

SANAT PRATİKLERİNDE SANATÇININ MAHREMİYETİ BAĞLAMINDA İZLEYİCİNİN KONUMU

Viewer's Position in Art Praxes in the Context of "Artist's Privacy"

Arş. Gör. Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul/Türkiye

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7478-3915>

ÖZET

Bu çalışmada sanat, mahremiyeti açığa çıkaran yönüyle incelenmiştir. Toplumsal yaşamda "öteki"ne ilişkin bilinmeyi işaret eden mahremiyet, sanatsal düzlemde izleyiciye tüm açıklığıyla sunulmaktadır. Bu anlamda sanat, "sanatçı ve izleyici" arasındaki etkileşimi, günlük yaşamda "birey ve öteki" arasında olduğundan farklı bir noktaya taşımaktadır. İzleyicinin; sanatçının mahremiyetine olan mesafesi ve sanatçı ile olan etkileşimi, ortaya konan sanat eserlerine göre değişiklik göstermektedir. Bu düşünceden hareketle, "sanatçının mahremiyeti"nin izleyiciye açıldığı eserler incelenmiştir. Elde edilen bulgular kapsamında çağdaş sanat pratiklerinin; yalnızca sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimi değil, izleyicinin öteki izleyici ile olan etkileşim biçimini de dönüştürdüğü görüşüne varılmıştır. Bu kapsamda sanat; "mahremiyet"e içi görülebilir bir nitelik kazandırarak bireyler arası kolektif etkileşim biçimlerine olanak sağlayan bir alan olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Mahremiyet, Sanatçı, İzleyici

ABSTRACT

In this study, art is examined in terms of its aspect that exposes privacy. Privacy, that indicates the unknown domain of "the Other" in social life, is presented clearly to the viewer in art. In this sense, interaction between the artist and the viewer is altered through art, it is different than the interaction between the Individual (the Self) and the Other in daily life. The viewers distance with the artists privacy and the interaction in-between varies from one artwork to another. In this context, works of art that exposes "the artists' privacy" to the viewer are examined. Based on the findings of this examination, contemporary art praxes are considered to alter not only the interaction between the artist and the viewer, but also the interaction among the audience. In this regard, the conclusion is reached that art enables collective interaction forms between individuals by giving "privacy" transparency.

Keywords: Art, Privacy, Artist, Viewer

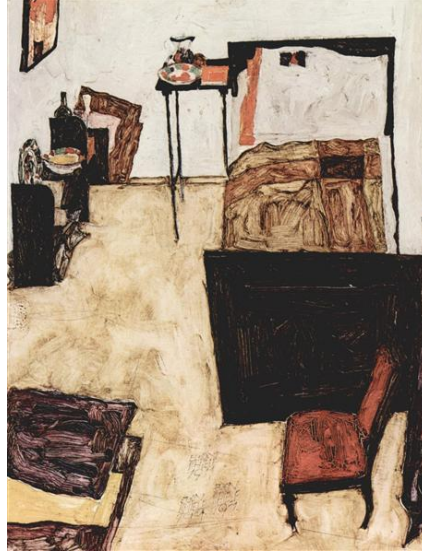
1. GİRİŞ

Her bir sanatçının kendine özgü, içsel bir hikayesi vardır. Bu içsel hikâyenin ötekine ne ölçüde anlatılabileceğinin toplumsal inşası bireyin mahremiyet sınırına göre şekillenirken; sanatçı için içsel hikâyesini izleyiciye açmak kaçınılmaz bir zorunluluk gibidir. Bu bağlamda Van Gogh'un aynı yılda resmettiği; "Yıldızlı Gece" (*The Starry Night 1889*) ve "Arles'teki Yatak Odası" (*Bedroom in Arles 1889*) resimleri karşılaştırıldığında, Van Gogh'un yatak odasına bakan izleyicinin sanatçı ile kurduğu iletişim biçiminin farklılaştığını söylemek mümkündür. Çünkü burada, Van Gogh'un odasına bakan izleyicinin üstlendiği "sanatı izlemek" rolü ek bir nitelik kazanmaktadır: İzleyici sanatçının mahremiyetine katılmaktadır. Sanatçıların; yaşadığı odayı resmetmek, yüzünü fotoğraflamak ya da bedenini izleyicinin temasına açmak gibi öznel vurguların öne çıktığı yaklaşımları, mahremiyet olgusunun gizemli yapısıyla ilişkilendirilebilir. Zira, toplumsal yaşamda öteki tarafından bilinmemesi, görülmemesi, dokunulmaması, gizli kalması gereken bir alanı işaret eden mahremiyet olgusu, sanatçı için bir çıkış noktası olarak kullanılmaktadır.

Sanat görülmek için yapılmaktadır; sanatçı üretir, izleyici esere bakar, eseri alımlar ve yaratımın tamamlayıcısı olur. Başka bir deyişle, sanat eserini tamamlayan unsur izleyicinin sanata verdiği yanıttır. Bir resim, enstalasyon ya da performans, sergilenen her ne olursa olsun, sanatın; izleyici ile her buluştuğunda onu, farklı olasılıklara sürüklediğini söylemek mümkündür. Çağdaş sanat pratikleri sanatçının mahremiyeti kapsamında değerlendirildiğinde, izleyici olgusu da çeşitli anlamlar kazanmaktadır. Öyle ki, performans dayalı sanatsal etkinliklerde (Happening, Body Art, Performing Arts) izleyiciye yeni roller verilmiştir. Bu bağlamda "izleyicinin sınırları nerede sona eriyor?" sorusu yanıtız kalmıştır.

2. MAHREMİYET, SANAT VE İZLEYİCİ

Özel (*private*) kavramı, Latince kök sözcük *privare*'den (mahrum etmek, yoksun bırakmak) türemiş, İngilizce'ye "toplum yaşamından çekilmiş" anlamına gelen *privatus* sözcüğünden geçmiştir. Bu kavram zaman içinde hem politikada hem de cinsellik bağlamında mahrem bölgelerin (*private parts*) gizli, saklı anlamlarını kazanmıştır. (Williams: 2016, 293) İnsanın yaşadığı ev, kullandığı eşyalar gibi somut göstergelerin yanı sıra mahremiyet; gizlilik, içe kapanmak, inziva, yalnız kalmak gibi durumları kapsamaktadır. Aynı zamanda kendilik, benlik, var oluş olgularıyla bütünleşik bir yapı sunmaktadır. Bu anlamda mahremiyet olgusu, "kişiye özel" kavramı çerçevesinde şekillenmektedir.



Şekil 1: Egon Schiele, Schiele's Room in Neulengbach, 1911.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/schiele-s-room-in-neulengbach-1911>

Ventzislavov, sanatçılar hakkında en ilginç olanın onların nasıl yaşadıkları olduğunu söyleyen Duchamp'ın ("*the most interesting thing about artists is how they live*"), sözüne değinerek, sanatın; sanatçıların nasıl yaşadığına dair tasvirleri kapsayan bir alt türü olduğundan ve bu tür otobiyografik eserlerin diğerlerinin dışında bir yerleşim alanı arıyor olabileceğinden söz eder. Bu duruma örnek olarak Schiele'nin Neulengbach'taki odasını (Şekil 1) verir. (Ventzislavov: 2014, 91) Burada sözü edilen "alt tür" değişimi mecazi bir kullanım olarak göze çarpsa da bu resim; diğer edebi türlerden ayrılan otobiyografik metinlere benzer bir biçimde, Schiele'nin öz yaşam öyküsünden bir dizi kesiti yansıtmaktadır. Schiele'nin, Van Gogh'un yatak odasına (*Bedroom in Arles 1889*) benzer biçimde, nesnelere bireylik kazandırarak, iç dünyanın izdüşümünü yatak odası üzerinden dışsallaştırdığı söylenebilir. Bu resme bakan izleyicinin, nasıl bir yaşam sürdüğünü yorumlamak için sanatçıyı tanıması gerekli değildir. Öyle ki, bir izleyici; sezgi, izlenim ve çözümlemeleri yoluyla sanatçının mahrem yaşamının sayısız çeşitlenmesini yapabilmektedir. Schiele, Van Gogh, Rembrandt gibi sanatçıların biçim ya da perspektif bozmak gibi kendine özgü teknikleri, içsel olanı izleyiciye açmak için kullanılan bir araca dönüşür gibidir.

Bauman'a göre:

"Öteki için varlığa uyanmak, benliğin uyanışıdır, benliğin doğuşudur. Başka bir uyanış yoktur. *Biricik ben* olarak, bir ve tek ben, tüm öbürlerinden farklı olan ben, *yeri doldurulamaz* ben, bir kategorinin örneği olmayan ben olarak kendimi bulmamın başka bir yolu yoktur." (Bauman: 2016, 110)

Bu görüş sanatçı ve izleyici açısından benzer bir var oluş arayışı ya da kendini bulma edimi olarak değerlendirilebilir. Hiçbir insan tam olarak birbirine benzemediği için, bir sanat eserini de aynı şekilde göremez. Dolayısıyla, her bir izleyici karşılaştığı sanat yapıtı ile benzersiz bir iletişim kurmaktadır. Bu açıdan sanatçının kendiyile ilgili bir gerçeğe varmasında izleyici önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçı, izleyici için sıradan, yabancı bir kişi değildir; izleyicisi ile ilişki kuran bir iç varlığı temsil etmektedir. Bu açıdan sanat hem sanatçı hem de izleyici için "içsel iletişim" kaynağına dönüşmektedir. Bu düşünceden hareketle, özünde ötekinin bakışına kapalı bir gizlilik barındıran mahremiyetin estetize edilerek, sanatsal düzlemde görülebilir bir nitelik kazandığı söylenebilir.



Şekil 2: Nan Goldin, Self portrait, 1984. Nan One Month After Being Beaten.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Nan Goldin, yukarıdaki fotoğrafta eşinin ona uyguladığı şiddeti gözler önüne sermektedir. Bu fotoğraf mahremiyetin görülebilir bir nitelik kazandığı bir örnek olarak değerlendirilebilir. Arka planda görünen perde detayı ile iç mekân algısı güçlendirilmiş ve bu alan mahremiyetin somut göstergesine dönüşmüş gibidir. Sanatçının yüzündeki ifade; benlik, kendilik, var oluş gibi anlamlarıyla mahremiyetin soyut yansımalarını da açığa çıkarmaktadır. Nitekim Şahiner, “Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan” (Şekil 2) isimli bu fotoğrafın, hırpalanmış kadın öznelliğinin fotoğraf yoluyla bir var olma savaşımına dönüşmesinin örneği olarak ele alınabileceğinden söz eder ve Goldin’in portresini, şiddetli bir saldırı sonrasında sanatçının “kendi benliğini onarmak için ortaya koyduğu bir otobiyografik girişim” olarak değerlendirmektedir. (Şahiner: 2015, 202) Bu görüşün, otoportrenin sanatçının mahremiyetiyle bütünleşik bir üretim biçimi olduğu düşüncesine katkı sağladığı söylenebilir. Bu fotoğraf izleyici açısından değerlendirildiğinde; izleyici, sanatçının yüzüne bakarken, ona uygulanan şiddetin belgesine bakmaktadır. Benlik, beden, kadın, cinsellik, mahremiyet gibi güçlü kavramlarla birlikte değerlendirilmeye olanak sağlayan bu tür otobiyografik girişimler, izleyiciyi sanatçının hayat hikâyesinin gizli kalmış yönlerine ilişkin sayısız çeşitleme yapmaya davet eder gibidir.

Bu noktada, izleyicinin; herhangi bir medya ortamında *kadına şiddet* fotoğrafına bakması durumu ile bir sanat galerisinde Goldin’in portresi ile karşılaşması durumları arasındaki ayrımın nerede başladığı ve bunların nasıl farklılaştığı sorgulanabilir. Bu sorunun cevabı, mahremiyetin barındırdığı gizli kalması gereken, kötü, tuhaf, çirkin olayların sanat süzgecinden geçirilerek yeni bir imgeye dönüştürülebilmesi, sanatın bu anlamdaki gücü ve izleyicinin duruma ilişkin değişen gerçeklik algısı çevresinde aranabilir. Otobiyografik konuların *sanat-hayat* bağlamında yeniden inşa edildiği örneklerin, “izleyicinin sezgisini harekete geçirmek” temeli üzerinden şekillendiği düşüncesine varılabilir. Sanatta otoportre, şiddet görmüş bir kadın imgesi olarak tezahür ettiğinde, sanatçının hasarlı yüzü ile karşılaşan izleyicinin, “sanatı izlemek” rolünün de ek bir derinlik kazandığı söylenebilir.

3. SANATÇININ YÜZÜNE BAKMAK

Bir sanatçının kendi yüzünü resmetmeye iten, Roma sanatının büst geleneğinde olduğu gibi dünyevi varoluşun tarihsel bir göstergesi olarak “ölümsüzlük” ya da “kalıcılık” arzusu ile ilişkilendirilebilir mi? Sanatçının yüzünü bir başkasının resmedebilme ya da görüntüleme durumu kapsamında otoportrelerin, yalnızca bu kavramlarla açıklanamayacak bir derinlik içermekte olduğu söylenebilir. Bu bağlamda sanatçıların kendi yüzünü resmetme ya da görüntüleme eğilimi ve otoportrelerin izleyici üzerindeki etkisine ilişkin bakış açıları çeşitlendirilebilir.

Batur’a göre yüz (surat, suret); canlıdoğadan, ölüdoğadan, “sahne”den ve hareketi temsil eden her şeyden önce gelmiştir: İçtekinin dıştakine kazıldığı, tırmandığı, bir yandan da orada örtüldüğü, kendisini örtbas ettiği, ele vermekten kaçındığı bir “tabula”dır. Ona göre; “autoportrait” hangi üslup değişkenini getirirse getirsin, ana teması şaşkınlıktır. Defalarca aynaya yansıtıkları yüze bakakalmış ressamın ortak korkusudur belki de bu: Aynaya yansıyanı yansıtılmamak. (Batur: 295, 2016) Burada sanatçının aynaya yansıyanı yansıtılmama gayretinin ötesinde yüzünü, nasıl bir ifadede sunduğu ve bu yöndeki seçimi önem kazanmaktadır. Zira, birçok otoportre versiyonu sanatçının kusursuz görüntüsünden ziyade; hüznünün, yıkımının, mutsuzluğunun bir göstergesine dönüşmektedir. Belki de otoportre daha çok, sanatçının kendine bir izleyici olarak bakma arzusu çerçevesinde oluşmaktadır.



Şekil 3: Rembrandt, Self-portrait, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669.

Kaynak: <https://gerryco23.wordpress.com/2016/11/06/john-berger-90-years-of-looking-listening-and-seeing/>

Berger, Rembrandt'ın otoportresi (Şekil 3) için “geleneğin dilini koparıp almıştır elinden” yorumunu yapar. Ona göre: “Var olma sorununun sezilmesi -bir sorun olarak varoluş- dışında her şey yok olmuştur.” (Berger: 2009, 112) Berger'in bu sözleri otoportrenin benlik, kendilik, öz yaratım gibi varoluşsal yansımalarına vurgu yapar gibidir. Bu anlamda “mahremiyet” ve “otoportre” olgularının birbirine yakın mesafesinden söz edilebilir. Öyle ki yüzü; “kişiye özel” niteliği çerçevesinde, sanatçının kimlik göstergesidir ve mahremiyetinin ipuçlarını açığa çıkarmaktadır. Kendini yaşlı, kaygılı, endişeli ya da düşünceli görünen bir yüz ifadesi ile resmeden sanatçı, izleyiciyi resimdeki yaşlı adamın dertlerine ortak etmek ister gibidir. Rembrandt'ın kim olduğuna, nasıl yaşadığına, ne hissettiğine dair referanslar içeren resme bakan izleyici ise sanatçının iç dünyasıyla bağ kurabilmektedir.

Otoportre bağlamında fotoğraf ve resim, izleyiciyi farklı yolculuklara götürmektedir. Resim, yüz formunun zamana yayılan, ifadeye yönelik bir yorumunu sunarken; yüzün fotoğrafı, o ‘an’ı belgelemektedir. Bir resim olarak otoportre, kendisini görmek ya da göstermek istediği halidir; başka bir deyişle, zamana yayılan bir inşadır. Ancak fotoğraf Nan Goldin'in fotoğrafında (Şekil 2) olduğu gibi, sanatçının *o an orada olma* hali bakımından “an ve ben”, “an ve mekan”, “an ve izleyici” olguları kapsamında izleyicinin konumunu mahremiyet sınırının içine yerleştirmektedir.



Şekil 4: Andy Warhol, Self-Portrait in Drag, 1981.

Kaynak: <https://www.anothermag.com/art-photography/1165/warhol-and-the-diva>

Andy Warhol'un yukarıdaki otoportresinde izleyicinin Rembrandt'ın (Şekil 3) resmine kıyasla, Warhol ile daha karmaşık bir iletişim deneyimlediği söylenebilir. Clarke, bir fotoğrafı okumanın, gözlerimizin önündeki görüntünün aldatici gücüyle “gizlenmiş” bir dizi ilişkiler içine girmek olduğundan ve yalnızca görüntüyü görmekle kalmayıp onu aynı zamanda görsel dilin aktif bir oyunu olarak okumak gerektiğinden söz eder. (Clarke: 2017, 32) Warhol, bu fotoğrafta benzer bir biçimde izleyiciyi, gizlenmiş unsurlar içeren bir oyuna davet eder gibidir. İlk bakışta yüzü, çok sayıda ürettiği “drag queen” (kadın elbisesi giyen erkek) portrelerinde dikkat çeken sarı saçları ve kırmızı ruju ile estetik değer taşımayan *kitsch* bir algı yaratmaktadır. Fotoğrafa ilişkin ilk izlenim, söz edilen “görsel dilin aktif bir oyunu” olarak gözlenebilir. Çünkü sanatçının yüzüne bakmaya devam edildiğinde ifadenin, duygu bakımından zengin olduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar Warhol, kendini kadın kılığında sunsa da bu fotoğrafta bedenin duruşunun düz bir biçimde “eril” olduğu söylenebilir.

Gasset, bir insanla karşılaştığında o bedenin fizyonomisi, yüz ifadeleri, el-kol gövde hareketleri ve sözcüklerinin, kendininkine benzer bir mahremiyetin varlığını açıkça göstermeseler bile, mahremiyeti belli ettiğinden söz etmektedir. Bu anlamda gözleri, “ruhun aynası” olarak ifade eder. Çünkü bakışlar gibi *içeriden* gelen pek az şey vardır ve gözler öteki hakkında fazlaca ipucu vermektedir. (Gasset, 2014: 96) Warhol'un gözlerindeki *doygun* bakış, bu düşüncelerle benzer biçimde; kimlik ve benlik göstergelerini açığa çıkarır gibidir. Bu anlamda sanatçının yüzünü sunduğu biçim üzerinden izleyicinin zihninde; sanatçının benliği, kimliği, cinsiyeti ya da cinsel yönelimine ilişkin bir yolculuk başlar. Bu noktada izleyicinin, sanatçının kendi mahremiyetini yaratma sürecine bir yaratıcı olarak dahil olduğundan söz edilebilir.



Şekil 5: Orlan, Refiguration / Self-Hybridation #30, 1999.

Kaynak: <https://designobserver.com/feature/from-the-archive-upgrade-yourself/37943>

Şekil 6: Francis Bacon, Self-portrait, Oil on Canvas, 1976

Kaynak: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-17>

Yukarıda yer alan farklı biçim ve tekniklerle üretilmiş otoportrelerde, iki sanatçının da “kendi yüzünün gerçekliğini bozma” eğilimi öne çıkmaktadır. Bacon yüzünün formunu fırça darbeleri ile bozduğu otoportreler üretirken; Orlan, farklı zamanlarda yüzünü türlü enjeksiyonların yapıldığı çarpıcı operasyonlara maruz bırakarak hem bedenini hem de yüzünü yeniden modellemiştir. Gasset'e göre beden, içine kapatılmış, hapsedilmiş gibi duran mahremiyetin belirtisi ise, bu bedenin *ten* olmasındandır, mahremiyeti belirtme işlevine de “anlatım” denir. Ona göre ötekinin bedeni ister dingin ister hareket halinde olsun, bize öteki insan denen mahremiyette olup bitenlerin en çeşitli belirtilerini, göstergelerini, ipuçlarını yollayan rengârenk bir trafik lambasıdır. (Gasset, 2014: 95) Bu anlamda, sanatsal düzlemde kendi yüzünün gerçekliğini ve biçimini bozmak, tenin gerçekliğini bozarak içerdekini ortaya çıkarmak arzusu ile ilişkilendirilebilir. Başka bir deyişle sanatçılar bedeni ve teni aşarak, *içerisini*, yani mahremiyetin soyut göstergelerini işaret etmektedir. Bu bağlamda hangi üslupta yorumlanmış, ifade edilmiş olursa olsun otoportrelerin, izleyici için “sanatçının benliği”nin en güçlü ifadesi olarak ayrıcalıklı bir alan olduğu düşüncesine varılabilir.

Orlan 1993 yılında gerçekleştirdiği *Omniprésence* adlı çalışmasında, yüzünün yeniden inşa edildiği cerrahi operasyon sürecine izleyiciyi de dahil etmiştir. İzleyici bu ana canlı olarak katılmıştır. Bir sanatçının kendi yüzünü resmettiği ya da görüntülediği otoportrelere yalnızca “bakan” olmak ile yüzüne batıp çıkan enjeksiyon hareketlerini canlı olarak izleyen ve sanatçının fiziksel acı deneyimine “katılan” bir izleyici olmak oldukça farklıdır. İlk durumda baktığı yüz üzerinden sanatçının mahremiyetine dair alternatif bir hikâye üretebilen izleyici, diğer durumda sanatçının yüzündeki fiziksel dönüşüme ve acıya tanıklık eden bir konumdadır. Orlan’ın sanat nesnesi haline getirdiği hibritleşen (Refiguration/ Self-Hybridation) bedeninin dönüşümüne tanıklık eden izleyici, sanatın yaratım sürecine katılmaktadır.

4. BEDEN, SANAT ve İZLEYİCİ

Dünyayı algılamada birincil etkenin beden olduğu söylenebilir. Bu anlamda sanatçının bedeni, kendisi için zengin bir duyu alanıdır. İzleyici için ise zengin bir anlatım nesnesine dönüşmektedir. İnsan bedeni, hissedilen duyguya göre değişiklik gösteren fizyolojisi ile kendine özgü bir dil yaratmaktadır. Öteki için bir anlatım nesnesi olmasının yanı sıra, cinselliğin ve mahremiyetin en temel somut göstergesine dönüşmektedir. Gasset’in ifadesiyle beden; mahremiyetin anlatımsal alanıdır. (2014: 117) İnsan bedeninin, tarih boyunca sanatın tam merkezinde yer alması, mahremiyet, cinsellik, kimlik gibi varoluşsal nitelikler ile bütünleşik bir yapıda olmasıyla ilişkilendirilebilir. Diğer yandan beden, insanın sonluluğunun bir göstergesidir. Bu anlamda sanatçıların sonsuz ve ruhani olana dikkat çekme amacını kendi biyolojik bedenleri üzerinden sorguladıkları söylenebilir.

İnsan bedeninin kamusal alandaki görünümü ve eylemlerinin, kural koyucuların yasalarına uygun şekillendiği söylenebilir. Bu durum, iktidarın ve denetim modellerinin beden üzerindeki hakimiyetinin bir sonucu olarak insanın kendi bedenine yabancılaştırıldığı düşüncesini doğurmaktadır. Bu anlamda iktidarın, beden ve cinsellik ile sorunlu ilişkisinden söz edilebilir. Foucault kendine özgü “iktidar temsili”ni birtakım ana çizgiler temelinde ele alırken; cinsellik ve iktidar arasındaki olumsuz bağıntıyı “itme, dışlama, ret, engelleme, gizleme, maskeleye” kavramlarıyla birlikte değerlendirir. Ona göre iktidarın, cinsellik ve hazları üzerinde olanlara “hayır” demekten başka hiçbir kudreti yoktur, öğeleri yok sayar, kopukluklar yaratır; bitişik olanı ayırır; sınırlar koyar. İktidar temel olarak cinselliğe yasasını dikte ettirir ve cinselliğin; kurala uygun ve kuraldışı, izin verilen ya da yasaklanan biçimde iktidar tarafından ikili bir düzen içine yerleştirildiğinden söz eder. (Foucault, 2016: 63) Sanatçıların, tam da bu tür baskı unsurlarından arınma çabası içinde oldukları söylenebilir. Öyle ki; beden, çıplaklık ve cinsellik tarih boyunca sanatın ayrılmaz öğeleri olmuştur.



Şekil 7: Robert Mapplethorpe, Untitled (Self-Portrait), 1971.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/robert-mapplethorpe-untitled-self-portrait-13>

Robert Mapplethorpe homoseksüelliği nedeniyle tartışma yaratan fotoğrafçılardan biri olmuştur. Clarke, Mapplethorpe'un "portreciliği", eşcinsel bir bağlam içine keşfetmesinden ziyade bunu varsayılan eşcinsel izleyici kitlesine yönelik olarak yapmaya başlamasının önemine dikkat çekmektedir. Mapplethorpe'un yukarıdaki otoportre fotoğrafını (Şekil 7) tel ve ipeksi bir malzemeyle örtülen bedeninin açık bir dramatik yorumu olarak değerlendirir: Hem benliği, hem de bireyin fiziksel varlığı, kültürel ve psikolojik bir işkenceye maruz kalmışçasına parçalara ayrılmıştır. (Clarke, 2017: 134) Heteroseksüel varoluşsal kodları açıkça sorgulayan, hakikati gerçeğe en yakın ifadesiyle anlatma çabası içinde olan Robert Mapplethorpe; toplumsal yargı mekanizmalarının yadırgadığı durumları sanatının ortasına yerleştirmekten çekinmemiştir. Bu durum cinsel kimliğin herhangi bir benlik duygusu için temel olarak görüldüğü etkileyici örnekler verirken; kendisiyle birlikte izleyiciyi de özgürleştirdiği düşüncesini doğurur.

Foucault'ya göre cinsellik, insanın bir özne olarak kendini kurmasında vazgeçilmez işlevler üstlenmektedir. Buna göre kendini tanımak öncelikle cinsellik üzerine kafa yormak, onu söyleme dökmek gerekliliğini doğurmaktadır. Cinsellik mahremiyet olgusundan ayrı düşünülemez; dolayısıyla insanın bir özne olarak kendini kurması, kendi mahremiyeti üzerine kafa yorması, onu söyleme dökmesi ile bağlantılıdır. Ancak iktidar, cinselliğin üzerinde salt bir yasaklama yasası uygulamaktadır. (Foucault, 2016: 63) Sanatın tam da bu tür bir iktidar temsilinden kendini kurtarma çabası içinde olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, sanatçıların çıplak bedenler üzerinden sorguladığı cinsellik, iktidarın baskı temasına karşıt bir tavır olarak değerlendirilebilir. Nitekim cinsellik, önceki dönemlerde ahlâkın ve iktidarın yüceliğinin temsili olarak kabul edilirken; 20. Yüzyıl sanatında cinsellik kavramının derinlemesine sorgulanarak bu kavrama yeni anlamlar kazandırıldığı söylenebilir.



Şekil 8: Ulay, Marina Abramovic. Imponderabilia, Galleria Comunale d'Arte Moderna Bologna, 1977. Kaynak: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/01/marina-abramovic12.html>

Kendi bedenini bir sanat yapıtıymışçasına ortaya koyan sanatçıların; toplumsal olarak dokunulamaz, görülemez, bilinemez bir bütün olan bedeninin mahremiyetine (private parts) karşıt bir tavırla mahremiyeti estetize ettiklerinden söz edilebilir. Sanatçı-izleyici bağlamında çarpıcı performanslar üreten Marina Abramovic, bu anlamda öne çıkan sanatçılardan biridir. Zira, izleyicisinin türlü nesnelere kullanarak uyguladığı şiddete maruz bırakacak kadar bedeninin sınırlarını zorlamış (*Rythm 0*, 1974), izleyici ile ilişkisini en uçlara taşımıştır. Müze içerisindeki kapının eşğine Ulay'la birlikte bedenlerini yerleştirdikleri *Imponderabilia* (Şekil 8) adlı performansta izleyicinin, çıplak bedenlere temas etmeden kapıdan geçmesi mümkün değildir, izleyiciyi bu eşikten geçmeye zorlamışlardır. Bu performans yalnızca sanatçının değil, izleyicinin mahremiyeti kapsamında da değerlendirilebilir. Sanatçıların çıplak bedenine temas eden izleyicinin, eş zamanlı olarak kendi bedenine de sanatçılar temas etmektedir. Bir anlamda, "Bedenin egemenliği kimin elindedir?" sorusuna, sanatçılar izleyici ile birlikte cevap arar gibidir.

Foucault'cu yaklaşımda "ben", kişinin kendi bedeniyle olan ilişkisi uzamında tanımlanmaktadır. Buna göre beden, "ben" ile bütünleşik bir yapıdadır. Modernlik tarafından beden ve ruh arasında çizilen sınırı bir kenara atan Foucault'a göre ruh vardır, bir gerçekliğe sahiptir; fakat ruh, bedene hapsedilmiştir. (Tekelioğlu, 1999: 130) Bu görüş, kendi bedenine karşı çeşitli müdahaleler tasarlayan Orlan, Abramovic ve Mapplethorpe örneklerinde olduğu gibi sanatçıların, izleyicisiyle birlikte özgürleşme amacı içinde oldukları

düşüncesiyle buluşmaktadır. Zira, izleyici olmaksızın söz edilen “ben” ortaya çıkmayacak, bilinmeyecek ve görülmeyecektir.



Şekil 8: Spencer Tunick, Barcelona 1 (Institut de Cultura) 2003.

Kaynak: <https://www.spencertunick.com/installations/selected-works-2-/view/387255/1/387261>

Bauman’a göre kamusal alan dev bir ekrandan başka bir şey değildir ve özel endişeler, görüntü büyütülürken özel olmaktan çıkmaksızın bu ekrana yansıtılmaktadır. Ona göre kamusal alan, özel sırların ve yakınlıkların *kamusal* itirafının yapıldığı yerdir. (Bauman, 2015: 146) Bu sözler kamusal alanda yaşayan bireyler arası iletişimin sorunlu ve eksik doğasına vurgu yapar gibidir. İktidarın denetiminde ve toplumun kurallarına göre yaşayan bireyin kamusal alandaki konumuna ilişkin sanatsal yaklaşımları ile öne çıkan Spencer Tunick, bedeninin kamusal alandaki konumunu, binlerce insanın katılımıyla gerçekleştirdiği çok sayıda fotografik enstalasyon ile sorgulamaktadır. (Şekil 8) Kamuya açık meydanlarda her yaşta kadın ve erkek yan yana, çıplak bedenleriyle bu fotoğraflarda yer almaktadır.

Bu çalışmaların birer fotoğraf olarak sunulan nihai hallerinden ziyade, kamusal alanlarda binlerce katılımcı izleyici ile gerçekleştirilen birer performans olması bakımından çarpıcı örnekler olduklarını söylemek mümkündür. Diğer yandan bu çalışmalar, izleyiciyi; yalnızca mahrem alanlarda çıplak olma gerekliliğini yok sayıp, hiç tanımadığı diğer çıplak bedenli insanlarla birlikte kamusal alana yerleştirmektedir. Bu açıdan izleyici, bedeniyle birlikte hem kamusal alanın, hem sanatçının, hem de sanatın nesnesi haline gelmektedir. Sanatın, bu çalışmaların bireyi kimlik bağlamında her türlü göstergeden arındırdığı düşüncesinden hareketle, izleyicisini olabilecek en yalın haline dönüştürebilme gücünden söz edilebilir.

Psikoloji ve sanat üzerine araştırmalar yapan Tobi Zausner, insan psikolojisinin, sanat üzerindeki etkilerine ilişkin değerlendirmelerde bulunduğu çalışmasında; “*Everyday Creativity*” kavramından söz eder. Ona göre günlük yaratıcılık, hayata dair yenilikçi bir bakış açısı kazandırabilecek, insanı değiştirebilecek ve dünyayı dönüştürebilecek potansiyel bir güce sahiptir. Sanat etkinliği, günlük yaratıcılığı aktive ettiğinde, söz edilen potansiyel gücü kullanan izleyicinin, yaşadığı dünyaya ilişkin yeni bakış açıları kazandığı söylenebilir. Zausner aynı zamanda, sanatın ikna edici ve güçlü olmasını, izleyicinin bedenine fiziksel olarak girebilme durumuna bağlamaktadır. (Zausner, 2007: 86) Bu anlamda izleyicinin kendi bedeniyle sanata katıldığı etkinlikler; sözü edilen “sanatın fiziksel olarak bedene girebilme” durumunun oldukça yoğun etkiler bırakan örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda beden mahremiyetini potansiyel bir güç olarak kullanan ve sanatı oluşturma yöntemini eylemsel bir yapıda gerçekleştiren sanatçıların; izleyici ile ortaklaşa “kollektif bir bilinç” yarattığı düşüncesine varılabilir.

5. SONUÇ

Toplumsal yaşamda mahremiyet sınırlarının belirleyicisi iktidar ve iktidarın denetim modelleri olarak gözlenirse de, sanatsal düzlemde sanatçılar; hem kendi hem de izleyicisi için kısıtlama, kural ve yasaklardan bağımsız bir alan yaratarak mahremiyeti özgürleştirmektedir. Kişiye özel niteliği çerçevesinde mahremiyet, gizli saklı bir yapıya işaret etmektedir. Bu kapsamda tartışılan Schiele’nin yatak odası resmi, öteki için söz konusu olan gizemi görülebilir hale getirmesi bakımından, mahremiyetin izleyiciye açıldığı bir örnek olarak değerlendirilmiştir. Benzer bir durum otoportre üretimi için de söz konusudur. Sanatçı yaşadığı odayı ya da kendi yüzünü resmettiğinde mahremiyet, sanatçının bedeni ve kullandığı nesnelere bağlamında

somut göstergelere dönüşmektedir. Rembrandt örneğinde, otoportrenin nesnel olarak izleyicide yarattığı algı yalnızca bir yüz görüntüsü değildir. Ya da Warhol'un otoportresi, yalnızca kadın kılığına girmiş bir erkek yüzünün fotoğrafı değildir. Bu anlamda otoportre; kimlik, benlik, cinsellik gibi mahremiyetin soyut yansımalarına ilişkin birçok veriyi açığa çıkarmaktadır. Öznellik bağlamında güçlü vurguları olan bu tür otobiyografik eserlere bakan izleyici; sanatçının bedenine, ruh haline, nasıl yaşadığına, cinsel yönelimine, psikolojik durumuna ilişkin hikayeler üretebilen bir konuma gelmektedir. Bu anlamda beden, mahremiyetin anlatımsal alanı olarak değerlendirilmiştir.

İzleyicinin, sanatçının mahremiyetine yakınlık-uzaklık bağlamındaki konumu, karşılaştığı sanat eserine göre değişiklik göstermektedir. Bacon'un yüzünün biçimini bozduğu otoportresine bir galeride bakan izleyici ile bedenini izleyicinin gözü önünde yeniden bedenleştiren Orlan'ın izleyiciyi sürüklediği konum oldukça farklıdır. Burada sanat etkinliği, izleyici için öteki'nin yaşamının mahrem bir anına katılabildiği bir deneyime dönüşmektedir. İzleyicinin bu operasyonu izlerken aldığı duygusal ya da duygusal etkinin yoğunluğu, Schiele'nin yatak odasına bakan izleyiciden farklıdır. İzleyici, her iki eserde de eylemsel olarak yalnızca bakan konumdadır. Dolayısıyla bu örneklerde sanatçı ve izleyici arasında fiziksel bir mesafe vardır; izleyici, sanatçının mahremiyeti ile zihinsel ve duygusal bir bağ kurmaktadır. Ancak sanat yapıtının oluşum sürecine "an ve mekân" bağlamında doğrudan kendi bedeniyle katılan izleyici, eseri yaratma sürecine fiziksel varlığıyla katılmaktadır. Bu kapsamda incelenen Abramovic ve Ulay'ın performansında sanatçının olduğu kadar, izleyicinin de beden mahremiyetinin geçirgenliği söz konusudur. Bir sanatsal etkinlik çerçevesinde izleyicinin bedenine, iki sanatçının çıplak bedeni temas etmektedir. Kendi mahremiyeti bağlamında izleyicinin sanatsal düzlemde geldiği belki de en çarpıcı konum, Tunick'in fotoğraf enstalasyonlarında kendini göstermektedir. Bu çalışmalarda izleyici çıplak bedeni ile kendisi gibi yüzlerce, hatta binlerce insanla birlikte hem sanatın hem de sanatçının nesnesi konumuna gelmiştir.

Bütün bu düşünceler doğrultusunda sanatçıların, mahremiyetin barındırdığı potansiyel gücü üretimlerinin merkezine yerleştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçılar insan yaşamına ilişkin bir bilinmezliği işaret eden mahremiyet olgusuna, bireyler-arası mahremiyetin varlığına karşıt bir tavır ortaya koymaktadır. Bu tavır, sanatçıların Foucault'un tarihsel-sosyal öznesi ile buluşan bir "ben" in oluşumuna ilişkin öznellik stratejilerine alan yaratmaktadır. Sanatçıların; an, mekân, beden gerçekliğini aşarak "ben"i otaya çıkarma arzusu çerçevesinde ortaya koydukları etkinlikler, izleyiciyi de bu özgürleşme sürecine dahil etmektedir. Bireyin bedeninin çıplaklığını yaşadığı ev ile sınırlandıran, bireyi kendi bedenine yabancılaştıran kural koyuculara karşı mahremiyet duvarlarını yıkan Tunick'in örneğinde olduğu gibi sanat, yeni dünya kurgularına kaynaklık etmektedir. Bu çalışma kapsamında ulaşılan sonuç; mahremiyetini bir çıkış noktası olarak kullanan sanatçının, mahremiyet sınırını izleyici için görünmez hale getirerek sanatsal düzlemde yarattığı kolektif bilinçtir.

KAYNAKÇA

- Batur, E. (2016). Başkalaşım I-X, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Bauman, Z. (2016). Postmodern Etik (çev. Alev Türkeri), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2015). Bireyselleşmiş Toplum (çev. Yavuz Alagon), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2009). Görme Biçimleri (çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Clarke, G. (2017). Fotoğraf (çev. Maide Meltem Aydemir), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Gasset, O.Y. (2014). İnsan ve "Herkes" (çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2016). Cinselliğin Tarihi (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şahiner, R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Tekelioğlu, O. (1999). Michel Foucault ve Sosyolojisi (çev. İbrahim Sirkeci), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Ventzislavov, R. (2014). "Idle arts: Reconsidering the Curator." *The journal of Aesthetics and Art Criticism* 72.1: 83-93.
- Williams, R. (2016). Anahtar Sözcükler (çev. Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Zausner, T. (2007). "Artist and Audience: Everyday Creativity and Visual art." (Ed. Ruth Richards), *Everyday creativity and new views of human nature: Psychological, social, and spiritual perspectives: 75-89*, American Psychological Association, Washington, DC.

