

PAPER DETAILS

TITLE: İÇ MEKÂN RESİMLERİNDE YATAK TEMASI VE ÇIPLAK KADIN BEDENİYLE İLİSKİSİ
KAPSAMINDA MAHREMIYET OLGUSU

AUTHORS: Onur KARAALIOĞLU,Aysu YILMAZ

PAGES: 8-26

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1385595>

Makale Türü: Araştırma Makalesi

İÇ MEKÂN RESİMLERİNDE YATAK TEMASI VE ÇIPLAK KADIN BEDENİYLE İLİŞKİSİ KAPSAMINDA MAHREMİYET OLGUSU

Onur KARAALİOĞLU¹, Aysu YILMAZ²

ÖZ

Mekân tek başına sınırsız bir uzama karşılık gelebileceği gibi sınırlandırılmış bir öge olarak da değerlendirilir. Fiziki açıdan iç ve dış olarak iki farklı kategoriye ayrılan mekânlar, toplumsal ve kültürel unsurların etkileriyle şekillenmiş, ihtiyaçlar dâhilinde anlamlandırılmıştır. İşlevsellikleriyle ilişkili olarak çeşitlenen ve sanat tarihine konu olmuş kutsal, kamusal ya da özel mekânlar, figürlerin toplumsal rollerini ortaya koyan önemli bir misyon üstlenmiştir. Çıplak kadın bedeninin bir mekân tasarımı olarak yatak ile ilişkilendirildiği resimler sanat tarihinin belki de en dikkat çeken konularından biri olmuştur. Dikkat çekmesinin en önemli nedeni de kişisel kullanıma sunulmuş olan yatağın ve bulunduğu iç mekâna dair mahremiyetin sanat aracılığı ile teatral bir alana çevrilmiş olması ve mekânın kadın bedeni üzerinden kurduğu ilişkide izleyenin erotik alana yöneltilmesidir. Bu çalışmada amaçlanan, çıplak kadın bedeninin yatak ve iç mekânla kurduğu ilişki üzerinden mahremiyet olgusunu irdelemek, bu unsurların kadın bedenini haz nesnesine dönüştürmesindeki rolünü Rönesans Dönemi'nden izlenimciliğe değin üretilmiş yatak temalı resimler üzerinden inceleyerek, biçim-içerik analizlerini yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, İç Mekân, Kadın, Mahremiyet

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü. ORCID No.: 0000-0002-7623-3324, onurk@sakarya.edu.tr

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. ORCID No.: 0000-0002-3021-0020, aysuylmz68@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 7 Kasım 2020 **Kabul Tarihi:** 25 Ocak 2021

THE PHENOMENON OF PRIVACY IN INTERIOR PAINTINGS IN THE CONTEXT OF THE BED THEME AND ITS RELATIONSHIP WITH THE NAKED WOMAN BODY

ABSTRACT

Space can be considered as a restricted element as well as it can correspond to unlimited depth alone. The spaces which are divided physically into two different categories as interior and exterior, shaped by the effects of social and cultural elements, and interpreted according to needs. Sacred, public or private spaces, which have been diversified in relation to their functionality and have been the subject of art history, have undertaken an important mission that reveals the social roles of the figures. Paintings in which the naked woman body is associated with the bed as a space design has perhaps been one of the most remarkable subjects in the history of art. The most important reason that attracts attention is that the bed which is presented for personal use and privacy of interior, has been turned into a theatrical area through art directing the viewer to the erotic field in the relationship established by the space over the woman body. The purpose of this study is to examine the phenomenon of privacy through the naked woman body with the relationship between the bed and the interior, and to examine the role of these elements in transforming the woman's body into an object of pleasure through the bed-themed paintings produced from the Renaissance period to impressionism and to make form-content analyzes.

Keywords: Space, Interior, Woman, Privacy

Giriş

Kelime anlamı ile bir yeri ifade eden mekân, dönemin algısına göre her defasında yeniden tanımlanan bir kavramdır. Bilim, felsefe, sosyoloji ve sanat gibi birçok alanın temel problemlerinden biri olan mekân, gündelik hayatta en çok mimarlıktaki karşılığı ile kullanılır. Mimarlık sözlüğünde mekân, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” (Hasol, 1979, s. 344) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre “mimari bir mekân yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır” (Hasol, 1979, s. 344). Mekân olgusunun mimarlık alanındaki tanımlamalarının yanı sıra felsefe alanındaki tanımlamaları da kavramın göreceli özelliğini ortaya koymaktadır. Felsefedeki tanımı ile mekân “nesnelerin yan yana yerleştirilebileceği, hareket ettirilebileceği, aynı anda algılanabileceği veya art arda gözlemlenebileceği bir olgudur” (Güler, 2014, s. 40). İlhan Altan’ın bakış açısına göre mekânın sınırları oluşturulurken doğal, yapay ve karma sınıflandırması yapılır. Dolayısıyla mekânın niteliği onu oluşturan öğelere bağlıdır. Bunun dışında fiziki açıdan bir mekânın sınırlarını çizerek tamamen korunaklı hale getirilip kapatılması sonucu ortaya çıkan yere *iç mekân* denir. Bu bağlamda kapatılan alanın dışında kalan hacme de *dış mekân* adı verilmektedir (Altan, 1993, s. 82). Fransızca *intérieur* sözcüğünden türeyen, İngilizce karşılığı *interior* olan iç mekân kavramı Türkçede “içerideki, iç yerlere ait, dâhili; sahil veya huduttan uzak; içten, manevi; iç, dâhil; iç yerler, iç kısım” olarak tanımlanmaktadır (Avery ve Edmonds, 1974, s. 514). Balaban’a göre iç mekân, bireyin kendi iç dünyasını mekâna dâhil ederek oluşturduğu bir kavramdır (2014, s. 27). Kişi kendi yaşam alanını tanımlarken aynı zamanda içgüdüsel olarak içinde bulunduğu mekânı kişiselleştirerek dış mekândan ayırır ve yaşam alanı için güvenli bir ortam kurar. İç mekân olgusu, kamusal yaşam alanları ve toplumsal mekânlardan ayrı olarak özel alanın oluşturulduğu noktada varlık gösterir. Bunun beraberinde iç mekânlar, hane içerisinde bulunan odaların konumları ve işlevleri bakımından mimari yapı içerisinde bölümlere ayrılarak sınırlandırılır. İç mekân bireyin kendi yaşam alanını sınırlaması sonucu oluşan korunaklı bir yapı olmasına karşın, dış mekân toplumsaldır ve ortak yaşam alanlarını görünür kılar. Toplumsal yaşam alanlarının oluşturduğu ve bireylerin sürekli birbiri ile etkileşim halinde bulundukları bu mekânlar doğrultusunda kamusal alan kendi sınırlarını belirleyerek varlık gösterir.

Figür ile olan ilişkisi bağlamında ele alındığında sanatta da mekânlar temelde iç ve dış olarak ikiye ayrılır. Manzara resimleri, açık hava, kent-köy yaşamları, sosyalleşme mekânları ve dini konulu resimlerde yer alan doğa mekânları gibi sayısı çoğaltılabilecek dış mekânların yanı sıra, kutsal mekânların içi, gündelik yaşamı temsil eden ev içi, restoran-kafeterya mekânları gibi mimari sınırların içinde kalan alanlarda yer alan iç mekân resimleri de figürün algılanmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Toplumca kabul görmüş davranış biçimleri ve cinsiyetlere biçilen roller bu mekânlarla bağlantılı olarak figüre yüklenen anlamı güçlendirmiştir. Örneğin, dini konulu bir resimde yer alan dini karakterlerin kutsal sayılan mekânlar içinde betimlenmesi ya da toplumun beklentilerine göre uygun davranışlarda bulunan kadın figürlerin korunaklı ev içlerinde

betimlenmesi gibi birçok resim mekânın algı üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda algıdaki etkiyi yönlendirmesi açısından iç mekân resimlerine verilebilecek en iyi örneklerden biri ev içi gibi yaşam alanlarını temsil eden resimlerdir.

Kişinin kendini en güvende hissettiği özel sığınma alanları olarak tanımlanabilecek olan evler aynı zamanda kamusal alandan ayrılmış mahrem alan özelliğine de sahiptir. Hem gündelik hayatta sıkça kullanılan kişisel eşyaların tutulduğu hem de maddi olarak bir gücün temsili sayılabilecek değerlerin saklandığı bir alan olma özelliğini taşımaktadır. Bu yönüyle yalnızca fiziksel ihtiyaçların giderildiği bir alan değil, muhafaza edilmesi ya da saklı tutulması gereken varlıkların depo edildiği bir alan olarak da tanımlanabilir. Evler biyolojik açıdan dinlenme, uyuma ya da cinsel ihtiyaçlarımızı giderebileceğimiz bir alan olduğu gibi, psikolojik açıdan da huzur arayışının karşılık bulduğu alanlar olmalıdır. Kalabalık ailelerin yaşadığı evlerde ya da daha büyük alana yayılan şato, malikâne veya saray gibi iç-dış ayrımının silikleştiği mekânlarda bireysel alanlara daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. Tam güven hissinin ya da sükûnetin sağlandığı yer olarak evin diğer bölümlerinden ayrılan alanlardan biri de yatak odalarıdır. Uyuma ya da giyinme gibi ihtiyaçların karşılandığı alan olarak yatak odaları cinsel anlamda da tam mahremiyetin sağlandığı yer olmalıdır (Konçe, 2014, s. 39). Yatak odaları bu nedenle kullanım amaçları doğrultusunda hane içerisindeki diğer alanlardan ayrılan, kişisel kullanım özelliklerini yansıtan ayrı bir alan olarak da tanımlanabilir.

Kelime kökü olarak mahrem “Arapça ‘haram’ kelimesinden gelmektedir. ‘Mahrum’, ‘hürmet’, ‘muharrem’, ‘tahrir’ gibi kelimeler de aynı kökten gelirler. Yasaklamak, men etmek, mahrum etmek, mümkün olmamak, el sürmemek, herhangi bir şeyi terk etmek, kişinin namusunu koruduğu yakınları, saygı gösterilecek şey; kadın ve kendileriyle evlenmenin haram olduğu yakın akraba gibi anlamlar içerir” (Sezen ve Erden, 2018, s. 84). Mahrem kelime kökünden türeyen mahremiyet kavramı ise “bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü demektir. ‘Kişilik hakları’, ‘iletişim özgürlüğü’ ve ‘özel hayata saygı’ kavramlarıyla ilişki içinde olan ‘mahremiyet’ olgusunu, ‘kişilerin yalnız başlarına kalabildikleri, başkalarıyla hangi koşullarda ilişki içerisine gireceklerine kendilerinin karar verebildikleri bir alan’ olarak ifade etmek mümkündür” (Kul, 2019, s. 350).

İnsanoğlu yaşamına devam ederken aynı zamanda içerisinde bulunduğu ve sınırlandırdığı alanlar dâhilinde kendi özel alanını kurar. Bu süreçte kişi, dâhil olduğu mekânı oluştururken, mahrem (gizli) alanını karşı tarafa müsaade ettiği kadarı ile yansıtır. Aile içerisinde ortak yaşam alanı ile de varlık gösteren özel mekân kavramı aynı zamanda kişilerin zorunlu olarak kendi içerisinde oluşturdukları mahrem alanlarını da içine alır. Hane içerisinde bölümlere ayrılmış olan mutfak, banyo, oturma odası, yatak odası ve çocuk odası gibi alanlar bireylerin mahremiyetine ya da ihtiyaç durumlarına göre sınıflandırılmıştır. Yalnız kalma isteği, giyinme, uyuma ve cinsel ihtiyaçların giderilmesi için ortak yaşam alanlarının dışında organize edilmiş bireysel odalara ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaçların giderilmesi amacıyla ortaya çıkan yatak odaları hem kullanım amaçlarına yönelik tasarımı hem de mahremiyet olgusunun güçlü bir şekilde hissedildiği alanlar bakımından diğer bölümlerden ayrılarak içine aldığı tüm unsurların bağlamını

değiştirebilen kendine özgü bir karaktere sahiptir. Yatak odasıyla ilişkilendirilen yatak ise yine kişiye özel bir alan olarak kabul edildiği için mahremiyet algısı üzerinden içinde bulunduğu mekânın ya da ilişkilendirilen herhangi bir unsurun bağlamını değiştirebilmektedir. Bu nedenle, yatak ve onun çerçevesinde şekillenen yatak odasının mahremiyetle hem görsel hem de pratik anlamda yakın bir ilişkisi bulunmaktadır.

Mekân ve iç mekâna dair yukarıda değinilmiş bulgular, sanat tarihinde yer alan yatak temalı resimleri incelemeyi ve mahremiyetle ilişkili çıkarımlar yapmayı olanaklı kılmıştır. Bu kapsamda yapılan incelemeler Rönesans'tan izlenimciliğe kadar olan süreçte üretilmiş eserlerle sınırlandırılmıştır. Bu çalışma, nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Literatür taramasından elde edilen verilerden yola çıkılarak konu ile ilişkili çıkarımlar yapılmıştır. Konuyla ilişkili tipik durum örneklemesi yöntemine göre seçilmiş eserler, dönemin sosyokültürel etmenleri de göz önünde bulundurularak biçim-içerik ilişkisi bakımından analiz edilmiştir.

Çıplak Kadın Bedeninin Yatak ile İlişkilendirildiği İç Mekân Resimlerinde Mahremiyet Olgusu

Sanat tarihinde sıkça karşımıza çıkan mahremiyet olgusu kadın, cinsellik, çıplaklık gibi kavramların yanı sıra mekânlarla da ilişkili bir bağlam içinde kendini göstermiştir. Sanat tarihi boyunca, kadın olgusu genellikle onun kutsallığı ve cinselliği açısından konu edinmiştir. Cinsellik kadın bedeni üzerinden kurulurken mekân da bağlam açısından ona eşlik eden erotik bir algının yaratılmasına hizmet etmiştir. Mahremiyet kavramının toplumsal ve yasal alanda dokunulmazlık, gizlilik kapsamında tanımlanması yapılırken sanatın bu alanı seyirlik nesneye çevirme eğilimi ve mahremiyet alanının teşhiri noktasında mahremiyetten söz edilip edilemeyeceği, burada göz önünde bulundurulması ve sorgulanması gereken en önemli konulardan biridir. Mahrem alanların en cezbedici yanı gizlilikten yana bu mekânlarda dışa kapalı olmanın getirdiği görünmezliğin verdiği rahatlık ve özgürlüktür. Bu özgürlüğün kadın davranışlarında meydana getirebileceği durumlar eril zihniyetin fantezilerini süslemiş ve sanat da bu fantezilerin görünür olduğu en kabul edilebilir alan olmuştur.

Sanat tarihinde kadın imgesi, mahrem alanında çıplaklığı ile betimlenirken aynı zamanda mekâna seyirci olarak dışarıdan dâhil olan gözün girmesi ile mahrem alan gerçek işlevini yitirmekte ve özel alan olmaktan tamamen uzaklaşmaktadır. Hem bireysel kullanıma yönelik bir eşya hem de mahrem bir alan olarak kabul edilebilecek yatağın kadın bedeniyle birlikte betimlenmesi, iki unsurun cinsellik ve erotizmi çağrıştıran yapısı nedeniyle resmin bütününe bir haz nesnesi haline dönüştürmektedir. Nitekim resim sanatında sıkça karşımıza çıkan kadın bedeni, yatak ve iç mekân kavramları, sanatçılar tarafından konu edilirken aynı zamanda bu olgu sanat tarihinde yer alan dönemlerin üslup anlayışlarına göre tekrar şekillenip biçimsel olarak değişime uğramıştır. Bu bağlamda, Venedik okulu sanatçılarından Tiziano'nun *Urbino'lu Venüs* adlı eseri bu konuya verilebilecek en iyi örneklerden biridir (Resim 1). Aşk ve güzellik gibi kavramları

dünyevi gerçekliğe uygun olarak resmeden sanatçının bu çalışmasını ustası kabul edilen Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ünden ilham alarak yaptığı bilinmektedir. Bu resim daha sonra Manet'nin *Olympia*'sına da esin kaynağı olmuştur (Özgenç, 2008, s. 37).

Resim biçimsel olarak incelendiğinde, ilk etapta resmin ön planında yatağa diyagonal bir şekilde izlenilmekten ve çıplaklığından rahatsızlık duymadan seyircisine bakan çıplak bir figürün yer aldığı görülmektedir. İç mekânda betimlenen bu resmin arka planında yer alan pencere dış dünya ile bir bağ kurarken mekâna yaydığı loş ışık mekânda erotik bir algı yaratmaktadır. Figürün çıplaklığı ve teninin pürüzsüzlüğü ideal olan güzelliği yansıtırken arka plana hâkim olan koyu tonlar figürün teninin daha canlı, parlak ve kusursuz görünmesini sağlamaktadır. Figürün bakışlarının arkasına gizlenen şehvet duygusu modelin beden diline yansırken aynı zamanda güzelliği ile de büyümektedir. Sanatçı, dişiliğini kullanarak kendinden emin bir şekilde duran kadın figürünün çıplak bedenini, Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ündeki gibi beyaz örtülü bir kanepeye uzanmış biçimde ele almıştır. Kadının vücudu dönemin estetik algısına göre ideal kabul edilebilecek özelliklere sahiptir. Bu bakımdan ulaşılmaya çalışılan güzellik anlayışı, sanatçıların ilgiyle inceledikleri Yunan heykellerinin form mükemmeliyetini de yansıtmaktadır (Kınay, 1993, s. 53).



Resim 1. Tiziano Vecelli, *Urbino'lu Venüs*, 1538 civarı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x165 cm
(<https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano>)

Çıplak kadının ayakucundaki köpeğin sadakati temsil etmesine rağmen uyuyor olması düşündürücüdür. Güzelliği takılar ile taçlandırılan kadın rahat bir şekilde koltuğa uzanmış biçimde ele alınırken, kompozisyonun sağ arka tarafında yer alan hizmetkârlar onun için seçtiği elbiseyi sandıktan çıkarırken betimlenmektedir. Ön planda üzerinde her an

açılacakmış gibi duran perdeyi taşıyan paravan, resim mekânını ikiye bölmektedir ve Venüs'ün çıplaklığını ön plana çıkartırcasına kontrast tonlara sahiptir. Yatay kompozisyonu dikey açıdan ikiye bölen bu ayrım aynı zamanda kadraj içerisindeki mekânda görünmeyen bir alan yaratır. Figürlerin (statü ve giyiniklik açısından) mekânda dağılımı da bu paravan aracılığı ile sınıflandırılmıştır. Arka planda yer alan ve dış mekânla bağ kuran pencere, bu mekânı aydınlatmakta ve özellikle arka planın gizemini ortadan kaldırmaktadır. Venüs'ün üzerine uzandığı koltuk, dönemin aristokrat ailelerinin evlerinde yer alan, dinlenmek amacıyla kullanılan bir mobilyadır. Koltuk bu resimde yatak gibi üzerine çarşaf ve yastık koyularak bir fantezi nesnesine dönüştürülmüştür. Mekânın bütünlüğü teatral bir kurguya sahiptir. Bu kurgu ise erotik bir düş dünyası yaratarak ona hizmet etmektedir. Sonuç itibarıyla kırışmış çarşaf ve yastıkla birlikte betimlenen Venüs bu mekânın bireysel kullanıma yönelik bir iç mekân olduğu izlenimini vermektedir. Dolayısıyla kadının, mahrem alanlardan biri olarak kabul edilebilecek bu iç mekânda divan ile birlikte ele alındığı sahne, dışarıdan dâhil olan göz ile artık mahremiyetini kaybetmiş, seyirlik bir alana dönüştürülmüştür.

Rönesans Dönemi'ne hâkim olan dini konulu resimlerin yanında popülerlik kazanan mitoloji konulu resimler aracılığı ile kadın bedeni ve cinselliğine sanatçılar tarafından özgürlük alanı olarak sıkça başvurulmuş ve bu bağlamda cinsellik içeren resim siparişlerinde arz ve talep ilişkisi sürekli kendini yenilemiştir. Gündelik hayatta kabul görmesi beklenemeyecek bir durum olarak değerlendirilebilecek mahremiyetin ifşası, çıplaklık ve erotizm mitolojik karakterlerin uhrevi varlığı sayesinde kabul edilebilir bir duruma evrilmiştir.

Bir başka örnek olarak İspanyol Altın Çağ'ının önde gelen sanatçılarından Diego Velázquez'in *Aynadaki Venüs* adlı çalışması kendi döneminin en cüretkâr resimleri arasında yerini almaktadır (Resim 2). Bu dönemde, engizisyonun katı kuralları nedeni ile sanatçıların seçtikleri konular ve özgürlükleri sınırlandırılmıştır. Tüm bu toplum baskısı ve dönemin katı kurallarına karşın Velázquez, *Aynadaki Venüs* adlı eserini tamamlamıştır. Aynı zamanda sanatçının eserleri arasında yer alan ve günümüze kadar ulaşan tek çıplak figürlü eserdir (Bull ve Harris, 1986, s. 653).

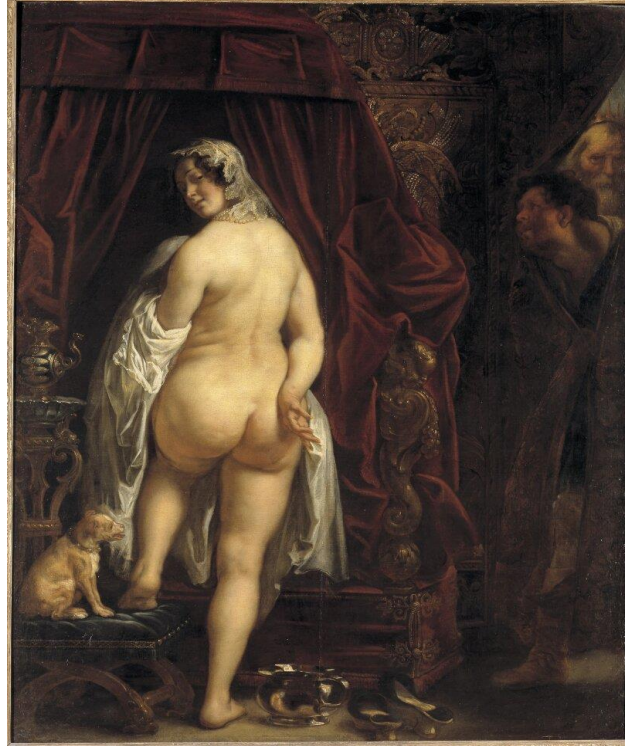
Dönemin aristokratları tarafından satın alınan nü resimler kapalı kapılar ardında saklanarak korunmuştur. Zenginlerin yatak odalarını süsleyen bu resimler, dönemin katı kurallarına ve kiliselerin baskısına karşın korunaklı bir şekilde muhafaza edilmiştir. *Aynadaki Venüs* ise bu saklanan eserler arasında yerini almaktadır. Resimde vurgulanan Venüs'ün güzelliği cinsel dürtüleri ortaya çıkararak aristokratlar için erotizmin simgesi haline dönüşmektedir. Velázquez'in resmini, Özgenç (2008) şu sözlerle açıklar:

Venüs (Aşk Tanrıçası) Klasik dönemin vazgeçemediği ve de bir kaçış yolu olarak seçtiği bir temadır. Kiliselerde idealize edilmiş uhrevi dünyanın çıplaklarından farklı olarak aşk ve cinsel arzuyu temsil eden mitolojinin aşk tanrıçası Venüs, Velázquez'in Rokeby Venüsü'nde yeniden hayat bulmuştur. Bu resim John Berger'in deyiimiyle izlendiğini izleyen Venüs, ayna imgesi ile erotik fantezilerde kendini bulmaktadır (s. 39).



Resim 2. Diego Velázquez, *Aynadaki Venüs*, 1647, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x177 cm
(<https://www.nationalgalleryimages.co.uk/imagetails.aspx?q=NG2057&ng=NG2057&frm=1>)

Sanatçı, Eros'un tuttuğu ayna sayesinde Venüs'ün silik bir şekilde betimlenen yüzünü görmemizi sağlamaktadır. Aynadaki görüntünün belirsizliği Venüs'ün çözölemeyen gizemini ve kimliğini betimlerken sanatçının izleyici ile buluşturduğu asıl gerçeklik, dönemin güzellik anlayışının aksine, modelin kıvrımlı vücut hatlarının kişide uyandırmış olduğu estetik hazdır. Bunun beraberinde mekâna dâhil olan perde ve çarşaf imgesi Venüs'ün ağırlığından kaynaklı olarak kırışık ve dağınık bir görünüme kavuşmaktadır. Bu aktarım şekli çıplak kadının mekânda uyandırmış olduğu erotik izlenim ile birlikte aynı zamanda mekândan çıkarılması durumunda kişinin algısında oluşacak olan cinsel dürtünün habercisi niteliğindedir. Çarşafı açık bir şekilde betimlenen yatak imgesi, kişinin mahrem alanına dâhil olan izleyicinin bilincinde canlanan imgeler doğrultusunda, kadının ve mekânın kişide oluşturmuş olduğu cinsel dürtünün en yalın aktarım şeklini ifade etmektedir. Duvarda asılı olan ve kompozisyonu diyagonal açıdan ikiye bölen perdenin, yatağın arka tarafında kalması perdenin gizleme ya da saklama fonksiyonu ortadan kaldırmaktadır. Resme renk açısından sıcaklık getiren perdenin kıvrımları da Venüs'ün hareketi ile uyumludur. Venüs'ün büyüleyici güzelliği ve bir yatakta uzanıyor oluşu erotizm ile bağdaştırılırken resmin odak noktası haline gelmiş olan modelin gövdesi, bacakları ve kalçasının Velázquez tarafından ayrıntılı bir şekilde aktarılması nedeniyle resmin ardında kalan gizli detayların işlenmiş olmaması göze batmaz ve haz nesnesi olarak kullanılan kadın bedeni izleyicide oluşan cinsel dürtüyü harekete geçirir.



Resim 3. Jacob Jordaens, *Lidya Kralı Candaules Karısını Gyges'e Gösteriyor*, 1593, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x157 cm
(<http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus>)

Mitolojik ya da tarihe mal olmuş karakterlerin dönemin bakış açısına göre yeniden yorumlanması sıkça görülen bir durumdur. Bu türden yorumlamalar yapan Flaman ressam Jacob Jordaens'in *Lidya Kralı Candaules Karısını Gyges'e Gösteriyor* adlı çalışması, hikâyenin yeniden yorumlanması bakımından yatak temalı resimlere verilebilecek önemli bir başka örnektir (Resim 3). Resimde başörtüsünü takmış ve elinde tuttuğu örtü ile kraliçe sol omzunun üzerinden izleyiciye bakmaktadır. Yatağa çıkmak için sol ayağını koyduğu taburenin üzerinde sadakatin temsili köpek yer almaktadır. İki yana ayrılmış perdeleriyle süslü yatak, yatağın yanında ayna gibi parlayan bir kâse, yatağın yanı başındaki ibrik ve kraliçenin gelişigüzel bıraktığı ayakkabılarıyla gerçekçi bir iç mekân sahnesi oluşturulmuştur. Kraliçenin sağında, aralanmış perdeden ona bakan sakallı Gyges ve arkasında Kral Candaules yer alıyor. Herodot'un aktardığı hikâyeye göre, Kral Candaules, karısının dünyadaki en güzel kadın olduğunu düşünmektedir. Kralın en yakın koruması ise yakın arkadaşı ve sırdaşı, adı Gyges olan bir adamdır. Kral, Gyges'le sadece önemli işleri tartışmakla kalmamış, aynı zamanda karısının güzelliğini ona sürekli olarak anlatmıştır. Gyges'in ona inanmadığını anlayan Candaules, onu kraliçeyi çıplak görmeye zorlamış, Gyges bu mantıksız talebe şiddetle itiraz etse de kral itirazlarını reddetmiştir. Candaules, Gyges'i odanın açık kapısının arkasına saklamış, burada Gyges kraliçenin tüm kıyafetlerini çıkarmasını izlemiştir ancak sırtını döndüğünde, kraliçe yeterince çabuk odadan dışarı çıkmayan Gyges'i görmüştür. Kraliçe, onuruna karşı yapılan bu suçun farkına vardığında, Gyges'i kocasını öldürmeye zorlamıştır. Kraliçenin isteğini yerine getiren Gyges hem onun kocası olmuş hem de kral olarak tahta geçmiştir

(Danzig, 2008, s. 169-170). Hikâyenin sonuçları, kraliçenin omzunun üstünden bakışını daha anlamlı kılmaktadır. Kralın Gyges'i gizlice bakmaya zorlaması kendi canına mal olmuştur. Sahnede ilk fark edilen kişi olarak izleyici için ise artık çok geç olduğunu, kraliçeyle göz göze geldiği için dikizci konumuna düştüğünü ve olanlara şahit olarak sahnenin sorumluluğu altına girdiğini söylemek mümkündür.



Resim 4. François Boucher, *Dinlenen Nü*, 1752, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x73cm
(<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/francois-boucher/ruhendes-maedchen>)

Rokoko Dönemi'nin önemli sanatçılarından François Boucher'nin Marki de Marigny'nin genç sevgilisini ele aldığı *Dinlenen Nü* isimli çalışması yatak ile kadın bedeninin ilişkilendirildiği diğer bir örnektir (Krausse, 2005, s. 48) (Resim 4). Boucher'nin çalışmalarının geneline hâkim olan çıplak kadın teması, izleyicinin cinsel arzularını tatmin etmek amacı ile betimlenirken, dönemin soylu kişilerinin siparişleri ve beklentileri doğrultusunda kadını haz nesine dönüştürmesi ile de sanat tarihindeki yerini almıştır. Leppert'in bakış açısıyla, resimde gözlemlenen erotik izlenim, dönemin soylu kişilerinin fantezi dünyasını süslemek üzere betimlendiğini düşündürmektedir. Yüz üstü uzanan genç kız kralın istekleri doğrultusunda oradadır, aynı zamanda cüretkâr uzanışı ile erotik fantezilerin bir parçası haline dönüşmektedir. Figürün vücuduna hâkim olan pembe ve kırmızı tonlar genç kızın yüzündeki masumiyeti vurgulasa da, aynı tonların kalçalarında da olması dikkat çekicidir. Divana uzanan genç kız beyaz nevresimlerin üzerinde kolları ve bacakları iki yana açık bir şekilde yüzüstü uzanmaktadır. Dolayısıyla figürün bedeni daha belirgin, dikkat çekici ve resmin odak noktası haline gelmektedir. Figürün divanda uzanışı son derece rahatsız bir eylem gibi görünse de buradaki tek beklenti kralı heyecanlandırmak, mutlu olmasını sağlamaktır. Bunun akabinde, amaçlanan erotizm için gerekenleri koşulsuz yerine getirmektir. Genç kızın ayak ucuna yığılmış olan çarşaflar

birçok anlamın görünür kılınmasını sağlar niteliktedir (Leppert, 2020, s. 141-143). Sanatçı mekânın tamamı yerine daha küçük bir alanı betimlese de kompozisyonda bulunan elemanlar (divan, çarşaf, yastık) itibarıyla izleyicinin zihinde mahrem alan izlenimi kurdurmayı başarmıştır. Özgenç (2008) bunu şöyle ifade eder:

Ünlü tarihçi Wölflin ‘Boucher’in bir çıplağın uzandığı divanı, çarşaflarını resimden çıkartamazsınız’ diyerek resimlerinde yer alan tüm ayrıntıların, resimlerdeki çıplaklar kadar erotizm içerdiğini ve alegoriye uğramadan izleyicide direk algılandığını ifade etmektedir. Yatak ve çarşaf imgesi tek başına bile cinsellik ve erotizmi çağrıştırmakadır. Sanatçının resimlerinde oluşturulan kompozisyonlar zihinde tamamlanan senaryolar ile müstehçenleşebilmektedir. Hedeflenen erotizme de bu yolla ulaşabilmektedir (s. 40).

Çıplaklığı temsil noktasında ayrıştıran birçok etmen vardır. Örneğin, dini inançlar kapsamında bedenin örtülmesi gerektiği fikri, toplum üzerinde onun uhreviliğine gönderme yapmaktadır ancak çıplak kadın bedenini yatak aracılığı ile nesneleştirerek betimleyen bu resimler, erkek hegemonyasının erotizme ulaşması amacıyla üretilmiştir. Bir yönü ile teşhir niteliği bulunan bu tür resimlerde dikkat çeken diğer bir nokta da, çıplaklığından ve izlenilmesinden utanç duymayan çıplak bedenlerin arzu nesnesine dönüşmesinin yanı sıra, sanat alanında estetik bir form olarak antik dönemden beri süren bu geleneğin devamına aracılık etmesidir.

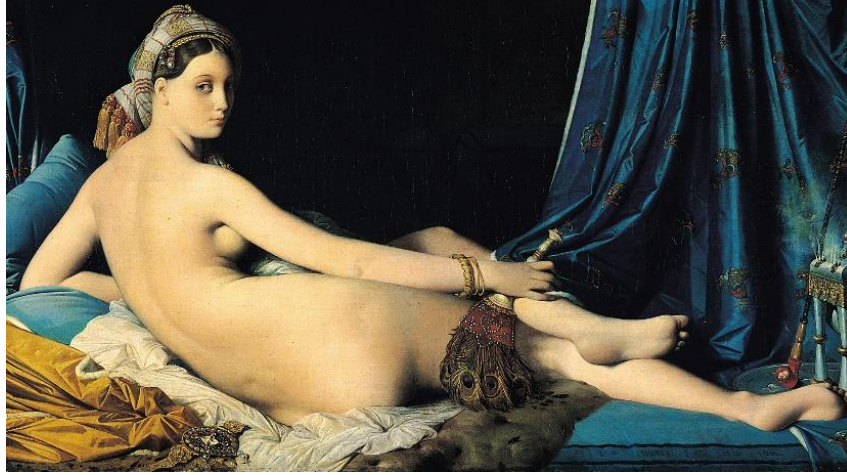


Resim 5. Francisco Goya, *Çıplak Maya*, 1789-1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x190cm
(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18?searchMeta=naked%20ma>)



Resim 6. Francisco Goya, *Giyinik Maya*, 1798-1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x190cm
(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0?searchMeta=francisco%20goya%20maja>)

18. yüzyılda tartışmalara neden olan ressamlardan Francisco Goya, resimlerinin yanı sıra grafik çalışmaları ile toplumun yapmış olduğu hataları sert bir üslupla eleştirerek kendi döneminde büyük etkiler yaratmıştır. Burjuva ve aristokrasi tarafından da desteklenen sanatçı geçmişten günümüze kadar ürettiği eserler ile sanatının gücünü kanıtlamıştır. Katı engizisyon kurallarına karşın betimlediği *Çıplak Maya* ve *Giyinik Maya* eserleri günümüzde hâlâ cüretkârlığın ve özgünlüğün bir yansıması olarak tanımlanmaktadır. Krausse'nin aktarımıyla, birbirine yakın tarihler arasında yapılan bu iki yapıt arasındaki terk fark, modelin aynı mekân içerisinde giyinik ve çıplak olarak betimlenmesidir. Sanatçı, *Çıplak Maya* resmini betimlerken dönemin etkisi altında kalmadan sadece gördüğünü tuvale aktarmaktadır (Resim 5). Aynı zamanda kompozisyonu oluştururken bakışlarını üzerimizde hissettiğimiz modelin çevresinde hiçbir detaya yer vermemektedir. Sadece beyaz bir çarşafın üzerinde kollarını yukarıya kaldırarak kendinden emin bir şekilde izleyici ile göz göze gelen çıplak kadın içinde bulunduğu odadaki yalnızlığı ile dikkatleri üzerine toplamaktadır. Maya cüretkârlığı, kendinden emin tavrı ve davetkâr bakışları sonucunda resimde var olan erotizmi görünür kılmaktadır (Krausse, 2005, s. 55). Siparişi kimin verdiği bilinmemekle birlikte Krausse'ye göre (2005), “resimler, kadın avcısı olarak ün salmış olan Bakan Godoy'un mülkiyetine geçmiştir. Bakanın evinde resimleri *Çıplak Maya*'yı *Giyinik Maya*'nın arkasında kalacak şekilde astığı ve özel bir mekanizmayla öndeki resmi kaldırarak arkadakini seyrettiği anlatılır” (s. 55).



Resim 7. Jean Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88.9x162.56cm

(https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk_Odal%C4%B1k)

Neoklasizm'in önde gelen sanatçıları arasında yer alan Jean Auguste Dominique Ingres, yapmış olduğu portre resimlerinin yanı sıra betimlediği mitoloji, din ve tarih konulu resimleri ile de sanat tarihinde öne çıkan sanatçılardan biridir. Çizim alanında kendisini usta olarak nitelendiren Ingres, doğunun mistik yapısından etkilenerek çalışmalarının geneline hâkim olan kadın ve kadının mahrem alanlarını vurgulayan eserleri ile tanınmaktadır. Sanatçı dönemin güzellik anlayışını yansıtmaktan ziyade kendi ustalığını ispatlar nitelikte resimlerine hayat vermektedir. 1814 yılında betimlediği *Büyük Odalık* çalışması bu duruma verilebilecek en iyi örnekler arasındadır (Resim 7). Ingres'ın resimlerine hâkim olan güzellik dürtüsü kadın bedeni ile desteklenirken aynı zamanda bu bedenlere cinsel anlamlar yüklenmiştir. Ayrıca dönemin sanat ve edebiyatında büyük etkiler yaratan oryantalizm sanatçıların eserlerinde, hiç görmedikleri doğunun mistik dünyasından beslenen bir fantezi aracına dönüşmüştür. Oryantalizmin etkisiyle odalık, hamam gibi konuları ele alan sanatçılar kadın bedenlerini mitoloji gibi düşsel bir alanda erotikleştirmiştir. Uzunoğlu'na göre, *Büyük Odalık* isimli eserde gözlemlenen nü model, izleyiciye arkasını dönük bir şekilde uzanırken betimlenmiştir. Kompozisyonun geneline hâkim olan kadın figürü, yüzünü kendisini izleyenlere doğru çevirmiş bakışları ve kendinden emin tavrı ile divanında uzanmaktadır. Sol kolunu yastığa dayayarak güç alan çıplak kadın bedeni almış olduğu pozisyon doğrultusunda resimde oluşan yatay kompozisyon dâhilinde diyagonal bir görünüme ulaşmaktadır. Çıplak kadın elinde tavus kuşu tüylerinden oluşan bir yelpaze tutarken kumaşların arasında değerli taşlarla süslenmiş altın ya da gümüş olduğu düşünülen bir kemer betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ tarafında yer alan mavi perdeyi bacaklarına doğru çeken çıplak kadın mahrem alanında yaşananların az sonra biteceğinin habercisidir. Figürün pürüzsüz ve naif bedeninde yaratılmış olan ışıltı, türbanına yerleştirilmiş gösterişli taç ve tavus kuşu yelpaze gibi doğulu bir kadını tanımlayabilecek tüm veriler izleyicinin bilincinde oluşan doğunun mistisizmini desteklemiştir (Uzunoğlu, 2017, s. 228).

Resimlerinde oryantalist bir tavır sergileyen Ingres, bu çalışmayı tamamen hayal ürünü olan şark coğrafyasının fantezisi olarak kurgulamıştır. Mekânın geneline hâkim olan lüks ve zenginliğin göstergesi olarak da kabul edilen bu nesneler, geleneğini bozmadan kurgulanan mekânı sınıfsal bir statüye kavuşturmaktadır. Arka planda yer alan perde, kadın bedeninin çıplaklığını her ne kadar örtmese de mahremiyetin temsili olarak kompozisyona dâhil edilmiştir. Aynı zamanda, bu resimde yer alan perde işlevini kaybedip dekoratifleşirken tıpkı tiyatro sahnelerinde perdenin açılıp oyunun başlaması gibi mekânı seyirlik nesneye dönüştürür. Arka planda yer alan karanlık alan, figür ve nesneleri kısmen de olsa örtüp mekânın derinliğine vurgu yaparken çalışmaya gizem katmış ve kadın bedenin erotik duruşunu desteklemiştir. Uzunoğlu (2017) bunu şöyle anlatır: “Ingres’in eseri biçimsel olarak, ‘Uzanan Venüs’ geleneğini takip etmektedir. Sanatçı Velazquez’in Aynalı Venüs’ünde olduğu gibi modelini sırtından göstermek suretiyle izleyici ile arasına bir mesafe koymuştur” (s. 229). Resimdeki yatak ve kırışmış çarşaf da bu geleneğin bir diğer erotik tamamlayıcısıdır. Resimde dikkat çeken nesneler 20. yüzyılda ticarete dökülecek erotik fetişizmin habercisi niteliğindedir ve erotik hayal dünyasının tamamlayıcısına dönüşmektedir.

Gerçekçi Bir Yaklaşım Olarak Çıplak Kadın Bedeninin Yatak ile İlişkilendirildiği İç Mekân Resimleri

19. yüzyıl kadın bedeni üzerinden yürütülen politikaların daha da görünür olduğu bir dönem olmuştur. Rousseau’nun kadın ve erkeğin toplum içindeki konumunu eleştirdiği on dokuzuncu yüzyılda kadın bedeni ve kadın erkek ilişkileri “yavaş yavaş kararmaya, belirsizleşmeye ve daha da karmaşık bir sarmala dönüşmeye” başlamıştır (Akbulut, 2007, s. 158). Laclos’nun da edebiyat kahramanları aracılığıyla haber verdiği üzere erkeğe belirli bir üstünlük sunulmaktadır. Akbulut’a göre (2007) “Bu üstünlük hem siyasal alandadır hem de toplumsal. Daha özel anlamda kadın, yavaş yavaş erkeğin (ya da çapkın erkeğin) özgürlük adına kullandığı bir aygıt dönüşmüştür. Erkeğin var olma aygıtlarından biri olarak varlığını daha da silikleştiren kadın, bu kez, açık alanlardan daha kapalı mekânlara yönelir” (s. 158). Tarihsel süreçte erkek-kadın arasındaki rollerin sürekli bir biçimde değişimi resim sanatına da açık bir biçimde yansımıştır. Bu kapsamda resimleri incelenebilecek olan Édouard Manet, yaşadığı dönem boyunca sanat eleştirmenleri tarafından olumlu yorumlar alabilmek ve tanınırlığını arttırmak amacı ile büyük çabalar sarf etmiştir. Sanat alanında kendini tam anlamı ile ifade edebilmeyi amaçlayan Manet, betimlediği eserler doğrultusunda toplum tarafından her zaman kuşku ile karşılanmış, dolayısıyla kendi dönemi dâhilinde büyük tartışmalara neden olmuştur. İspanyol resimlerine karşı duyduğu büyük ilgi ile tanınan sanatçı, eserlerinde gözlemlenen izlenimci tavrının yanı sıra kendisini hiçbir zaman bu akıma dâhil etmemesi ile de tanınmaktadır (Krausse, 2005, s. 71).



Resim 8. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x190 cm
(https://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-collections/painting.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=583&cHash=2e25a7cfbf)

Manet'nin 1863 yılında yaptığı *Olympia* adlı eseri, sergilendiği dönemden itibaren izleyicide uyanan büyük şaşkınlık ile birlikte ağır eleştirilerin de hedef noktası haline gelmiş, isminden sıkça bahsedilen sanat eserleri arasında yerini almıştır (Resim 8). Aynı zamanda skandal olarak nitelendirilen bu eser, toplum nezdinde kabul görmediği için uzun yıllar ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Leppert'in yorumu ekseninde, beyaz çarşafın üzerinde çıplak bir şekilde uzanan kadın imgesi genel pozu itibari ile Rönesans Dönemi'ne ait olan Tiziano'nun *Urbino'lu Venüs* adlı eserinden etkilenecek şekilde betimlendiği aşıkârdır. Bu duruma karşın Tiziano'nun yapıtı yüksek sanat statüsünde kabul edilirken Manet'nin *Olympia*'sı eleştirmenler tarafından modelin bir fahişe olabileceği ihtimali nedeniyle sıkça eleştirilmiştir. *Olympia*'da resmin merkezine yerleştirilen figürün çıplak olmasının yanında son derece dışavurumcu bir üslup ile betimlenmesi problem olarak gösterilirken figürün baştan çıkarıcı bakışları bu durumu destekler niteliktedir. Çıplak bedenini tüm cüretkârlığı ile izleyiciye çeviren figürün bedenini süsleyen takılar, ayağındaki terlik, kulağının arkasına tutturduğu çiçek ve esere dâhil olan diğer detaylar ile birlikte ortamda oluşan erotizm havası resmin skandal olarak nitelendirilmesinde büyük rol oynayan etkenlerdir. Resmin sağ tarafına yerleştirilen kara kedi imgesi tüylerini kabartmış, agresif bir izlenim oluşturmaktadır (Leppert, 2020, s. 155-157). Bu duruma karşın, *Olympia*'nın kedi figürü ile betimlenmesi izleyiciye atmosferde oluşan uygunsuzlukları kanıtlar niteliktedir. Diğer yönden, özel alan mahremiyetini ortadan kaldıran bu çalışmada, yatağın resmin ön planına bu kadar büyük ve yakın bir mesafeden verilmesi, resmin kompozisyonunu teatral bir sahne için tasarlanmış dekora dönüştürmektedir. Yatağın ergonomisiyle uyumlu uzanan çıplak kadın figürünün ifadesiz bakışı ise, izleyiciyi dikizci olmaktan çıkartıp o odanın içinde olmaya mecbur bırakmakta ve dekorun bir nesnesine dönüştürmektedir. Berger'in yorumuna göre (2010), çıplak kadın bedeninin betimlendiği resimlerde asıl kahraman resmi izleyendir ve erkek olduğu

kabul edilir. Tüm resim akıllıca bir kurgudan ibarettir ve her şey izleyicinin orada bulunması nedeniyle olmuş gibi görünmelidir (s. 54).



Resim 9. Henri Gervex, *Rolla*, 1878, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x108,5 cm
(<https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-behind-the-most-famous-morning-after-scene-in-art-history>)

Analiz edilebilecek bir diğer örnek çalışma ise erkek figürün doğrudan kompozisyona dahil olduğu Henri Gervex'nin *Rolla* adlı çalışmasıdır (Resim 9). İzlenimciler arasında kendine yer edinmeye çalışan Gervex, katılmaya hak kazandığı ilk sergide bu resmini sunmaya karar vermiştir ancak bu resim, jüri tarafından fazlasıyla müstehcen bulunup sergiden kaldırılmıştır. Bu resim sanat tarihinin belki de en meşhur *ertesi gün* sahnesidir. Gervex, ilham kaynağı olarak Alfred de Musset'in yaklaşık 50 yıl önce yayınladığı şiirinden bir sahne alarak 16. Louis dönemindeki Paris'te şık bir iç mekânı tasvir etmektedir. Gervex'nin yakın arkadaşı olan Manet'nin çalışmasında bir fahişe kullanmasından etkilendiği bu çalışmayı ondan esinlenerek yaptığı da söylenebilir. Resim, zengin ama lüks yaşam tarzı nedeniyle iflas eden ve intiharın eşiğinde olan Jacques Rolla'nın, son gecesini genç fahişe Marie ile geçişiğini anlatmaktadır. Rolla hayatına son vermeyi planlarken Marie sunulan lükslerden memnundur (Lowkes, 2016). Rolla ile kadın figür arasında herhangi bir evlilik bağı olmamasına karşın, kadının yataktaki kendinden geçiş hali mekâna dair aidiyeti güçlendirmektedir, ancak yatak tarafından sarmalanmış kadının dingin tavrı, tedirgin duruşuyla Rolla tarafından gölgelemektedir. İki figür arasındaki karşıtlığın yanı sıra cinsel birlikteliğin sonucunda ortaya çıkan bu sahnede, izleyicinin yaşananlara şahit oluşu, olayın gizlilik halinin silikleşmesine neden olmaktadır.

Ele alınan yapıtlar ışığında, Rönesans'tan günümüze kadar üretilen iç mekân resimlerinde kadın bedeninin yatak ile betimlenişine bakıldığında, kişinin özel alanına dâhil olan üçüncü göz ile birlikte mahremiyet olgusunun da anlamını yitirdiği görülmektedir. Toplumsal yapı ve kültürel etkenler iç mekânların genel karakterini belirlerken özel alan olarak kabul edilen yatağın çıplak kadın bedeniyle birlikte ele alınışı, iç mekânı da fantezilerin üretilebileceği seyirlik bir alana dönüştürülmektedir. Bu türden bir resmin karşısında duran izleyici için olaylar artık o anda cereyan etmektedir ve mahrem alan tüm gerçekliği ile ortadadır.

Çıplak kadın bedeninin yatak ile kurduğu ilişki sayesinde güçlendirilen erotik çağrışım kültürel unsurlar ve dönemin bakış açısına göre değişkenlik gösterebilir, ancak dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur, bu çağrışımı yaratmadaki yaklaşım farklılıklarıdır. Rönesans'tan modern sanat akımlarına değin ele alınmış benzer kompozisyonlarda erotik sahnelerin tanrıça ya da hikâyeye uygun ideal bir figürle kurgulandığı görülmektedir. Gerçekçi bakış açısıyla birlikte bu sahneler hayatın içinden gelen figürlerle birlikte sunulmuştur. İzleyicinin karşısında artık ideal vücuda sahip tanrıçalar ve ideal mekânları değil, gündelik yaşamın parçası olan yatak odaları ve ona ait gerçek kişiler vardır. Mekânın erotik çağrışıma katkı sunmasının nedenlerinden biri de şehir yaşamının bir parçası olarak dairelerin yatağın bulunduğu odayı geçişken alanlardan net olarak ayırmasıdır. Bu nedenle yatak odaları yalnızca sahibine yönelik tasarlanmış mahrem alanlar olarak tanımlanmaktadır. İzleyici açısından belki de en dramatik durum, kendisini son derece olağan ve mahrem bir mekân içerisinde, gerçek bir bireye ait çıplak bedeni dikizlerken bulmasıdır.

Çıplak kadın bedeninin yatak ile birlikte kullanıldığı resimlerde dönemsel açıdan farklı yorumlamalar olsa da biçimsel özellikler bakımından neredeyse birbirinin devamı sayılabilecek sahnelerin üretildiği, hatta zihinde uyandırdığı çağrışımlar konusunda benzer sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Ancak figür ve mekânın kurgulanışındaki yaklaşım farklılıklarının konunun bağlamını değiştirdiğini söylemek mümkündür. Bu kapsamda, çıplak kadın bedeninin yatakla ilişkilendirildiği resimlerde iç mekân vurgusunun erotizme sunduğu katkının yanı sıra kurgulanış bakımından gerçekte olan ilişkisinin de analiz edilmesi gerekmektedir.

Sonuç

Rönesans Dönemi'nden izlenimciliğe varan süreçte ele alınmış yatak temalı resimlerde, çıplak kadın bedeninin mahrem mekânlar içerisinde betimlenişiyile izleyene haz veren seyirlik bir nesneye dönüştüğü görülmektedir. Özellikle kişinin özel alanını oluşturan iç mekânların gözetlenmemesine ilişkin toplumsal normlar ya da müsaade edildiği ölçüde izlenmeye açılması, onu bilinmezlik içeren bir cazibe alanına dönüştürmektedir. Mekânın kendisi belirgin bir biçimde kompozisyona dâhil edilmese dahi mekâna özgü yatak, kanepe ya da yastık gibi unsurlarla da gerekli erotik çağrışımların yapıldığı açıktır. Figürlerin çıplak bir biçimde uzanma özgürlüğüne kavuştuğu bu mekânlar, onların

içerisinde bulundukları ruh hallerini de anlamamızı sağlayarak izleyiciyi gizlice izleyen bir tanık durumuna dönüştürmektedir. Bu kapsamda, ele alınan çıplak figürün erotik duruşu kadar, mekânın içe dönük gizemi çalışmanın etkisini arttıran bir güç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, yatak temalı resimlerden alınan hazzın ortak noktasının, kadın bedeninin çıplaklığından ziyade, mahrem alana girmeyi başaran ve o ana tanık olan izleyicinin kendisini özel hissetmesi olduğunu söylemek mümkündür. Âdem ile Havva'nın cennetteki yasak elmayı yemesi gibi, bu çalışmalar da insanoğlunun yasak olana ilişkin arzusunun bir tezahürüdür. Dönemsel açıdan değişen üsluplar ya da çağın getirdiği yenilikleri barındıran bakış açıları çeşitlense de, yatak temalı resimlerin sürekli bir biçimde eril duyguları harekete geçirdiğini söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Gündelik yaşamda toplumca kabul görmeyen durumların mahrem mekânlar dâhilinde aktarımı, sanatın eril bakış açısına dair birçok sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Daha çok kadın bedeninin metaya dönüşmesi üzerine yapılan bu sorgulamalar, özellikle 1960'lı yıllarda feminist hareketin gündemine taşınmış, birçok feminist sanatçının eleştirel çalışmalarının kaynağı olmuştur, ancak tüm bu sorgulamalara rağmen günümüz dünyasında kadın bedeni erotizmin tutsağı olmaktan kurtulamamıştır. Sanatın dışında, medya, reklam, sinema sektörü gibi birçok alanda sanatın geleneğinden gelen bu yaklaşımın devam ettiği görülmektedir. Mahremin teşhiri ve bu teşhirin kadın bedeni ile olan bağının, bir estetik tavır olarak sanat ile ilişkili olsa da eril tahakkümün getirdiği bir sonuç olarak gündelik yaşamda da devam edeceği ön görülmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, D. (2007). *Açık Beden*. İstiklal Kitabevi.
- Altan, İ. (1993). Mimarlıkta Mekân Kavramı. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 19(0), 75-88.
- Avery, R. ve Edmonds, A. G. (1974). Serap Bezmez (Ed.), *Redhouse Türkçe-İngilizce Büyük Sözlük*. Redhouse Yayınevi.
- Balaban, E. (2014). *İç Mekânın İç Mekân Değişkenleri Bağlamında Tinsel İrdelenmesi*. (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis Yayınları.
- Bull, D. ve Harris, E. (1986). The Companion of Velázquez's Rokeby Venus and a Source for Goya's Naked Maja. *The Burlington Magazine*, 128(1002), 643-654.
- Danzig, G. (2008). Rhetoric and the Ring: Herodotus and Plato on the Story of Gyges as a Politically Expendient Tale. *Greece & Rome Second Series*, Cambridge University Press, 55(2), 169-192.

- Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış. *Tasarım Kuram/ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 10(17), 39-53.
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kasap, H. Ö. (2009). 20. Yüzyıl Mimarisinde Form ve Renk Kavramlarının Mekâna Etkisinin Mimari Akımlar Çerçevesinde Analizi. (Yayımlanmış sanatta yeterlik tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Konçe, G. (2014). *Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak “ODA” Kavramı*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Literatür Yayıncılık.
- Kul, B. (2019, Kasım 23-24). Mahremiyet ve Çocuklarda Mahremiyet Eğitimi: Yönetici, Uzman ve Akademisyenlerin Mahremiyet Eğitime Yönelik Algı, Tutum, Beklenti ve Önerilerinin İncelenmesi. 2. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi* içinde (348-363). Ankara Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği*. (A. Çavdar Çev.). Ayrıntı Yayıncılık.
- Lowkes, R. (2016, Mayıs 17). *The Story Behind the Most Famous ‘Morning After’ Scene in Art History*. Sotheby’s. <https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-behind-the-most-famous-morning-after-scene-in-art-history>
- Özgenç, N. (2008). *Yirminci Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi*. (Yayımlanmış sanatta yeterlilik eser metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezen, A. ve Erden, M. (2018). Mahremiyetin Psiko-Sosyal Yansımaları. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(20), 83-92.
- Uzunoğlu, M. (2018). Batı Resminde “Doğu” İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 19(0), 223-242.