirli Kadınlar Evlerinde, 1834

Eugene Delacroix’nın *Cezayirli Kadınlar Evlerinde* (1834) (Görsel 8) isimli ünlü eseri Batı sanatında Oryantalizm ve erotikleştirilmiş voyöristik erkek bakışının inşası için bir dönüm noktasını temsil eder. 1832’de Kuzey Afrika’ya giden Delacroix, uzun müzakerelerden sonra şans eseri ailesinin özel haremine erişmesine izin veren Cezayirli bir tüccar ile tanışır. Ziyaret ettiği haremden kadınların altın ve ipeklerle yıkanmalarına tanık olan Delacroix, bulunduğu ortamda çıplaklığa doğrudan erişimi olmasa da kumaşların içindeki bedenlerin anatomisini gözlemleyerek çizdiği taslakları ve topladığı kumaş ve çeşitli nesnelere daha sonra nihayi eserini tamamlamak için kullanır. Delacroix’nın eseri oryantalist ideolojileri yeniden üreten egzotizmi anlaşılır kılmaya ilişkin açık bir örnek teşkil eder. Genel olarak tüm Doğu’yu kapsıyormuş gibi anlaşıldığı haliyle Oryantalizm terimi uygunsuz bir coğrafi referansa dayanmakla birlikte; Delacroix ve ardından gelen oryantalist ressamın odaklandığı haliyle esas olarak Arap dünyası ve Afrika bölgelerinin temsilleriyle ilgilenilir. Belirli sanatsal

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

biçimlere gönderme yapma kaygısı olmayan Oryantalizmin ilgi alanını yerel kostümler içindeki kadınların paylaştıkları gizemi resimsel büyüleyicikle vurgulayan erotizm yüklü sahnelerin tasvirleri oluşturur (Ponzanesi 2005: 167-168).

Delacroix'nın eserini asıl üne kavuşturan da erkeklerin ve özellikle de *yabancı* erkeklerin görmesinin yasak olduğu gizli bir yer olan haremi aslına sadık bir biçimde temsil ettiğini iddia etmesidir. Ressamın, eserine verdiği *Cezayirli Kadınlar Evlerinde* ismi Doğulu kadınların sürgün edildiğine, تنها mekanlarda kilit altına alındığına ilişkin Batılı fantezilerine hizmet edecek bir biçimde inzivanın ve lüksün erotik bir çağrışımını yaparken; zenginlik ve gösterişi vurgulayacak altın yıldızlarla bezeli kumaşlar ve nesnelere donatılmış kapalı mekanda resmettiği kadınlar ise mücevherler ve lüks giysiler içinde baygın bakışlarla tembel ve pasif bir biçimde uzanmış; sarhoş ve şehvetli temsillerinde ötekiliği tetiklemek için gerekli olan tüm göstergelerle birlikte sunulur. Delacroix'nın ayrıntıları ve gereksiz nesnelere detaylı betimlemesine yönelik fetişist dürtülerini dizginleyememesinden de anlaşılacağı üzere birer ganimet olarak tasvir edilen Doğulu kadınlar; Batılı kadınların aksine boyun eğmenin ve teslimiyetin letafetiyle sunulurlar (Ponzanesi 2005: 167-168).

Büyük Odalık isimli Venüs yorumuyla yukarıda söz edilen Jean Auguste Dominique Ingres'nin *Türk Hamamı* (1862) isimli eseri (Görsel 9) ise Batılı sanat hamilerinin ve izleyicilerinin Doğulu kadınların harem yaşamına ilişkin meraklarının giderilmesi için oryantalist ressamların hayal güçleri ve becerileriyle yarattıkları eserlere ilişkin güçlü bir örnektir. Haremdeki havuz başında toplanmış bir grup çıplak kadının şarkı söyleyip dans ederek kendilerinden geçtikleri bir eğlence anı tasvir edilmiştir. Ingres'nin son halini vermesi on yıl süren bu çalışması gerçekte erişilmesi neredeyse imkansız olan haremde neler yaşandığına dair üretilen erkek fantezilerinin ressamın önceki yıllara ait çeşitli eskizlerinin yardımıyla oluşturulmuş erotik bir dışavurumundan başka bir şey değildir. Ingres'ın, seksen iki yaşında tamamladığı resme, yaşlılığında erotik bir eser üretmenin verdiği keyifle yaşını belirten bir not düşmeyi ihmal etmemesi ve çevresindekilere “hala otuz yaşında bir erkeğin ateşini koruduğunu” (Pach 1973: 158) aktarması da bunu destekler niteliktedir.



Görsel 9: The Turkish Bath/ Türk Hamamı, Jean Auguste Dominique Ingres, 1862.

Öte yandan, oryantalist bakışın üretimi olan bu eserlerdeki kadınlar izleyiciyle hiçbir şekilde ilişki kurmadıkları gibi kendilerine de yabancıdırlar; bedenlerinden mutluluklarından, şehvetlerinden yoksun olmakla birlikte kapatıldıkları mekanın atmosferinde var oluşlarını sürdürürler. Yani ne kendilerini terk ederler ne de bakışları reddederler. Bu resimler temsil ettikleri dünyaya ait olmayan izleyicileri; bakmaya hakkı olmadıkları kadınların karşısına çıkarır. Hak edilmemiş bakışla aşılın yasak eşliği beraberinde çalıntı bir bakışı yaratır. Doğası gereği dramatik olan bu çalıntı bakış, dışarıdakinin ait olmadığı yere doğrulttuğu, yabancıнын voyöristik arzularını tatmin etmek için var olan bir bakıştır (Ponzanesi 2005: 167-168). Kaldı ki Batılı ressamlar tarafından üretilen oryantalist resimlerin ortak noktası Foucault'nun tanımladığı üzere (2007: 48-49), Batılı ve Doğulu toplumların cinselliğin hakikatini üretirken ayrıldıkları iki büyük yöntemden birine (scientia sexualis) tabi olup; diğerini (ars erotica) arzulayan izleyicilerin skopik dürtülerini tatmin etmektir. Zira Batılı bakışına göre, cinselliği erotik bir sanat olarak tatbik ederek haz peşinde koşmak gelişmemiş Doğulu toplumlara özgü bir zayıflıktır; ilkel dürtüleri kararlılıkla denetim altına alıp bedeninin ihtiyaçlarına boyun eğmemek uygar Batılıya yakışan bir davranıştır. Freud'un tespit ettiği üzere, süreç içerisinde cinsel dürtülerin bastırılıp sanat yoluyla yüceltilmesi uygar bir toplum için kullanışlı bir mekanizmaya dönüşmüştür. Kendi gelişmişlik seviyesini belirlemek için kullandığı kıyas düzleminde referans noktası olarak Doğu'nun geri kalmışlığına ihtiyaç duyan Batı uygarlığı,

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

oryantalist resimler aracılığıyla sağladığı hazla yetinmeyerek; temsilin ötesine geçmiştir. Bu sayede, kendi konumunu üzerinden belileyeceği bir *öteki* kimliği inşa eden beyaz Batılı kendisi gibi olmayı yaftalamak adına *Vahşi*'yi icat etmiştir. Böylece kendi coğrafyası ve sistemi dışında kalan, başta Afrika olmak üzere diğer egzotik yerlerden getirilen insanlar *vahşi* yaftasıyla uygar Batılının eğlence nesnelere dönüştürülmüştür. Sanat yoluyla tasvir edilen *ötekinin* resimleri; nihayetinde bilim yoluyla kanlı canlı bir biçimde sergilenen gerçek bedenlere yerini bırakmıştır.

Seyirlik Vahşilerin Mekânı: İnsan Bahçeleri

Uygarlık yarışının önemli bir ayağı olan sömürgecilik faaliyetlerinde birbirleriyle kıyasıya rekabet içinde olan Batılı ülkelerin uzlaştıkları asıl nokta *beyaz adamın sırtında taşıdığı yük olan dünyayı uygarlaştırma göreviydi*. Bu görevi layıkıyla yerine getireceklerine olan inançları kendi içlerindeki rekabetten daha ağır basarak Batılı ülkeleri hem birbirlerine daha da yakınlaştırmakta hem de onlarda Avrupa'ya aidiyet bilincini geliştirmekteydi. Aşağı gördükleri ve yol göstermekle yükümlü olduklarını düşündükleri ötekileri eğitmek ve yetiştirmek için ihtiyaç duydukları gücü, kendilerinin bilimin ve teknolojinin ete kemiğe bürünmüş hali olmalarına duydukları inançtan alıyorlardı. Kolonileştirdikleri toplumları bilimin önderliğinde eğitecek ve uygarlaştıracaklardı. Bilimsel bilginin ve aklın önderliğinde ilerleyen Batılı toplumları diğerlerinden üstün bir seviyeye ulaştırmanın bu değerler olduğu şüphesiz kabul edilen gerçeklerdi. Kaldı ki insan aklını ve ahlakını yücelterek içgüdülerin üstünde konumlandırmak uygarlığın temel gereksinimlerinden başlıcası olarak dönemin değerler bütününe merkezinde yer alıyordu. Emperyalizme duyulan sarsılmaz inancın da kaynağını buradan aldığı göz önünde bulundurulduğunda reform çağında yükselişe geçen Batı uygarlığının ideallerini gerçekleştirme yolunda önünde bir engel olmadığı açıktır. Sömürgecilik hareketinin yanı sıra keşifler, icatlar ve deneylere olan yoğun ilgi ve merak, bilim çevrelerini hareketlendiriyor ve yeni araştırma ve uygulama alanlarının açılmasına olanak sağlıyordu. *Lebensphilosophie* (yaşam felsefesi) adı verilen ve bir çeşit sosyal Darwinizm olarak tanımlanabilecek hareketler, taraftar toplamaya başlarken; biyolojinin geleceğin üstün insanını yaratma hedefine uygun biçimde eğilip bükülebileceğine olan inançlarıyla insan soyu ıslahı yanlıları bilim adı altında çalışmalar yapıyordu (Ferro 2002: 50-53). Irksal farklılıkların tartışmaların odağında yer aldığı bu yaklaşımda beyaz ırkın kendini uygar ve içgüdülerinin üstesinden gelmeyi başarmış ileri varlıklar olarak konumlandırmasına karşılık; siyah ırkın vahşi ve hayvani içgüdülerinin esiri olmuş varlıklar olarak konumlandırıldığı aşikardır. Kaldı ki sömürge toprağında yönetici ya da

yerleşimci olan Avrupalı, ideolojilerden bağımsız tek bir ortak çıkar çevresinde toplanır biçimde, “Kendini yaptığı iş ya da toplumsal işlevi ile değil gediği ırk ile tanımlamaktaydı. Seçkin sınıfı tanımlayan, baskıyı meşru kılan onun ırkıydı. Irk teorileri elbette sömürgecilikten, emperyalizmden önce de vardı, ancak bu teoriler pek yankı bulmuyordu. Emperyalizm bu düşünceleri ete kemiğe büründürdü ve yaygınlaştırdı” (Ferro 2002: 54).

Batılı beyaz erkeğin Siyah Venüs’e olan bastırılmış tutkusu sömürgecilik tarihinde kültürel birleşme çabaları altında dans, müzik ve sanatsal objelere olan ilgisi aracılığıyla açığa çıkmıştır. Başlangıçta, dönemin meraklı araştırmacıları tarafından sergilenmek maksadıyla getirilen ve Batılılar tarafından önceleri küçük putlar sonraları ise ilkel sanat olarak adlandırılan Afrika sanatına ait heykeller dönemin revaçta kültürel merkezleri olan fuar pavyonları ve müzelerin özel bölümlerinde öteki kültürlerle ait nesnelere görmeye gelen ziyaretçilere egzotik bir deneyim yaşatmıştır. Ancak birer sanat eseri olarak görülmeğe antropologlar, etnologlar ve coğrafyacılardan ilgiyle incelenip yorumlanmakta olan bu parçalar Avrupa’nın başkentlerinde açılan sergilerde gündeme gelerek kültürel alışverişe katkı yapmaktan çok sömürgeci anlayışı popüler hale getirmiştir (Ferro 2002: 580-581).

Ötekinin duyulan merakın, ötekinin ürettiği objeleri incelemekle sınırlı kalmadığı; bizzat ötekinin kanlı canlı haliyle sergilendiği *İnsanat Bahçeleri*’ne (Human Zoo) dönüşmesiyle sorunun başlangıç noktasına ulaşılmış olunur. Böylece, uygar Batı’nın karanlık sömürgeci geçmişinin önemli bir parçası olan; dönemin sözde bilimsel dayanaklarıyla ötekinin ilkeliliğinin kanıtlanmaya çalışıldığı bir alan yaratılmıştır. Beyaz adamın ötekinin yakıştırdığı *vahşi* kimliği bu alanda üretilmiş ve incelenerek kendinden olmayanın sınırlarının çizildiği ve ötekinin içerisine hapsedildiği seyirlik bir mekan yaratmıştır. Sergi, performans, eğitim ve tahakküm işlevlerinin sıra dışı bir kombinasyonu olan insanat bahçeleri, dönemin sosyo-kültürel, ekonomik ve politik faktörlerinin etkisiyle bilinmeyene olan merakın bir araya gelmesinin talihsiz bir kombinasyonu olarak; sömürgecilik faaliyetlerinin popülerleşerek normalleştiği 19. yüzyıla denk gelmektedir (Blanchard 2011: 1).

‘Öteki’nin sergilenmesi ya da sahnelenmesi meselesinin kökeni Antik Mısır’a dayanacak kadar eskiye ulaşmakla birlikte; ‘egzotik örnekler’ sergilerinin Batı’daki ilk örnekleri 16. yüzyılda Avrupa’nın çeşitli bölgelerinde krallara ya da aristokratlara sunulan gösterilere dayanmaktadır. 19. yüzyıla gelindiğindeyse sanat ve bilim tamamen insanlığın incelenmesiyle meşgul olmuştur. Hatta bu dönemde, amaçları beden ve ruh arasındaki ilişkiyi anlamak olan birçok sanatçı dünyadaki tüm insan formlarının örneklerine ve özellikle farklı

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

'ırksal' tiplere erişmenin zorluğundan şikayet etmektedir. Dönemin akademisyenlerinin ve sanatçıların gözünde Avrupalılar, diğer insanların yetenekleriyle karşılaştırıldığında kendi dehalarının kanıtını sağlayan 'en yüksek' tipte yüz yapısına sahiptir. Ancak bu hipotezlerinin karşılaştırmalı çalışma yoluyla doğrulanması gerektiğinden referans koleksiyonlara duyulan ihtiyacı gündeme getiren bilim insanları her kurumun kendi antropolojik koleksiyonuna sahip olmasının gerekliliğine inanarak kendi aralarında rekabete girişmelerinin sonucu olarak birçok koleksiyon oluşturmuşlardır. Bilim adamlarının insan hiyerarşisini kurmaya ve anlamaya çalıştığı bu dönemde, insan iskeleti koleksiyonlarıyla 'Öteki'nin keşfi, bilim dünyasında standart bir uygulama haline gelmiştir. Bu amaç doğrultusunda bilim adamlarının antropolojik ve etnografik koleksiyonlara ihtiyaçları olmakla birlikte; aynı zamanda yaşayan insanları görebilmeleri, dokunabilmeleri, inceleyip ölçüm yapabilmeleri ve analizde bulunabilmeleri gerekmektedir (Blanchard 2011: 4-5). Bunun içinse önlerinde iki seçenek belirliyordu: ilki araştırmacıların sahaya çıkacakları keşif gezileri yapmak ki bu seçenek büyük maliyetleri olan ve sadece ayrıcalıklı kimselerin erişebileceği bir imkandı; ikinci ve en makul görüneni ise ihtiyaç duyulan numunelerin hali hazırda söz konusu bölgelere gidip gelme imkanı olan kişiler tarafından bilim adamlarına getirmeleri idi. Dönemin bilim dünyasının rekabetçi ortamı içerisinde bilim adamlarının araştırmaya duydukları büyük iştahları ve alanında öncü olacak keşiflere imza atma arzusuyla harekete geçmeleri; sonuçları kestirilemeyecek sorunların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Önceleri, sırlarına vakıf olunmak istenen öteki ırkları inceleme çalışmalarına ilişkin organizasyonlara duyulan merak sadece bilim ve sanat çevresiyle sınırlıyken; sonraları neredeyse toplumun her kesiminin ilgisini çekecek hale gelmiştir. İnsan bahçelerinin çıkış noktasının öncelikli olarak bilim insanlarının araştırmalarına kaynak sağlayacak numunelerin gereksinimine dayandığını söylemek mümkün olmakla birlikte; sonraları kitle kültürü içinde kabul görüp yaygınlaşan, seyirlik bir eğlenceye dönüştüğü ve kendi ekonomisini oluşturduğu da göz ardı edilmemelidir.

Siyah Venüs ya da Hottentot Venüsü'ü

Batılının Siyah Venüs'e olan merakı, bilim ve sanatın ilgi odağı olduğu kadar edebiyat alanında da karşılık bulmuştur. Sharpley-Whiting, *Siyah Venüs: Fransızca'da Cinselleştirilmiş Vahşiler, İlkel Korkular ve İlkel Anlatılar* adlı çalışmasında Orta Çağa ait bir yazışmada din bilgini Abelard'ın mektubunda yer alan şu satırları alıntılar: "Etiyopyalara gelince, onlar böylesi gizli zevkleri tercih eder. Üstelik bakması nahoş olan tenleri dokunulduğunda daha yumuşaktır ve sevişmekten alınan haz daha lezzetli ve zevklidir" (Sharpley-Whiting, 1999: 1). Beyaz erkekler

tarafından kaleme alınan cinselleştirilmiş Siyah Venüs'e ilişkin anlatılar Fransız edebiyatıyla sınırlı kalmayıp Batı'nın kültür ve sanat pratiklerine de işlemiştir. Uygarlığın bedeli olarak bastırılan cinsel dürtüler Freud'u haklı çıkarır bir biçimde Batılı erkeğin gündüz düşlerinde açığa çıkar: "Afrikalı kadın ilkel psikolojik kavramların hayal dünyasına aittir" (Debrunner 1979: 61).

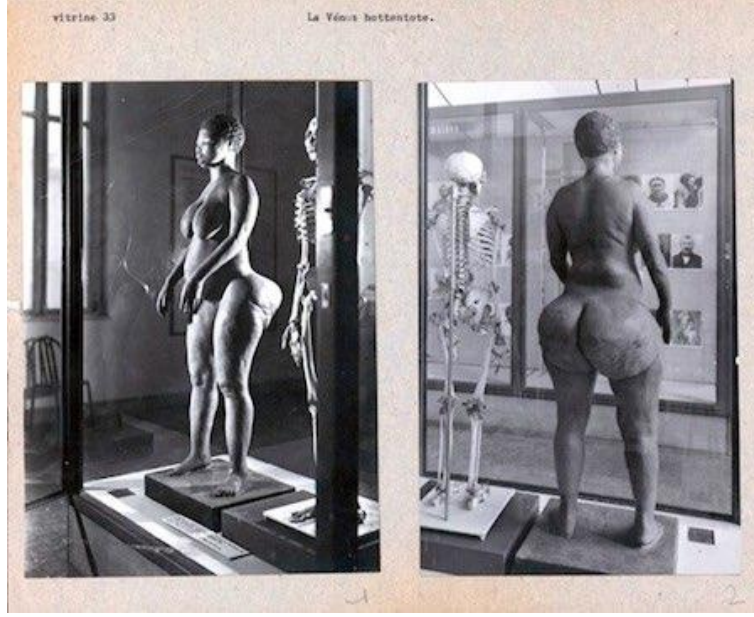
Siyah Venüs imgesinin bedenlenmiş hali olarak bilinen Saartjie Bartmann, fiziksel yapısına atfedilen özellikleri nedeniyle "Avrupa imparatorluklarının zirvesinde Siyah kadın cinselliğinin mükemmel bir temsili olarak sıklıkla anılır" (Ponzanesi 2005: 169). Avrupalıların, Hottentot adını verdiği Güney Afrika'da yaşayan Khoikhoi halkına mensup Saartjie Bartmann ya da yaygın olarak bilinen gösteri adıyla Hottentot Venüsü, sömürgecilerin Avrupa'ya canlı numune olarak getirdiği ismi bilinmeyen birçok yerlinin maruz kaldığı acıların sembolüne dönüşmüştür.[†] Güney Afrika'ya yerleşen Hollandalı bir ailenin yanında çalışan Bartmann, daha iyi bir yaşama kavuşma umuduyla 1810'da ülkesinden ayrılıp geldiği Londra'da ve Fransa'da fiziksel özellikleri yüzünden seyirlik ve eğlencelik bir nesneye dönüştürüldüğü gösterilerde çalıştırılmıştır. Anatomik anomalisi nedeniyle sergilendiğinde büyük ilgi ve merakla karşılanan Bartmann, 19. yüzyıl Avrupalısının gözünde Afrikalı siyah kadının *özünü* yansıtan kusursuz bir temsiline dönüşmüştür. Bartmann'ın en dikkat çeken iki anatomik anomalisinden biri olan cinsel organı kapatan dudakların aşırı büyümesi Khoikhoi kültüründe, estetik bir süsleme olarak kabul edilirken; bir diğeri olan çıkıntılı ve geniş kalçaları ise Hottentot kadınlarının benzersiz yapısının bir parçasıydı. Ancak dönemin araştırmacılarından Buffon'un, siyahilerin şehvetli ve maymunlar gibi bir cinsel iştaha sahip olduğunu hatta bu hayvansı iştahın siyah kadınları maymunlarla çiftleşmeye teşvik edecek kadar ileri gittiğini belirten yorumları sözde bilimsel savlara dahil ederek siyah kadınları hayvani bir cinselliğin simgesine dönüştürmüştür. Buffon'un görüşü, dönemin antropologlarının sıklıkla tartıştığı insanın kökeninin *poligenetik* (çoklu köken) mi yoksa *monogenetik* (tek köken) mi olduğu sorusunu siyah ve beyaz ırkların zıtlıklarını kanıtlamaya çalışmasıyla çoklu köken teorisini destekleyen tarafta yer alıyordu. Irklar arasındaki farkların doğuştan geldiğini savunan *poligenetik* görüş, cinsellik ve güzellik başta olmak üzere tüm insan özelliklerine uygulanarak; beyaz Avrupalının cinsel geleneklerinin ve güzelliğinin antitezi olarak siyah Afrikalıyı konumlandırmış; bu sayede insanlığın büyük varlık zincirindeki en alt örneği olarak Hottentot'yu görmüştür. Öte yandan Gilman, Avrupalılar

[†] 1810 da Güney Afrika dan ayrılan, yirmi altı yaşında hayatını kaybeden Saartjie Bartmann'ın ölümünden sonra parçalanan bedeninden geriye kalan parçalar (beyni, cinsel organları ve kemikleri) yaklaşık iki yüz yıl boyunca Paris te *Musée de l'Homme* de (İnsan Müzesi) sergilendikten sonra Nelson Mandela nın talebi üzerine 2002 de ülkesine iade edilmiştir.

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

ile siyahlar arasındaki cinsel farklılığın merkezi simgesi Hottentot'nun fiziksel görünümünde bulunmuş olmakla birlikte; bu derin fizyolojik farklılığın fiziksel karşıtlık temelinde son derece makul bir şekilde teşvik edilmesinin birçok *monogenetik* teorisyeni bile duraksattığını belirtse de radikal ampiristleri ikna etmeye yetmediğinin altını çizmiştir (Gilman, 1985: 83).

Bu nedenle, siyahın hem cinselliğini hem de güzelliğini beyazınkine zıt bir konuma yerleştiren bir vaka çalışmasına ihtiyaç duyan ampiristler için paradigmanın bir tür benzersiz ve gözlemlenebilir fiziksel farklılığa dayanması gerekiyordu. Hottentot dışısının sadece ilkel bir cinsel iştaha sahip olduğunu değil; aynı zamanda bu mizacın belirtisi olan ilkel cinsel organa da sahip olduğu ispatlanmalıydı. Avrupa'da beş yılı aşkın bir süre *Hottentot Venüsü* olarak sergilenen Saartjie Bartmann'ın Batılılar tarafından anatomik anomali olarak nitelendirilen aşırı büyük cinsel organ dudaklarına sahip olması; aslında 18. yüzyılda Güney Afrika'ya giden seyyahların *Hottentot önlüğü* olarak adlandırılan, cinsel organların manipülasyonundan kaynaklanan ve Hottentotlar ile Bushmanlar tarafından güzel kabul edilen *labia ve nymphae hipertrofisini* (cinsel organ dudaklarının aşırı büyümesi) tanımladıkları beden modifikasyonundan başka bir şey değildi. Ancak, siyah kadının cinselliğine ilişkin tezlerini ispatlama çabasıyla yirmi altı yaşında ölen Bartmann'ın bedenini incelemek üzere ele geçiren bilim adamları aynı fikirde değildir. Bartmann'ın otopsisini ilk olarak 1816'da Henri Ducrotay de Blainville tarafından; ardından da en ünlü versiyonu olan 1817'de Georges Cuvier tarafından kaleme alınmıştır. Takip eden on yılda en az iki baskı yapan Cuvier'nin tanımı Blainville'in iki niyetini de yansıtmaktadır: “en alt” insan türünden bir dışının, en yüksek maymun olan orangutanla benzerliği ve Hottentot'nun ‘üreme organları’ndaki anomalilerin tanımlanması (Gilman, 1985: 85).



Görsel 10: Hottentot Venüsü Saartjie Bartmann'ın 1976 yılına kadar Paris Musée de l'Homme'da (İnsan Müzesi) sergilenen kopyası ve iskeleti.

Bartmann'ın cinsel organları 19. yüzyıl boyunca siyah kadın için merkezi bir imge olarak hizmet etmiştir (Görsel 10). Öte yandan, Bartmann'ın cinsel uzuvlarının incelenmesiyle varılacak sonuçlar sadece, antropolojik teorilerin çatışma ortamındaki tartışmaları sonlandıracak bir kanıtı duyulan ihtiyaçtan ibaret görülmemelidir. Zira, Gilman'ın da vurguladığı üzere, 19. yüzyıl bilim adamlarının cinsel uzuvları inceleyerek varmayı amaçladıkları sadece siyah kadının ilkel cinselliğini ispatlama çabası değil; kadın cinselliğinin patolojik olduğu yönündeki yaygın anlayış gereği dişiliği sadece cinsel organlar üzerinden tanımlamaya çalışmalarından da kaynaklanmaktadır (1985: 88). Saartjie Bartmann Avrupalı izleyicilere cinsel organını göstermek için değil; beyaz Batılı'nın ilgisini çekecek denli anatomik anomaliye sahip olduğu için sergilenmiş olsa da 1810'dan başlayarak çıktığı gösterilerde onu seyretmeye gelen birçok Avrupalı için Bartmann, sadece cinsel uzuvlarının bir koleksiyonu için varlık göstermiştir. Neredeyse tamamen çıplakmış izlenimi yaratacak şekilde giydirilmiş olan Bartmann'ın sıra dışı bedenini gören izleyicilerin doğrudan görmedikleri halde varlığı ima edilen ilginç cinsel organını tahayyül ettikleri gösterilerin devamlılığı bakışın güç ve tahakkümle olan ilişkisiyle doğrulan bağlantılıdır. Çoğunluğu erkek olan izleyicilerin Batılı beyaz kadının bedenine oldukça uzak bir görünüme sahip; gelişmemiş vahşi bir bedeni izlemek için bilet aldıkları gerçeği Bartmann'ın bedeninin örtülü sunumuyla gizemli bir hale gelmektedir. Zira bakıştan alınan hazzın içinde bastırılmış arzu da yer alır. Hottentot önlüğü Bartmann'ı gizlediği kadar gözün görmeye, gizliyi açığa çıkarmaya ve bilmeye olan arzusunu da engellemiştir. Bu nedenle, "Erkek izleyici, Afrika'nın cinsel gizemini anlamak için, tabiri

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

caizse 'peçenin '(Hottentot önlüğü) arkasında ne olduğunu hayal etmek için tekrar tekrar geri dönecektir" (Sharpley-Whiting 1999: 34). Öte yandan erkeğin skopik ekonomisinde tekrarlayan biçimde üretilen ve tüketilen kadın bedeni özgürleşmek yerine; kendi temsil sistemi içerisinde durağan bir konumda sabitleştirilir. Mulvey'in dediği gibi "erkeğin bakışına yakalanan kadın her zaman erkek arzularını ifade edecektir" (1989: 19). Bakış güç ve tahakkümle ilişkili olduğu kadar erotikleştirmeye de ilgilidir; röntgenci ve fetişleştirilmiş beyaz erkek bakışıyla kurulan bu sistemde Batılı erkek yazarlar ve sanatçılar sınırları belirlenmiş, temel bir anlatıya odaklanan bir imaj inşa etmişlerdir: "Siyah kadınlar daima tuzağa düşürülerek, kendilerinin dışarıdan yaratılmış özüne hapsedilirler: Siyah Venüs" (Sharpley-Whiting 1999: 10). Bilim ve sanatın derin merakının kesişme noktasında yer alan başlangıç öyküsüyle Bartmann'ın hayattayken seyredilen; öldükten sonra ise diseksiyon uygulanan bedeni, sömürgeleştirilmiş siyah kadın bedenini yani kendi imgesine hapsolmuş bir bedeni temsil etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada Batı uygarlığında kadın bedeninin nesneleşmesi meselesi Venüs imgesinin süreç içinde yüklendiği değerler üzerinden incelenmiştir. Venüs imgesinin, tanrıça Venüs olarak bilinen ilk örneklerinden başlayarak; *ötekinin* temsili olarak Siyah Venüs'e dönüşümüne değin geçirdiği evrelerin, uygarlık sürecinde sosyo-kültürel, politik, ekonomik ve psikanalitik koşulların etkisiyle nasıl şekillendiği üzerinde durulmuştur. Batı uygarlığının kültürel mirasını oluşturan Antik Yunan ve Roma döneminde üretilen Venüs tasvirleri kadın bedeninin nesneleştirilmesinin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Antik dönemin bilinen ilk kadın nü temsili olan *Knidos Afrodit'i'nin*, yaratıcısı Praksiteles tarafından uygun görülen, *pubica* duruşuyla izleyicilerin gizlenen yere bakmaya dair arzularını harekete geçirmesi, erkeğin bakışıyla kurulan skopik düzenin köklerinin Antik dönemlere uzandığının göstergesidir. Hıristiyanlıkla birlikte sanat alanından uzaklaştırılan çıplaklığın Aydınlanma'nın etkisiyle yaşanan Rönesans döneminde geri dönmesinin Batı'nın uygarlık söylemiyle eşzamanlı gelişmesi tesadüf değildir. Freud'un da ortaya koyduğu üzere uygarlık uğruna bastırılan ilkel dürtüler sanat yoluyla alınan hazlarla dengelenmekte ve uygarlığın sürdürülmesinde ve geliştirilmesinde sanat önemli işlevler üstlenmektedir. Batının uygarlaşma pratiği içinde bastırılan cinselliğin; sanatın alanında kendini göstermesi mevcut sürecin doğal sonucu olarak görülmelidir; ancak buradaki sorun, sanat ortamında etkin rol üstlenen erkek sanatçılar, hamiler ve izleyicilerin domine ettiği üretim ve tüketim düzeninde pasifize edilen kadın bedeninin ve cinselliğinin sömürülmesini de

beraberinde getirmesidir. Rönesans dönemiyle birlikte sanat alanına geri dönen Venüs tasvirlerinin kronolojisi incelendiğinde, git gide erotizm yüklü kompozisyonlarla izleyiciye sunulmasının; uygarlığın gereği olarak, günlük yaşam pratiğinden uzaklaştırılan cinselliğin dozunun artarak sanat alanında tezahür etmesiyle paralellik gösterdiği açıktır.

Doğu toplumlarının cinselliği hazza dayalı bir deneyim olarak yaşamın içine dahil etmesi, uygarlık sürecinde cinselliği bilim yoluyla disipline eden Batı'nın oryantalist bakışı altında temsiliyet kazanır. Batının uygarlık sürecinde önemli bir yer tutan bu temsillerin dönemin sosyo-kültürel yaşamına olan etkilerini sanat alanından açıkça okumak mümkün olmakla birlikte; bu temsillerin sonuçlarının ırk, sınıf, cinsiyet, güç ve tahakküm ilişkilerine dair sömürgecilik kültürünün çetrefil yapısını anlamak için de ipuçları barındırdığını söylemek mümkündür. Dönemin sömürgecilik faaliyetleriyle birlikte gelişen bu süreci besleyen bir diğer faktör de yoğun rekabetin yaşandığı bilim alanındaki çalışmalardır. Batılılar, kendilerinden aşağı gördükleri ve hali hazırda sömürgeleştirdikleri farklı ırkları bilimsel düzeyde sınıflandırabilirlerse kendi ırklarının ileri uygarlık seviyelerini kanıtlamış olacaklardır. Başarıya ulaşma hırsıyla bu yolda atılan aceleci adımların insanlık onurunu zedeleyici sonuçlarının hesaba katılmadığı isimsiz birçok vaka Saartjie Bartmann'ın hikayesinde temsil edilmektedir. Siyah kadın cinselliğini patolojik, sapkın ve aşağılanmış olarak temsil eden bir gösterinin baş karakteri olan Saartjie Bartmann, Hottentot Venüsü olarak geçirdiği beş yıl boyunca kafesteki vahşi bir hayvan gibi sergilenmiştir. Ölümünden sonra bilimsel incelemelerin malzemesine dönüşen bedeni sağlığında bu işlevi yerine getirmekten ziyade Batılının yapısal sisteminde kendisini üzerinden tanımlayacağı öteki olarak konumlandırılmaktan başka bir rol üstlenmemiştir. Toplumsal düzen içinde *yer almayan*, *anormal* ve *alt kültüre* ait olan; kısacası Batı'nın sömürgeci bakışıyla kurduğu sistemde egzotik, ilkel ya da vahşi olarak nitelendirilen *ötekinin* dışlanması, beraberinde nesneleştirilmesini de getirmiştir. Bartmann da Batılı beyazların sınırlarının ötesinde kalan özelliklere sahip bedeniyle fizyolojik bir çalışmadan ziyade ötekileştirilmiş egzotik ve vahşi doğasıyla, beyaz erkeklerin gizli cinsel fantezilerinin bir ürünü olmakla ilgili hale gelmiştir. Siyah kadın cinselliğine ilişkin yaratılan mitler, kültürel farklılıklarla açıklanmaktan öte ırk, cinsiyet ve güç ilişkilerini karmaşık bir denklemin parçaları haline getirecek kadar ileri giden yanıltıcı temsillere neden olmuştur. Beyaz Avrupalı'nın gelişim piramidinde kendini zirvede konumlandığı evrimsel sınıflandırma söylemlerinde henüz kesinleşmemiş eksik halkanın Bartmann'ın bedeni üzerinden somutlaştırılacağına ilişkin bilimsel kanaatin oluşmasını sağlamıştır. Böylesi bir yaklaşım sadece öteki olarak sınıflandırılan siyah ırkın beyaz ırktan daha aşağı olduğunu

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

onaylamakla kalmamış; üstüne üstlük Batılı beyaz erkeğin kadın cinselliğine ilişkin üstü kapalı merakını ve korkusunu siyah kadının bedeni ve cinsel organı üzerinden inşa ederek tahakküm altına almasına imkân sağlamıştır.

Bakışın her zaman güçle, tahakkümle ve erotizmle ilişkili olduğu bir kez daha vurgulanırsa; Avrupalı erkeğin bakışının altına yerleşen öteki, vahşi ya da Siyah Venüs anlatısı yine Avrupalı erkeğin arzularının yansıması olacaktır. Uygar Batılı kimliğini şekillendiren sosyo-ekonomik, psikanalitik, politik ve kültürel faktörler; aynı zamanda uygar bireyi denetim ve disiplin altına alan denetim mekanizmalarını da temsil etmektedir. Bu yapı içerisinde kontrol edilen ilkel dürtüler; vahşi, öteki ve egzotik olana duyulan merak ve arzunun sanat ve edebiyat alanında yüzeye çıkmasıyla güvenli bölgenin fantezilerine dönüşmektedir. Ancak bu yolla üretilen anlatılar ötekine yöneltilen bakışı doğrudan şekillendirmekle kalmayıp; bakışın altında kurulan düzen içerisinde onu hapsederek nesneleştirmektedir.

Batılı erkek yazarların ve sanatçıların, vahşinin özünü yakalama; siyah kadının ırksal ve cinsel ötekiliğinden kaynaklanan gizemi açığa çıkarma arzusuyla, Doğuyu ve ötesini temsil eden egzotik bölgeleri de içine alacak biçimde harem ve Siyah Venüs'e ilişkin baskın anlatılar inşa etmeleriyle; bilim adamlarının beyaz ırkın üstünlüğünü bilimsel teoriler kurarak kanıtlama çabaları uygarlık sürecinin tahakkümü altında eşzamanlı gelişmiştir. Tanrıça Venüs tasvirleriyle başlayan, erkeğin skopik dürtülerine hizmet eden kadın bedeninin, seyirlik nesneye dönüşümü meselesi; uygarlık sürecinde bilimsel savlarla ırksallaştırılmış kadın bedeninin sanatsal temsiliyle oryantalist resimlerin estetize edilmiş bakışı ve Hottentot Venüsü'nün sömürgeleştirilmiş bedeni arasında kurulan bir ilişkiyi işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Açan, V., Aygenç, E. (2015). Postmodern Dönemde Venüs'ün Sanat Objesi Olarak Kullanımı, *Sanat Yazıları*, (33), 239-254. <https://doi.org/10.29135/std.741942>

- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*, Y. Salman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Blanchard, P. (2011). Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West, P. Blanchard, G. Boetsch ve S. N. (Ed.), *Human Zoos: The Invention of the Savage* içinde (1-49), Paris: Musée Quai Branly.
- Debrunner, H. W. (1979). *Presence and Prestige Africans in Europe: A History of Africans in Europe Before 1918*, Basel: Basler Afrika Bibliographien.
- Elias, N. (2004). *Uygarlık Süreci Cilt I*, E. Ateşman (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre, C. (2004). *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*, İstanbul: Su Yayınevi.
- Ferro, M. (2002). *Sömürgecilik Tarihi*, M. Cedden (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*, H. U. Tanrıöver (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları Bir Yanılsamanın Geleceği*, A. Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.
- Gilman, S. L. (1985). *Difference and Pathology Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca: Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, E. Erduran ve Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kara, E. (2019). Giorgione, Tiziano, Manet: Üç Sanatçı, Üç Venüs, *Journal of Arts*, 2(1), 37-46. <https://doi.org/10.31566/arts.2.003>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave.
- Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, E. Soğancılar ve A. Antmen (Çev.), *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (277-298), A. Antmen (Ed.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pach, W. (1973). *Ingres*, New York: Hacker Art Books.
- Ponzanesi, S. (2005, January). Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices. https://www.researchgate.net/publication/50369241_Beyond_the_Black_Venus_Colonial_Sexual_Politics_and_Contemporary_Visual_Practices (Erişim: 17.03.2024).
- Salomon, N. (2014). Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları, E. Soğancılar ve A. Antmen (Çev.), *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (161-185), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sharpley-Whiting, T. D. (1999). *Black Venus Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives in French*, North Carolina: Duke University Press.
- Tanilli, S. (2002). *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1:

Batı Uygarlığı Bağlamında Kadın Bedeninin Seyirlik Nesneye Dönüşmesine İlişkin Bir İnceleme: Tanrıça Venüs'ten Hottentot Venüsü'ne

https://en.wikipedia.org/wiki/Aphrodite_of_Knidos#/media/File:Cnidus_Aphrodite_Altamps_Inv8619.jpg (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Milo#/media/File:Vénus_de_Milo_-_Musée_du_Louvre_AGER_LL_299_-_N_527_-_Ma_399.jpg (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 3: <https://www.visituffizi.org/artworks/the-birth-of-venus-by-sandro-botticelli/> (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 4: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Venus_\(Giorgione\)#/media/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Venus_(Giorgione)#/media/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg) (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 5: <https://www.visituffizi.org/artworks/venus-of-urbino-by-titian/> (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 6: <https://www.nationalgallery.org.uk/media/33495/n-2057-00-000073-hd.jpg?rmode=max&width=668&height=740> (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 7: Olympia, Edouard Manet, 1863. <https://www.e-skop.com/skopbulten/manet-olympia-1863/6443> (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 8: Les Femmes d'Alger de Delacroix retrouvent leurs couleurs (louvre.fr) (Erişim: 10.04.2024).

Görsel 9: <https://www.artchive.com/artwork/the-turkish-bath-jean-auguste-dominique-ingres-1862/>

Görsel 10: / Pasajlar / Vahşinin İcadı | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com) (Erişim: 10.04.2024).

