

**BİREY VE ÖTEKİ BAĞLAMINDA SANAT PRATİKLERİNDE MAHREMİYET OLGUSU**  
*THE CONCEPT OF PRIVACY IN ART IN THE CONTEXT OF "THE INDIVIDUAL VS THE OTHER"*

**Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU**

Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Turkey ezgi.ararat@gmail.com

**Dr. Öğr. Üyesi Muammer BOZKURT**

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü, İstanbul, Turkey

[mbozkurt@yildiz.edu.tr](mailto:mbozkurt@yildiz.edu.tr)

**ÖZ**

Bu çalışma, mahremiyet olgusunun sanat nesnesi haline gelme nedenlerini anlatmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla, mahremiyet kavramı farklı yönleriyle incelenmiş, mahremiyet olgusunun birey ve öteki arasındaki konumu araştırılmıştır. Bireyin mahremiyeti, öteki için bilinmeyen bir bölgededir; dolayısıyla mahremiyet, birey ve öteki arasında ayırıcı bir unsurdur. Toplumsal yaşamda en katı haliyle hissedilen bireyler-arası mahrem sınırın sanat alanında değişime uğradığı düşüncesinden hareketle, çağdaş sanat pratikleri bu çerçeveden ele alınmıştır. "Ben nedir?", sorusuna benlik, var oluş ve mahremiyet kavramları üzerinden cevaplar aranmış, "ben" in yaratımında "öteki" nin konumu araştırılmıştır. Dış dünyanın birey üzerindeki etkisi ve buna bağlı olarak bireyin öne çıkan mahremiyet ihtiyacı detaylandırılmıştır. Sanatçının kendi imgesini sanat nesnesine dönüştürme nedenleri mahremiyet kavramı ile ilişkilendirilerek sanat yapıtları üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda, kendi mahremiyetini deşifre eden ya da ötekinin mahremiyetini gözler önüne seren yapıt örnekleri verilmiştir. Elde edilen bulgular kapsamında sanat üretimi, birey ve öteki arasındaki iletişimde süregelen "görülemez-bilinemez" olan mahrem sınırın esnekliğine olanak sağlayan bir alan olarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Birey, Öteki, Mahremiyet, Sanat

**ABSTRACT**

This study seeks to elucidate the reasons why the issue of privacy becomes an object of artistic endeavor. For this purpose, the concept of privacy is considered from various aspects and the position of privacy vis-à-vis the Individual (the Self) and the Other is investigated. For the Other, the Individual's privacy is an unknown domain and thus privacy is a divisive issue between the Individual and the Other. The notion that interpersonal privacy boundaries are sensed the most emphatically in social life and that they undergo a transformation in the domain of art provides the framework for a consideration of contemporary artistic praxes. Answers are sought to the question of "What am I?" in terms of the concepts of "existence" and "privacy" while the position of "the Other" in the creation of "the Self" is investigated. The impact of the external world on the individual and the associated emergent need of the individual for privacy are detailed. The reasons why artists make their own image a subject of art are examined by looking at works of art in the context of privacy. Examples are provided of works in which artists decrypt their own privacy or expose the privacy of the Other. Based on the findings of this examination, the conclusion is reached that artistic production is a domain that imparts flexibility to the perpetually "invisible/unknowable" boundary of privacy in communication between the Individual and the Other.

**Keywords:** Individual, Other, Privacy, Art

## 1. GİRİŞ

Ortaçağda (5-15. Yüzyıl) özgür olmayan ve belli sınırlar içine sıkıştırılmış teokratik dünya görüşünün değişimi ile kilisenin iktidar ve toplum üzerindeki hakimiyeti zayıflamış, Rönesans (15-16. Yüzyıl) dönemiyle insan kendini özgürleşmiş birey olarak ön plana çıkarmaya başlamış ve yaşadığı dünyayı keşfetmeye yönelmiştir. Bauman Rönesans dönemindeki yenilik anlayışını şu sözlerle özetler: “Rönesans filozofları, insan doğasının “tamamlanmamışlığı”nın, becerikli ve cesur olanların ufkunda açtığı nefes kesici yeni hayalleri kutladılar. “İnsanlar dilediklerini yapabilirler” diyordu Leon Batista Alberti, gururla. “Dilediğimiz şey olabiliriz” diyordu Pico della Mirandola, neşe ve keyifle.” (Bauman, 2015:190) Rönesans dönemi boyunca felsefede, bilimde, mimarlıkta ve sanatta her şeyin belirleyicisi yeni pozitivist düşünce biçimi olmuştur. Birey, her alana ilgi duymuş, bu alanlarda kendini geliştirmiş ve modern insanın yeni yaşam anlayışının temeli olan bir birey olarak toplumda yerini almıştır.

Rönesans sanatçılarının yapıtlarını güçlü bir bireysellik anlayışıyla ‘kişisel bir yaratı’ olarak sahiplendiklerini söyleyebiliriz. Bu dönem sanatında varoluşun özel yönlerine, kişisel yaklaşımlara ve insanın kendine gösterdiği ilgiye giderek daha fazla yer veren bir bireycilik anlayışı söz konusudur. Örneğin, Roma sanatının büst geleneği ve altında yatan dünyevi düşünceler, Rönesans sanatında yeniden filizlenmiş; portre geleneği de bir yenilik olarak kendini göstermiştir. ‘Öteki’ insanın farklı yönlerini keşfetmeye ve öteki’nin ruh halini açığa çıkarmaya yönelik bu türden bir eğilim, aynı zamanda portresi yapılan kişinin bir birey olarak da çözümlendiği düşüncesini doğurmuştur.

Antik dönemden itibaren sanatta portre/otoportre üretimiyle birlikte bireyin iç dünyasına başlatılan yolculuk 20. Yüzyıl sanatında insan ve insan bedeni üzerine yapılan sayısız çözümlemelerle derinleştirilmiştir. 20. Yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren sanatçılar kendi bedenlerinin sınırlarını zorlamış, öteki ile olan iletişimi farklı bir boyuta taşımıştır. Birey ve öteki arasındaki kapı aralanmış, ‘görülemez-bilinemez’ olanın sınırları oldukça genişletilmiştir.

Çağdaş sanat pratiklerinde kendi mahremiyetini deşifre eden ya da ötekinin mahremiyetini gözler önüne seren örneklerde, birey ve öteki arasındaki daimi mahremiyet sınırının boyut değiştirdiğini söyleyebiliriz. Bu düşünceden hareketle birey ile ötekinin arasında sanat aracılığıyla inşa edilen başka türlü bir köprüden söz edilebilir.

## 2. BEN-BİREY-ÖTEKİ

“Birey” (Individual) sözcüğü, Raynold Williams’ın tanımıyla, bölünemez olandır ve diğerlerinden farklılığı vurgular. (Williams, 2016:194) Bireyin öznellik bilincinde “öteki”nin varlığı kuşkusuz belirleyici bir etkidir. Birey, *ben* özelinde nasıl bir insan olması gerektiğine öteki ile birlikte yaşarken karar verir, dolayısıyla ‘öteki’ bu özne tasarıya hem dahil olur hem de sürekli katkı sağlar.

“Ben” (Self) kavramı; birinci kişiyi gösterir. O’nun tekliğini vurgular ve kişiyi ‘öteki’ varlıklardan ayıran özne bir tavrı başlatır. İnsana nasıl bir varlık olduğunu bildiren ve onu öteki varlıklardan ayıran durum, insanın kendi benlik bilinci ile ilişkilendirilebilir. Benlik kavramına yönelik farklı disiplinlerde (özellikle felsefe alanında) birçok farklı görüş ortaya atılmıştır. Benlik, farklı yönleriyle ele alınması gereken belirsiz bir kavram olma özelliğini de korumaktadır. Örneğin, Decartes (1596-1650), Batı felsefesinde benliğin ‘düşünen, yalın ve ölümsüz’ bir *töz*<sup>1</sup> olduğu düşüncesinin öncüsü olarak kabul edilir. Decartes benliğin özne yönüne vurgu yapmaktadır. O’na göre *ben*, duylulara sahip bir varlıktır. Burada, benlik kavramı üzerine kafa yoran ve dönemin filozoflarını bu kavram üzerinde düşünmeye sevk eden Decartes ve onun “ düşünüyorum, öyleyse varım” (*cogito*) görüşüne vurgu yapmak yerinde olacaktır. (Sartre, 1990:84) Bu görüş bizi, insanın bir aracıya başvurmaksızın kendini anlaması ve özünü bilmesi gerçeğine götürür. Bu bağlamda bireyi öteki varlıklardan ayıran bilincin kendiliğinden ulaştığı gerçek, benlik kavramıyla ilişkilendirilebilir.

Benlik bilinci açısından insanı hayvandan ayıran temel niteliklerden birinin, insanın ‘düşünceye dalma’ olanağı olduğunu söyleyebiliriz. Yaşadığı ortamda sürekli tetikte, çevreden gelecek tüm işaretleri duyumsamaya çalışan tedirgin bir hayvan örneğinde; hayvanın yaşamını yöneten çevresinde meydana gelen doğal olaylar ve içgüdüleridir. İçgüdü, psişik değil, fizyolojik bir itkidir ve içgüdülerde bilincin hiçbir rolü yoktur. (Hançerlioğlu, 1967:175) Hayvan, kendisi dışında, kendinden başka olana dikkat kesilmiştir. Buna karşın insan, nesnelere doğrudan ilgilenmekten vazgeçebilir ve çevresinden kopabilir. Bu durum, insanın kendi benliğine dalma yetisine ışık tutar. Bu düşünceden hareketle benliğin, bireyi öteki varlıklardan ayıran bilincin ulaştığı mutlak gerçeklik alanını temsil ettiği görüşüne varılabilir.

<sup>1</sup>Değişen yüklemle destekli eden değişmez gerçeklik. Fransız Düşünür René Descartes (1596-1650): “ *Tözü düşündüğüm zaman, var olmak için kendinden başka hiçbir şeyin varlığına muhtaç olmayan bir şeyi düşünüyorum.*”

'Benlik' ve 'varoluşçuluk' (existentialism) kavramları, tanımlarının çeşitliliği açısından benzerlik göstermektedir. Örneğin Sartre, iki çeşit varoluşçu olduğunu öne sürer: "Birinci çeşit varoluşçular Hristiyan varoluşçulardır. İkinci çeşit varoluşçular ise, tanrıtanımaz varoluşçulardır." Sartre'a göre, bu iki yaklaşımı birleştiren ortak bir görüş vardır: "Varoluş özden önce gelir." (Sartre, 1990:61) Bu düşünceden hareketle insan önce var olur, var olduktan sonra kendini kavrar. Bu durumu 'öznellik' ile ilişkilendirebiliriz; çünkü, insanın var olduktan sonra özünü ortaya çıkarma süreci öznel bir tasarı niteliğindedir.

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 görüşten hareketle, ben'i kavrayan insanın, öteki'ni de kavradığını ve benliğin gerçekliğinin, ötekinin varlığı ile anlaşılabilirlik kazandığını söyleyebiliriz. Bu durumda öteki, bireyin biricikliğinin temelini oluşturan bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla dünyayı deneyimleme sürecinde bireyin ötekine ihtiyacı vardır; öteki ile daimi bir iletişim söz konusudur. Günümüzde aralarındaki iletişim sorunlu olsa da, insan sosyal bir varlıktır ve öteki ile birlikte yaşamak zorundadır.

### 3. İNSAN-MEKAN-MAHREMİYET BİRLİKTELİĞİ

Dünyada olmanın farkındalığı, canlı ve cansız tüm varlıkları duyumsama yetimizle ilişkilidir. Bu anlamda dünyayı algılamakta birincil etkenin beden olduğunu söyleyebiliriz; öyle ki dünyayla temasımız bedenimizi sarmalayan *ten* ile gerçekleşir; dolayısıyla 'dokunma duygusu', öteki duyulardan farklı bir çerçevede ele alınabilir.

*"Dokunma, dünya deneyimimizi kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştiren duyu kipidir. Görsel algılar bile kendiliğin dokunsal sürekliliği (continuum) içinde kaynaşmış ve bütünleşmiştir; bedenim kim olduğumu ve dünyada nerede olduğumu anımsar. Bedenim gerçek anlamda dünyamın göbek deliğidir, merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin, belleğin, imgelemin ve bütünleştirmenin yeri anlamında."* (Pallasmaa, 2011:13)

Bu sözlerden hareketle, dünyayı görmek bir anlamda çevreyle karşılaşmaktır. Dokunsallık, görme ile birleştiğinde ise çevre biçimlenir. Bu anlamda çevre, düş gücümüzü ve imgelemimizi de doğrudan etkilemektedir. Gördüğümüz ve hissettiğimiz dünyanın hem kendilik hem de gerçeklik duygumuzu pekiştirerek varlık bilincimizi de güçlendirdiğini söyleyebiliriz.

Bugün teknolojinin etkisiyle uzayın enginliklerini dahi görebilen göz, insana onu çevreleyen çok sayıda imgeye bakma olanağı vermektedir. Bu durumun bireyin kendilik duygusu ile dünya arasındaki boşluğu arttırdığını söyleyebiliriz. Pallasmaa'ya göre: "Binalar plastisitelerini, bedenim dili ve bilgeliğiyle bağlantılarını kaybettikçe, görmenin serin ve uzak diyarında yalnızlaşırlar. Dokunsallığın, insan bedeni için, özellikle de el için, üretilmiş ölçü ve detayların kaybıyla birlikte, mimarlık yapıtları itici biçimde düz, keskin kenarlı, maddesiz ve gerçekdışı oldular." (2011:13) Burada sözü edilenin; 'aura' duygusu ve onun yok oluşu üzerine olduğunu söyleyebiliriz. İçsellik ve yakınlığın olmadığı günümüz kentlerinin, aura duygusunu ve dokunsallığını yitirmeye yüz tuttuğu düşüncesinden hareketle, çağdaş kentlerin uzaklığın ve dışsallığın kentleri olma yolunda ilerlediğini söyleyebiliriz.



Şekil 1. Michael Wolf, From Series Hong Kong: Night. 2003-2006

Kaynak: <http://photomichaelwolf.com/#night/11>

20. yüzyılın başlarından itibaren kentte yaşayan bireyin uzaklık ve dışsallık algısının güçlenmesi/değişmesi durumunu M.Wolf'un (Şekil 1) fotoğrafında, dokunsallıktan uzak yüksek binalarında görebiliriz. Bu fotoğrafta birey ve ona ait bir 'içerisi'nin öneminin görsel bir boyuta taşındığı söylenebilir. Devasa binaların içinde küçücük kalan evlerden gelen ışık, sözü edilen içerisi'ne merakı tetikler gibidir. Binalarla çevrili kent yaşamında 'mahrem alan' yaratma ve bu alanı yabancılardan koruma ihtiyacının güçlendiğini söylemek mümkündür. Yabancıların, toplumsal olarak bir uzaklığı ifade etse de, iç içe geçmiş kent yaşamında fiziksel olarak çok yakınımızda olması, bireyin mahremiyet (privacy) arzusunun tetikleyen bir etki taşımaktadır.

Her ne kadar özel alan düşüncesi modern yaşamla birlikte anılsa da, insanın kendine ait bir alana duyduğu ihtiyacın ilkel toplumlara kadar dayandığını söyleyebiliriz; zira, Paleolitik çağın uygar insan yaşamına dair ilk izlerini sunan mağaralarda yaşayan insanların kendine ait bir alan yaratma ihtiyacı söz konusudur. Mumford'a göre:

*"Bu mağaralar, insanların sadece üreme dönemlerinde bir araya geldiği veya aç, susuz kaldıklarında geri döndükleri, su ya da yiyecek bulacakları kesin olan yerler değildi (...) Aynı zamanda simgeselleşmiş hayal ve sanattan dolu dolu yararlanılarak sosyal hazzın artması için, estetik açıdan büyüleyici olmasının yanı sıra, daha anlamlı, daha iyi bir hayata dair ortak bir vizyonla, Aristoteles'in bir gün Politika'da tarif edeceği türden, henüz yeni yeni yeşermekte olan iyi bir hayat için gelinirdi buralara."* (Mumford, 2013:19)

Bu sözlerden hareketle; insanların birer barınma yeri olarak mağaralarla başlayan kapalı mekan deneyimlerinin, bireyin dünya deneyimini ve duyumsama gücünü kapalı mekan algısıyla güçlendiren ilk mimari kapalı mekan deneyimi olmasının yanı sıra kişisel alanların yaratılmasına da temel oluşturduğu sonucuna varılabilir.

Ortaçağ'da hem ev hem iş yeri olarak kullanılan ya da kalabalık ailelerce yaşanan tek odalı evlerin zamanla özel alanlara bölünmesi, aristokrasi yaşamında kendini gösteren mahremiyet duygusunun yavaş yavaş toplumları da etkilemesiyle ilişkilidir. Öyle ki Mumford, ortaçağ ev biçiminin değişmesinde ilk radikal değişimi 'mahremiyet duygusunun gelişmesi'ne bağlar: "Bu, gerçekte, insanın dostlarıyla paylaştığı ortak ilgi alanlarından ve ortak hayattan istediği zaman geri çekilebilmesi anlamına geliyordu. Uykuda mahremiyet, yemekte mahremiyet, dinsel ve toplumsal ritüelde mahremiyet; nihayet düşüncede mahremiyet." (2013:19) Ona göre *mahremiyet arzusu*, acımasız sınıf çatışmasına ve bireysel bir kendini ortaya koyma arzusuna öncülük edecek olan yeni bir sınıf düzenlemesinin başlangıcına işaret eder.



Şekil 2. Antonio Gaudi, 1904-06, Casa Battlo, Barselona.  
Kaynak: <http://aveniadventure.weebly.com/blog/casa-battlo>

İnsanın evi en temel anlamıyla; bireyin sığınağıdır ve içsel rahatlığın mekanıdır. Bu anlamda Gaudí'nin şöminesi (Şekil 2) samimi ve güvenilir bir sığınağa örnek oluşturur. Burası mahrem bir alandır ve ötekiler bu kapının dışındadır, bu alana ancak bireyin izin verdiği kişi girebilir. Her ne kadar gündelik yaşamda birey ötekilerle sürekli iletişim halinde olsa da, her insan 'ötekinin bakışına kapalı' bir dünyaya ihtiyaç duyar. Mahremiyet, kişinin bedeni, zihinsel süreçleri, evi, yatak odası ve daha bir çok kişisel nesne ve olayların sınırları ile ilişkilidir. Mahremiyeti, kişinin yaşamını tüm şeffaflığıyla ve en gerçek yanıyla sürdürdüğü hassas 'yaşam anları' olarak düşünebiliriz. Belki de birey için yaşamın bu anları yaşadığı dünyanın en gerçek yanını keşfetme durumudur. Herkesten yalıtılmış, sadece kendi istediği eyleme odaklanabildiği, bedenini istediği gibi bırakabildiği, kendi kendine konuşabildiği, temizlik ya da pisliğine kendi karar verdiği bir 'an'lar bütünüdür her birey için değerli olduğunu söyleyebiliriz.



Gasset, dünyanın baştan başa dışsallık olduğunu söyler; ona göre dünya salt *dışarı*'dır. "O *dışarı*'nın dışında ancak bir *içerisi* olabilir, bir *intus*, insanın içselliği, başlıca bileşeni *fikirler olan kendi kendisi*" (Gasset, 2014:35) Toplumsal bir varlık olan insan, toplumla birlikte yaşamını sürdürse de her insan kendisini tüm açıklığıyla yansıtabileceği bir alan özgürlüğüne ihtiyaç duyar. İnsan yaşamının kökten bir gerçekliği olduğu görüşünü savunan Gasset'e göre; "her birimizin kendi yaşamı, hiçbir yapmacıklığı kaldırmaz." (2014:53) Bu sözlerden hareketle, kökten gerçeklik olarak nitelendirilen insan yaşamı en sahici haliyle ancak bireyin kendi denetimindedir. Bu nedenle kendi yaşamımızın apaçık, tartışılmaz sahiciliği onun 'kökten gerçek' oluşuyla ve bizim 'mahrem'imizle ilişkilendirilebilir.

Mahremiyet kavramı doğrudan 'insanın kendi yaşamı' ile ele alındığında; burada mahrem alan, öteki'nden yalıtılmış bir mekan olmaktan ziyade daimi bir 'kendilik' durumuna işaret eden öznel ve soyut bir tasarıya dönüşür. Mahremiyet kavramına bu türden bir yaklaşım; mahremiyetin insan bedenine veya yaşadığı mekana temellendirilmesinin ötesinde, insanın kendi benliğiyle bulunduğu en kuytu alanı olduğu düşüncesini doğurur. Bu alan bireyin kendi kararlarını değerlendirdiği, deneyimlerinin üstünden geçtiği, tıpkı bir sanatçının yaratım sürecinin, üretim sorunlarının üzerinden geçtiği atölye mekanında olduğu gibi kendini yenilediği ve ürettiği bir alandır. Bu bağlamda mahremiyet, bireyin kendini rahat hissettiği, zihinsel süreçlerini dürüstçe yaşadığı ve ihtiyaçlarını sıraladığı bir 'varoluş' biçimi olarak da değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında sanat üretiminin mahremiyetten beslendiğini söyleyebiliriz; sanatçının nasıl bir yapıt ortaya koyacağı öncelikle kendi mahrem dünyasında temellenir.

#### 4. SANATÇININ KENDİLİĞİ

Psikolog Maslow'a göre her birimizin içsel bir doğası vardır ve her birey, bir bölümü kendine özgü, bir bölümü de tüm insanlıkla ortak bir içsel doğaya sahiptir. Bireyin kendi varlığını bilme ve yaşadığı ortamda 'kendini gerçekleştirme' ediminin bir tür ihtiyaç olduğunu söyleyebiliriz; Maslow'un *İhtiyaçlar Hiyerarşisi*'nde, bu ihtiyaç piramidin en tepesindedir ve bireyin ulaşmaya çalıştığı en yüksek düzeydir. Maslow'a göre kendini gerçekleştirme: "içsel bir kişilik bütünleşmesi, doğal bir dışavurum, tam bir bireysellik ve kimlik, yaratıcı olma, kör değil görebiliyor olma vb. istencine işaret eder." (Maslow, 2017:165) Maslow'un kendini gerçekleştirme ile ilgili bu sözleri bir bakıma sanatçıyı da tanımlar niteliktedir. Bu anlamda sanat yapıtı üretmenin, özellikle sanatçının eserinde kendi portresini veya bedenini kullanmasının bir tür kendini gerçekleştirme edimi olduğunu söyleyebiliriz.

Her bireyin biricik yaşamının kendi hikayesi vardır. Bu hikayeler, sayısız fikir ve düşünceyle bezeli içeriği zengin kurgulardır. Günlük yaşamda her insan gibi sanatçı birey de bu hikayenin hem yazarı hem de anlatıcısıdır. Bu bir anlamda 'bireysel yaratıcılık' edimidir ve öz yaratımı destekler. Brooks, iç hikayenin; "ayrı ayrı olaylardan meydana gelmiş, bazen yarı bilinçli ama hiç kesintisiz bir monolog" olduğunu söyler. (Aktaran: Randall, 2014:77) İç hikayenin bütün yaşamımızdaki anlar kadar çok çeşitlenmesi vardır, anlatılamayacak kadar uzun olmasının yanı sıra, ötekine tüm açıklığıyla ifade edilmeye yatkın değildir. Bu durumda kişisel soru ve cevaplarla oluşan bu içsel hikayenin, mahremiyetin alanına da girdiğini söyleyebiliriz. Anlatılamaz oluşu, yoruma açık ve esnek bir yapıda olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu durum sanat pratiklerinde daha farklı ele alınabilir; sanatçı iç hikayesini kelimelere dökmekten öte, onu plastik bir boyuta taşıyabilir ve böylece izleyici, sezgileri yoluyla sanatçının duygu dünyasına girebilir. Bu bağlamda sanat etkinliğinin, bireyin içsel doğasını ve duygularını öteki ile buluşturan yegane köprü olduğu düşüncesine varılabilir.

Sanatçı, yarattığı eseri ile iç dünyasını 'öteki'ne ifade eder. Bu durum, sanatçının içsel hikayesini ve 'kendine özgü' olanı, ötekine ifade etme isteği ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, 20. yüzyıl Batı sanatında gelişen dışavurumcu (expression) yaklaşım öznel bir ifade biçimi olarak üzerinde durulması gereken bir eğilimdir. Sanatçının kendine özgü tekniği, (renk, biçim-bozma, perspektif bozma) bir anlamda onun iç hikayesini, ve duygularını ifade etmek için bir araçtır. Amaç, izleyiciye sunulmak istenen bir konunun ötesinde, sanatçının iç hikayesini izleyiciye ifade etme ve izleyicinin sezgisine sunma arzusudur. Sanatçının içsel hikayesi bir anlamda onun mahremiyetinin de bir tür dışavurumudur ve sanatçı iç hikayesini kelimelere dökmekten öte, onu plastik bir boyuta taşıyabilir ve böylece izleyici, sezgileri yoluyla sanatçının duygu dünyasına girebilir.



Şekil 3. Van Gogh, The Bedroom, 1888, Van Gogh Amsterdam Museum.  
Kaynak: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0047V1962>

Örneğin Van Gogh (Şekil 3), Arles'daki yatak odasının birbirinden farklı detaylar içeren üç farklı resmini yapmıştır. Yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği yatak odasını resmetme eğilimi farklı bir düzlemde ele alınabilir; bu resimde sanatçı, yaşam alanını ve dolayısıyla kendi mahrem alanını izleyiciye açmıştır. Bu açıdan bakıldığında izleyiciye kendi 'ben'ini sunar gibidir. Nasıl bir yaşam sürdüğünü anlamak için onu tanımak gerekli değildir; çünkü, mahremini ve kişisel eşyalarını izleyiciye açmış ve izleyiciyi yaşam alanına dahil etmiştir. Dolayısıyla sanatçının hayat hikayesi ve 'iç hikaye'si izleyici tarafından sezgi yoluyla çözümlenebilir hale gelmektedir. Örneğin sanat tarihçileri kendi sezgi, izlenim ve çözümlenmeleri üzerinden Van Gogh'un 'hayat hikayesi'nin herkese açık sayısız çeşitlemesini yapabilmektedir. Bu durum bizi, psikolojik bir hastalığının farkında olmayan bireyin hastalığını teşhis eden terapist örneğinde olduğu gibi; ötekinin, bir başkasının iç hikayesini çok daha doğru çözümlenme, yazabilme ve okuyabilme kabiliyetine de sahip olduğu düşüncesine götürür. Bu anlamda ötekinin, bireyin kendi hikayesine de sürekli katkıda bulunduğunu ve 'öz yaratımı'na katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Yaratıcılık kavramı genel olarak üç temel çerçevede gözlemlenebilir; yaratıcı ürünler, yaratıcı süreçler ve yaratıcı kişiler. Yaratıcı ürün bir heykel ise, heykeli yaratma bir süre zarfında gerçekleşir ve heykel yaratıcı kişi tarafından yapılır. Ürün, süreç ve kişi zincirin birer parçası gibidir. Otoportre (selfportrait) de ise ortaya çıkan ürün sanatçının kendisi olduğunda öznellik daha farklı boyutlarda ele alınabilir. Sanatçı otoportre üretirken yalnızca biçimsel olarak bir yüz formu oluşturmanın ötesinde, kendi özünü çözümlenmekte ve kendinin bir versiyonunu çeşitli ifade biçimleriyle ortaya koymaktadır. Randall, öz yaratımın resim ya da şiir üretmek değil, aynı zamanda ve asıl olarak kendi benzersiz hayatlarımızı da üretme uğraşı olduğunu söyler. Ona göre: "her birimiz aynı anda yaratımın hem kişisi hem ürünü hem de süreciyiz; aynı anda yaratıcılığın hem faili hem eylemi hem de sonucuyuz." (Randall, 2014:77) Otoportre üretimi ile sanatçı bireyin, sözü edilen kişisel uğraşı görselleştirmenin yollarından birini bulduğu sonucuna varılabilir.



Şekil 4. Francis Bacon, 1970-80, Three Studies for Self-portraits.  
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966>

Gasset, kitabının *Sanatın İnsanı Dışlaması* bölümünde şöyle bir soru sorar ve kendisi yanıtlar: "Acaba ressam o kişiyi resmetmek yerine, kendi fikrini, o kişi üstüne oluşturduğu şemayı resmetmeye karar verse ne olurdu? (...) Tablo gerçeğe öykünmeyi bırakarak aslına dönüşürdü." (Gasset, 2015:181) Francis Bacon'ın (Şekil 4) otoportre çalışmaları bu sözler üzerinden değerlendirilebilir. Bacon, otoportre çalışmalarında kendi

yüzünün gerçekliğini bozmak ister gibidir. Bu durum bizi, sanatçının ‘yüzü aşmak ve ben’i ortaya çıkarmak’ gibi bir amacı olduğu düşüncesine götürür. Sözü edilen *ben*, sanatçının doğrudan ötekine açmak istediği *mahremiyeti* ile ilişkilendirilebilir. Bu anlamıyla otoportre üretimi, kişisel bir varoluş biçimi olarak da değerlendirilebilir. ‘Kendi imgesini eserinin konusu yapmak’ kuşkusuz yalnızca resim, heykel, fotoğraf gibi görsel sanatlara özgü değildir. Otobiyografik edebi metinlerde de kendini ortaya koymanın bir varoluş biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Ek olarak, otobiyografik metinlerin ve otoportrelerin mahrem diyalogların birer ürünü olduğunu söylemek de mümkündür.

##### 5. SANATÇI GÖZÜNDEN ÖTEKİNİN MAHREMİYET

Kendi benzersizliğinin farkında olan sanatçı bireyin, ötekinin gizli gerçeğini keşfetme yoluna çıktığını söyleyebiliriz. Özellikle 1840’lı yılların başında Fransa ve İngiltere’de üretilen ilk fotoğraf makinalarıyla birlikte toplumsal yaşamda olduğu kadar sanat da köklü bir değişim sürecinden geçmiştir. Fotoğraf makinasının yayılması ile birlikte, bütün dünya görüntülenmeye elverişli bir hale gelmiş ve görülebilir olanın alanı oldukça genişletilmiştir. Bu anlamda fotoğraf makinasının ötekinin yaşadığı gerçekliğe merakı arttıran bir etken olduğu söylenebilir; öyle ki insanların nasıl yaşadıklarını, yaşlandıklarını en mahrem şekilde fotoğraflardan takip edebiliriz.

Fotoğraf, gizli olanı yakınlaştıran, yabancının hayatına katılma imkanı sağlayan yapısıyla ötekinin mahremiyetini kendi alanımıza sokan bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısıyla fotoğraf, öteki ile olan mesafeyi esnek bir yapıya dönüştürür. Sontag, fotoğraf ve mesafe ile ilgili şunları söyler: “Yoksulluk, zenginlikten daha sürreal (gerçeküstü) değildir; iğrenç paçavralar içindeki bir beden, bir balo için özel olarak giyinip süslenmiş bir prensesten ya da el değmemiş bir çıplak kadından daha sürreal değildir. Sürreal olan, fotoğrafın dayattığı -ve kapattığı- mesafedir: toplumsal düzlemdeki mesafe ile zaman içindeki mesafe.” (Sontag, 2011:71) Bu sözlerden hareketle fotoğraf makinasının, ahlaki sınırları ve toplumsal engelleri sorgulamada öncü bir araç olduğu söylenebilir. Bu durum fotoğraf makinasının toplumun her köşesine ulaşabilme imkanı ile ilişkilidir. Gizli kalan her türlü tuhaflık ve bilinmeyen bir çok durum fotoğrafla görüntülenebilir hale gelmiştir; dolayısıyla artık mahrem bir bölgede değillerdir.



Şekil 5. Nan Goldin, 1998, Ausstellungsplakat Bruce bleaching his eyebrows, Hamburger Kunsthalle  
Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/ausstellungsplakat-bruce-bleaching-his-eyebrows-q2iyIID3dU4eiUcemTJqEg2>

Uyuşturucu bağımlısı, AIDS hastası, anoreksik sıfır beden modelleri ve onların yaşantılarını fotoğraflayan Nan Goldin (Şekil 5) mahremiyet olgusu bağlamında üzerinde durulması gereken bir sanatçıdır. Goldin, toplum dışına itilmiş gerçekliklerin peşine düşmüş ve New York’un arka sokaklarındaki gizli kalmış gerçekleri görüntülemiştir. Kendi arkadaş çevresinin yatak odalarını, hastalık hallerini ve kısaca en mahrem anlarını fotoğraflamıştır. Yalnızca kendi çevresini değil, kendi gerçekliğini de sanatına dahil etmiştir. Örneğin, yara bere içinde kalmış kendi yüzünü fotoğraflayarak, kocasının ona uyguladığı şiddetin izlerini gözler önüne sermiştir. Goldin’in sanatı, *mahremiyetin sanat nesnesine dönüştürülmesi* kapsamında değerlendirildiğinde, sanatçının ötekinin bakışına kapalı dünyasını en çarpıcı şekilde araladığı örnekleri



görebiliriz. Goldin, kendi mahremiyetinin yanı sıra, ötekinin mahremiyetini de izleyicinin gözünde yeni bir imgeye dönüştürmektedir.

Sontag (2011:17), insanların fotoğrafını çekmenin, onlara kendilerinin asla bakmadıkları şekilde bakarak, onlar hakkında kendilerinin asla sahip olamayacakları bir bilgi edinmiş olarak hürmetsizlik etmek anlamına geldiğini öne sürer. Ona göre, insanların fotoğraflarını çekmek, onları sembolik yolla sahip olunabilecek nesnelere dönüştürür. Bu düşünceden hareketle fotoğrafının çekildiğinden habersiz olan birey, haberi olandan çok daha farklı bir düzlemde ele alınmalıdır; çünkü, fotoğrafı çekilen kişinin gözlemlendiğinden habersiz olması, onun mahremiyetinin izinsiz ele geçirildiği düşüncesini doğurur. Bu durumda fotoğrafçı ‘gözetleme’ veya ‘dikizleme’ konumuna daha yakındır.

Saussure’a göre; yazı, görüntüsü olduğu sözle öylesine mahrem bir şekilde karışmıştır ki, sonunda asıl rolü o alır; sonunda ses göstergesinin temsiline bu göstergenin kendisi kadar, hatta ondan daha fazla önem vermeye başlarız. *Birisini tanımak için yüzüne bakmaktansa fotoğrafına bakmanın daha uygun olduğuna inanıyormuşuz gibi.* (Aktaran: Colomina, 2017:28) Saussure burada, yazıyı fotografik bir görüntüyle özdeşleştirmiştir. Buna göre düşünce ya da fikir, yazının arkasında gizlenmektedir. Bu bakış açısıyla yazı, fotoğrafla benzer bir temeldedir; çünkü, bir insanın fotoğrafı da bir tür kılıftır. Her iki durumda da kılıfın, gizlediği şeyi üreten bir konumda olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 6. Arne Svenson, 2012, “Neighbors” Serisinden.

Kaynak: <http://arnesvenson.com/theneighbors.html>

Bu durumun modern kent yaşamının ‘içerisi’ ve ‘dışarı’ için de benzer bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz. Uzaklığın ve dışsallığın kentleri olarak ifade edilen kent yaşamında, kentin iç mekanları ayrıcalıklı bir önem kazanmaktadır. Belki de fotoğraf sanatçısı Svenson (Şekil 6), evin dışarıya kıyasla daha gerçekçi bir estetiği olduğunu düşündüğünden komşularının evinin içini fotoğraflamıştır. Komşularının evinin içini görüntülemek bir anlamda ötekinin mahremiyetini ele geçirmektir. Bu türden dikizci bir eylem her ne kadar estetik arayış dahilinde olsa da, ötekinin özünde dışarıya kapalı mahremiyetinin bir tür ihlalidir; burada sanatçı, komşularının ev hallerini kendi sanat nesnesine dönüştürerek gözler önüne sermiştir.

Fotoğraf çekmek özünde bir müdahil olmama eylemi olsa da, fotoğraf çekenin bir tür katılımcıya dönüştüğünü söylemek mümkündür. Goldin veya Svenson örneklerinde olduğu gibi, fotoğrafı çeken görüntülediği anın tanığıdır, o anı izler ve belgeleyebilir; kısaca anın gerçekliğini olduğu gibi sabitleyebilir. *An ve ben, an ve öteki, an ve mekan* olguları bağlamında ele alındığında fotoğrafın, hem fotoğrafı çeken hem de fotoğrafı çekilen birey için yaşamın en gerçek yanını gözler önüne seren ayrıcalıklı bir alan oluşturduğunu söyleyebiliriz. Fotoğraf çeken birey, ötekinin mahremiyetinin en yakın tanığına dönüşür; fotoğraf ise o anın ve mahremiyetin bir tür belgesi haline gelir.

## 6. SANATÇININ KENDİ MAHREMİNİ DEŞİFRE ETMESİ

Toplumsal yaşamda ‘birey ve öteki’ ilişkisinde bütünüyle şeffaf bir ilişkiden söz etmek güçtür. Ancak çağdaş sanat pratiklerinde, öteki insanın (izleyici) bilinçli olarak sanatçının mahremiyetine dahil edilmek istendiği örnekler olduğunu görebiliriz. Bu türden sanat pratiklerinde sanatçının yaklaşımı, birey ve öteki iletişimde süregelen yalıtılmışlığı daha şeffaf bir deneyime açar gibidir. Bu bağlamda 1940’lı yıllardan itibaren sanat ortamında estetikten ziyade toplumsal olayların öne çıktığı bir döneme girildiğini söyleyebiliriz. Beden Sanatı (Body Art) ve Performans Sanatı (Performing Arts) gibi ‘canlı ve anlık’ etkinliklerde sanatçının kendi bedeni ‘öteki’ne bizzat tanıklık etme imkanı veren ve ötekinin müdahalesine açık bir alan olmuştur. İzleyiciyi, sanat yapıtının tamamlayıcı bir ögesi haline getiren bu tür etkinliklerde, sanatçının kendi



mahremiyetinin herhangi bir gizliliği temsil etmediğini; aksine, ötekine açılan bir köprü işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Foucault, iktidarla cinsellik arasında, yalnızca olumsuz kipte bir bağıntı kurulduğunu öne sürer: itme, dışlama reddetme, engelleme ya da gizleme ve maskeleyme. Ona göre; “iktidarın, cinsellik ve hazları üzerinde olanlara “hayır” demekten başka hiçbir kudreti yoktur; yol açtığı bir şey varsa, bu da yokluklar ya da boşluklardır; öğeleri yok sayar, kopukluklar yaratır; bitişik olanı ayırır; sınırlar koyar. Etkileri genel bir sınırlama ve eksiklik biçimini alır.” (Foucault, 2016:63) Bu sözlerden hareketle sanatın, iktidarın baskılayıcı yapısından kendini zorunlu olarak kurtarma çabası içinde olduğunu söyleyebiliriz. İnsan bedeni ve ona bağlı olarak cinsellik, sanatın önemli öğelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar söylenmek istenenin gizli kalması gerekliyse de sanatsal düzlemde bu gizi ortaya çıkarmak kaçınılmaz bir zorunluluğa dönüşür gibidir. Dolayısıyla sanat, itme, dışlama, reddetme, engelleme, maskeleyme gibi iktidarın denetim modellerinden doğal olarak sıyrılmak zorundadır. Özellikle sanatçılar, yaşadıkları dünyanın en gizli yönlerini keşfetme eğilimindedir. İnsan yaşamının en gizli yönleri, insan bedeni ve buna bağlı olarak çıplaklık, cinsellik, pornografi gibi kavramlara sanatsal düzlemde daha farklı okunurluklar kazandırılmıştır. Önceki dönemlerde cinsellik genel olarak ahlakın ve iktidarın yüceliğinin temsiliyen, cinsellik bağlamında özellikle 20. Yüzyıl sanat yapıtlarında ahlak ve iktidarın yerinden sarsılarak sorgulanmaya başladığı örnekleri görebiliriz.

İnsanın bedeniyle özdeşleşen bir varlık olduğu düşünüldüğünde; bedeni, bireyin içine kapatılmış mahremiyetinin ten ile çevrilmiş hali olarak değerlendirilebilir. Beden hareketlerinin ötesinde üzerinde durulması gereken, bedenin bir ‘anlatım’ nesnesi olma durumudur. Öteki insanın bedeni bize zengin bir anlatım alanı sunar. Aynı zamanda ötekinin bedeni onun mahremiyetinin ipuçlarını açığa çıkarır. Bu durumda insan bedeninin, çekici bir dikiz nesnesine dönüşmeye açık halde ve cinsellik kavramının en temel ögesi olduğu düşüncesine varılabilir. H.B. Kahraman, geç 20. Yüzyıl’a gelinceye kadar cinselliğin görseelliğinin içinde değil, dışında olduğunu söyler. Ona göre bunun nedeni 20. Yüzyıla gelinceye dek yapılan resimlerde ifade edilen cinselliğin ‘gerçeklik’ten uzak olmasıdır. (Kahraman, 2010:9) Buna göre söz edilen dönemde yapılan resimlerin odağı cinsellik değildir; cinselliğin, gizli kalmış bir öge olarak konuyu anlatmak için bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Sanat-cinsellik birlikteliğinde tek başına cinselliğin gizlenen ya da saklanan yapısına karşın, sanatın içerdiği cinselliğin *gizli olanı açığa çıkarmaya* (mahremiyet) dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum gizli olanın tetiklediği merak duygusunun sanat aracılığıyla yerini tatmine bıraktığı düşüncesini doğurur.

Benjamin, sanatsal üretim nesnelereyle ilgili asıl önemli olanın onların ‘görülme’ değil, mevcudiyetleri olduğunu öne sürer. (Benjamin, 2015:22) Burada sanat yapıtının gözden uzak tutulması gerekliliğine vurgu yapılmaktadır. Benzer bir durum, sanat yapıtlarının ‘kült değeri’ni artıran nedenin onların gözlerden uzakta saklanması gerekliliği için de söylenebilir. Örneğin, *Mona Lisa* Tablosunun orijinalinin müzenin deposunda gizli-saklı kalması bu yapıtın kült değerini artıran bir etkide olmasına karşın; kendi bedenini bir sanat yapıtı olarak ortaya koyan sanatçıların, gizli-saklılığın tamamen karşıtı eylemler gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Kendi mevcudiyetlerinin yanı sıra; yaratının hem kişisi, hem ürünü (nesnesi) hem de süreci olduğu bu örneklerde sanatçı, varlığını hiç bir gizlilik kalmaksızın capcanlı ortaya koyar. Bu durumda sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişki farklı bir boyuta ulaşır. Sanatçı-sanat nesnesi-izleyici bağlamında çarpıcı performanslar üreten Ambroviç, kendi bedeninin sınırlarını zorlayan ve izleyici kitlesiyle ilişkisini en uç noktalara taşıyan sanatçılardan biri olarak anılmaya değerdir. Kendi varlığını capcanlı ortaya koymasının yanı sıra; bedeninin acıya olan dayanıklılığını denediği, izleyicinin kendi bedenini şiddete maruz bırakmasına izin verdiği sınırları zorlayan performanslar gerçekleştirmiştir. Bu anlamda kendi bedenini hem sanatının, hem izleyicinin hem de mekanın nesnesi haline getiren Ambroviç’in, gizli-saklı hiçbir şey kalmamacasına ‘anı kültleştirme’yi hedeflediğini ve bunu başardığını söyleyebiliriz.

Ambroviç’in kendi bedenini sanatının nesnesi olarak sunması bir anlamda kendini ‘teşhir etme’ eğiliminde olduğu düşüncesini de doğurur; Ulay ile teşhire açık birer tabloymuşçasına kendilerini müzeye yerleştirdikleri performansları (*Night Sea Crossing*, 1981-87) bu duruma bir örnek oluşturur. Ulay’la birlikte çıplak bedenlerini müze içerisindeki bir kapının eşliğine yerleştirdikleri *Imponderabilia* (1977) adlı bir başka performansta, izleyicileri bu eşikten geçmek zorunda bırakmışlardır. İzleyicinin, çıplak bedenlere değmeden bu eşikten geçmesi mümkün değildir. Bu durum, kendi çıplak bedenini teşhir eden iki insanın bedenine temasa maruz kalan izleyicinin bilinçli olarak *sanatçının mahremiyetine dahil edildiği* düşüncesini doğrular niteliktedir. Bu noktada, mahremiyeti görünürlüğe teslim eden bir tür teşhir zorlamasından söz edilebilir.

Benzer bir durum Ambroviç’in *Rythm* serisi için de geçerlidir. 1974 yılında gerçekleştirdiği *Rythm 0* (Resim 6) adlı performansı dahilinde bir masa düzenlenmiş, masanın üzerine bir de not bırakılmıştır ve notta şöyle

yazar: “Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum.” (Ambrovic ve Kaplan, 2016:80) Bu yazıyla birlikte masanın üzerinde bulunan silah, mermi, jilet, gül, kırbaç, tarak, üzüm gibi nesnelere de performans dahil eden Ambrovic, kendi bedenini altı saat boyunca izleyicinin insiyatifine bırakmıştır. Kendi sözleriyle:

“İnsanoğlu çok basit şeylerden korkar: Acı çekmekten korkarız, ahlak kurallarından korkarız. Benim Rhythm 0’da yaptığım –diğer tüm performanslarımda olduğu gibi- seyircinin bu korkularını sahneye aktarmak: onların enerjisini olabildiğince bedenime yöneltilmektir. Bu süreçte, ben de korkularımdan kurtulmuş olurum. Ve bu gerçekleştiğinde, ben de seyirci için bir aynaya dönüşürüm –ben bunu yapabiliyorsam siz de yapabilirsiniz.” (Ambrovic ve Kaplan, 2016: 23)



Şekil 7. Marina Ambrovic, 1974, Rythm 0. Performance Studio Morra. Naples.

Kaynak: <https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/2015/02/10/rhythm-series-1973-74-2/>

Burada sanatçının kendi bedenini kullanılması, bedeninin ona ait olan iktidarının ötekine bir tür teslimiyetidir. Bu durum, bir anlamda Ambrovic’in kendine ait olanı dışlaması ve ondan vazgeçmesi anlamına gelir. Ambrovic’in *Rhythm 0* (Şekil 7) adlı performansında, sanatçının üzerindeki kıyafetin çıkarılması, çıplak bedenine türlü nesnelere şiddet uygulanması gibi eylemlerin cinselliğin içerdiği bir şiddet olarak da gözlenebilir; zira, sanatçının buna rızası vardır. Ancak bu performansın cinselliğin doğal şiddetini içerdiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü, burada şiddet abartılmış ve kadın bedeni, tüketilen bir meta olarak öteki’nin fantezi dünyasının en karanlık yanını ortaya çıkarabileceği yoğunlaştırılmış bir şiddete maruz bırakılmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde bu performansın bütünüyle pornografik bir etki taşıdığını da söylemek mümkündür. Bu noktada, sanat yapısının görünür olması gerekliliğinin ötesinde, sanatçı-izleyici ortaklığında ortaya çıkan şiddet içerikli bir tür fantezi dünyasından söz edilebilir. Fantezi kavramının, her birey için mahrem ‘bilinç-benlik-bellek’ birlikteliği ile karışan sınırsız bir düş alanını temsil ettiği düşünüldüğünde *Rhythm 0* adlı performans, hem sanatçı hem de izleyicinin cinsellik ve pornografik içerikli mahrem dünyalarının çarpıştığı bir anı yansıtır niteliktedir.

“Bedenin egemenliği kimin elindedir?” sorusunun, bedeninin salt kendi iradesinde olduğunu kanıtlarcasına üretilen çarpıcı sanat yapıtlarında bu sorunun *ben* olarak cevaplandığı örnekleri görebiliriz. Bedenini farklı açılardan sahiplenen sanatçılardan bir diğeri Jo Spence, bu anlamda üzerinde durulması gereken işler üretmiştir. 1982 yılında yakalandığı meme kanserinin bedenini etkilediği kadar sanatına da yön veren bir hastalık süreci olduğunu söylemek mümkündür. Bedenini saran hastalığın tedavi sürecini belgelediği *The Picture of Health?* (1982-86) adlı serideki fotoğraflarda kendi bedenini her haliyle sahiplendiğini göstermek ister gibidir. Bu fotoğraf serisi ile ilgili şunları söyler:

“Meme kanserine yakalandığınızda, Ortodoks tıbbının ellerine düştüğünüzde korkunç bir durumla karşı karşıya kalabilirsiniz. Bunun ne olduğunu anlamak için kendimi belgelemeye kararlıydım. Onların medikal kaynaklarının bir objesi olmak için değil, kendi sorgulamamın aktif bir öznesi olmak için.” (Spence, 1988:153)



Şekil 8. Jo Spence and Terry Denet, (1982-86), The Picture of Health?

Kaynak: [http://www.jospence.org/picture\\_of\\_health/p\\_o\\_h\\_5.html](http://www.jospence.org/picture_of_health/p_o_h_5.html)

Yukarıdaki fotoğrafta (Şekil 8) aynanın karşısında kendi bedenini inceleyerek bedeninde hastalığının belirtilerini arar gibidir. Bulunduğu mekanın kendi içindeki doğallığı güçlü bir mahremiyet algısı yaratmaktadır. Ayna, sanatçının yüz ifadesindeki tedirginlik, karamsarlık gibi duyguları izleyiciye samimiyetle yansıtan bir etkidir. Bu fotoğraf izleyiciyi, bir anlamda sanatçının mahrem bir anının tanığına dönüştürür gibidir. Bu fotoğraflar; mekan, ifade, duruş gibi her açıdan bir kurgu niteliğinde de olabilir; ancak bu seride, fotoğrafın ardında yatan hastalığın gerçekliği, sanatçının bedenine yarattığı deformasyon gibi durumlar, fotoğrafın gerçeği (mahremiyeti) yansıtmaya gücünü bir kez daha hatırlatan bir etki taşır.

Spence'in kendini sanat nesnesine dönüştürürken; bedenini, politik bir amaç ile ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bu fotoğraf serisi aynı zamanda; mahremiyet-beden, kadın-cinsellik, ahlak-iktidar kavramlarının farklı yansımalarını içinde barındırır. Bireyi yalnızca beden olarak gören sisteme bir eleştiri niteliğinde olmasının yanı sıra, asıl üzerinde durulması gereken hasta bir sanatçının tedavi süreci ve bedeninde bıraktığı izler gibi mahrem anlarının çok sayıda çeşitlemesinin öteki'nin bakışına sunulmasıdır. Aynı zamanda sözünü ettiği '*kendi sorgulamamın aktif bir öznesi*' olma durumu güçlü bir öznellik vurgusu içermektedir ve bu durum sanatçının, kendi mücadelesini tüm açık-seçikliğiyle öteki'ne ifade etme arzusu ile ilişkilendirilebilir. Bu türden sanatsal pratiklerde sanatçının mahremiyeti insan bedenine hapsedilmiş gerçekliğin ötesinde, ötekinin bakışında yeni bir imgeye dolayısıyla yeni bir gerçekliğe dönüşmektedir.

Kuspit, sanatın ancak gerçek anlamda güzel olduğunda yaşamdaki çirkinliğe meydan okuyabileceğini söyler. Ona göre: "Sanat, bir bakıma yıkım ve ölümün çirkinliğini bilinçdışında daha az çekici hale getirir, çünkü bilinçdışındaki çekiciliklerini açığa çıkarır. (...) Sanatın amacı çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır." (Kuspit, 2010:205) Bu sözler, '*sanat-mahremiyet*' birlikteliği çerçevesinde ele alınabilir; zira söz edilen çirkinlik, mahremiyet kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Kendi mahremiyetini deşifre eden Ambroviç ve Spence örneklerinde olduğu gibi; sanatçı, yaşama ilişkin o çıplak gerçeği sanat nesnesine haline getirerek estetik bir kılıfa koymuş ve başka türlü bir güzellik tanımına olanak sağlamıştır.

## 7. SONUÇ

Bu araştırmanın ulaştığı sonuç; toplumsal bir varlık olan insanın bireyden öte bir anlam ifade etme amacının kendi iç dünyasını özümsemesiyle ilişkili olduğudur. Bireyden öte bir 'şey' olmak isteği, kendini gerçekleştirme ve öz yaratım arzusuyla bağlantılıdır. Bu duruma en anlamlı örnek kuşkusuz sanat yoluyla kendini ötekine ifade etmektir. Sanat, insanın bu bastırılmaz ifade gereksinimini dışa vurmasına olanak sağlar. Bu anlamda sanat pratikleri, birey ve öteki arasında kurulan iletişim biçimlerini farklılaştırır ve zenginleştirir.

Bakan göz ile nesne arasında bir mesafe vardır. Nesne hakkında edinilen bilgi, bu mesafenin yakınlık-uzaklık bağlamında yönlendirilmesi ile ilişkilidir. Bu durum, toplumsal yaşamda birey ve öteki arasındaki mesafeye de bir bağıntı oluşturur. Bu çalışmada "öteki" hakkında edindiğimiz sonuç; ötekinin mahremiyet çemberinden uzaklaştığı ölçüde *yabancı* olduğudur.



Mahremiyetin toplumsal olarak ötekine tüm açıklığıyla ifade edilmeye yatkın olmayışı, yoruma açık ve esnek bir yapıda olmamasından kaynaklanmaktadır. Ancak, sanat pratiklerinde bu durumun farklılık gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışma kapsamında incelenen sanat yapıtlarında sanatçıların, hem kendilerinin hem de ötekinin mahremiyetini plastik bir boyuta taşıyarak görselleştirdikleri örnekler sunulmuştur. Bu bağlamda sanat, sanatçının kendini tüm açık-seçikliğiyle yansıtabileceği bir alan özgürlüğüne olanak sağlarken, bireyler arası iletişimin kolektifliğine de katkı sağlamaktadır. 20. Yüzyıl sanat anlayışına ve sanat yapıtlarına genel olarak bakıldığında, sanatın bu kolektifliğe bir alan oluşturduğu söylenebilir; öyle ki bu dönemde, insan ve insana ait çözümlenmeler dip derinliklere ulaşmış, insan yaşamı en bilinmeyen yönleriyle estetize edilmiştir. Mahremiyet çerçevesine hapsedilmiş beden ve buna bağlı olarak cinsellik, erotizm, pornografisi gibi kavramlara sanatsal düzlemde yeni okunurluklar kazandırılmıştır. Böylece galeri duvarında asılı olan herhangi bir resim ya da enstalasyon karşısında yalnızca bir izleyici olarak kalan bireyin konumu değişmiş; birey (sanatçı) ve öteki (izleyici) arasındaki sınır sanatsal düzlemde oldukça incelenmiştir.

Sanat ve mahremiyet ilişkisi üç ayrı durumda incelendiğinde; ilk durum benliğin, mahremiyetle bütünleşik yapısında temellenir. Benlik, sanatçının yapıtını ortaya koyma sürecinde yola çıktığı ilk alanı, çıkışı noktasıdır. Ötekinden tamamen yalıtılmış bir kendiliğe (dolayısıyla mahrem olana) işaret eder. Bu anlamda otoportre üretimi, ötekinin bakışında var olan güçlü bir bireysellik vurgusu içerir; çünkü, sanatçı kendi mahremiyetini çözümlenmekte ve kendini yeni bir imgeye dönüştürmektedir. İkinci durum; sanatçının benliğiyle bütünleşik mahremiyetini, sanat nesnesi haline getirmesi üzerine temellenmiştir. Sanatçılar kendi bedeninin iktidarını ötekine teslim edecek ya da hasta bedenlerini fotoğraflayacak kadar ileri gitmiş, birey ve öteki arasındaki mahrem sınırın en uç noktalara kadar zorlandığı örnekler vermişlerdir. Sonuç olarak; bu türden sanat pratiklerinde sanatçının mahremiyeti, ötekinin bakışında yeni bir imgeye dönüşmüştür. Üçüncü durum; gücünü teknolojiden alan fotoğraf ya da video görüntülerinin ötekinin mahremiyetine olan merakı arttıran etkisi üzerine temellenmiştir. Komşularının evlerinin içini onlardan habersiz fotoğraflayan Svenson örneğinde olduğu gibi sanatçılar, kendine yabancı olanın mahremiyetini yine kendine yabancı olan bireylerin bakışında yeni bir imgeye dönüştürmüş ve ötekinin mahremiyetini sanatın nesnesi haline getirmişlerdir.

Her üç durumda da varılacak ortak nokta şudur: Birey ve öteki arasındaki mahrem sınır, neyin söylenebildiğini açıkça göstererek *söylenmeyene* işaret etmektedir. Sanatçının söylemek istediğinin kaçınılmaz zorunluluğa dönüşüp açıkça gösterilmesi; bireyin, ötekine en yakın temasına imkan vermiştir. Bu durum insan yaşamının en bilinmeyen yönleriyle keşfine olanak sağlamış, bireyler arası iletişimi çok daha içi görülebilir bir deneyime açmıştır. Kökten gerçek 'ben'de gizlidir. Dolayısıyla, kendi biricikliğinin farkında olan bireyin, ötekinin 'ben'ini keşfetme yolculuğu bambaşka duygu yoğunluklarını beraberinde getirir. Bu bağlamda mahremiyet, hem sanatçının hem de izleyicinin haritada henüz keşfedilmemiş ya da gösterilmeyen bölgelerini açığa çıkaran bir araca dönüşmüş, yabancı olanı sanat aracılığıyla insan için tanıdık ve anlaşılabilir hale getirmiştir. Sanatçının nihai hedefi, kendi mahremiyetini deşifre etmek ya da ötekinin mahremiyetiyle uğraşmaktan ziyade kendi özüne ulaşma çabasıyla ilişkilendirilmelidir. Tüm bu düşünceler, sanat üretiminin doğasında mahremiyet olgusunun zaten en temelde var olduğu sonucunu doğurur.

Son olarak; Sanatçı birey, ortaya koyduğu eseri ile kendi mahremiyetinin ve bu biricik alanın üst düzey farkındalığını temsil eder. Kendi mahremiyeti, onun yaratımının temelini oluşturur; çünkü, dış dünyaya yarattığı kılıfın altında kendi değişmez gerçeği vardır ve her birey için bu değişmez gerçek tüm gizemini korur. Sanat gizli olanın ve daha önce söylenmeyenin peşindedir.

## KAYNAKÇA

- Abramovic, M. & Kaplan, J. (2016). Walk Through Walls A Memoir, Crown Publishing Group, New York
- Bauman, Z. (2015). Bireyselleşmiş Toplum (çev: Yavuz Alagon), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2016). Postmodern Etik (çev: Alev Türkeri), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı (çev: Gökhan Sarı) Zeplin Kitap, İstanbul.
- Brooks, P. (1985) Reading fort the plot: Design and intention in narrative, New York: Vintage,
- Colomina, B. (2017). Mahremiyet ve Kamusalılık (çev: Aziz Ufuk Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- De Saussure, F. (1972; 1997). Cours de linguistique générale. Edition critique, ed. & comm. Tullio de Mauro, Paris.

- Gasset, O.Y. (2014). İnsan ve “Herkes” (çev: Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul.
- Gasset, O.Y. (2015). Tarihsel Bunalım ve İnsan (çev: Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1967). Felsefe Sözlüğü, Varlık Yayınları sayı:1290, İstanbul.
- Kahraman, H.B. (2010). Cinsellik, Görsellik, Pornografi, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kuspit, D. (2010). Sanatın Sonu (çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.
- Laing, R.D. (1967) The politics of experience, New York: Ballantine.
- Maslow, A. (2017). İnsan Olmanın Psikolojisi (çev: Okhan Gündüz), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul.
- Mumford, L. (2013). Tarih Boyunca Kent (çev: Gürol Koca&Tamer Tosun), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Pallasmaa, J. (2011). Tenin Gözleri (çev: Aziz Ufuk Kılıç), Yem Yayın, İstanbul.
- Randall, W.L., (2014). Bizi “Biz” Yapan Hikayeler (çev: Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sartre, J.P. (1990). Varoluşçuluk (Existentialisme) (çev: Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Z. (2015). İmgenin Pornografisi, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sitte, C. (1889). City Planning According to Artistic Principles, Vienna.
- Sontag, S. (2011). Fotoğraf Üzerine (çev: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Spence, J. (1988) Putting Myself In The Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography, WA: The Real Comet Press, Seattle.
- Williams, R. (2016). Anahtar Sözcükler (çev: Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul