

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİREY ve ÖTEKİ
BAĞLAMINDA MAHREMİYET OLGUSU**

**EZGİ ARARAT CÜCEOĞLU
15715006**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi MUAMMER BOZKURT**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİREY ve ÖTEKİ
BAĞLAMINDA MAHREMİYET OLGUSU**

**EZGİ ARARAT CÜCEOĞLU
15715006**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğretim Üyesi MUAMMER BOZKURT**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ SANATTA BİREY ve ÖTEKİ BAĞLAMINDA
MAHREMİYET OLGUSU

EZGİ ARARAT CÜCEOĞLU
15715006

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 09.01.2019

Tezin Savunulduğu Tarih: 21.02.2019

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Muammer F. BOZKURT

Jüri Üyeleri : Dr. Öğretim Üyesi Bahar OSKAY

Doç. Dilek TÜRKMENÖĞLU

İmza

İSTANBUL
OCAK 2019

ÖZ

ÇAĞDAŞ SANATTA BİREY ve ÖTEKİ BAĞLAMINDA MAHREMİYET OLGUSU

Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU

Ocak, 2019

Bu araştırma, mahremiyet olgusunun sanat nesnesi haline gelme nedenlerini anlatmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla, ‘mahremiyet’ kavramı farklı yönleriyle incelenmiş; mahremiyet olgusunun birey-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 çerçevede ele alınmıştır. Araştırmanın ilk bölümünde, Rönesans döneminde öne çıkan bireyciliğin temelinde yatan “ben nedir?” sorusuna; benlik, var oluş ve mahremiyet kavramları üzerinden cevaplar aranmış, “ben”in yaratımına “öteki”nin etkisi araştırılmıştır. Bireyin dış dünyayı algılama sürecine görme ile dokunma duyularının etkileri ve buna bağlı olarak öne çıkan mahrem alan yaratma arzusu sanat eserleri üzerinden anlatılmıştır. İkinci bölüm, sanatçıların ‘bireysellik’ ve ‘özgünlük’ arayışı üzerine temellenmiş, sanatçının kendi imgesini sanat nesnesine dönüştürme nedenleri mahremiyet kavramı ile ilişkilendirilerek sanat yapıtları üzerinden incelenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümü, birey ve öteki arasındaki iletişimin sanatsal düzlemdeki dönüşümü ve sanatın ‘görülemez-bilinemez’ olan mahrem sınırının esnekliğine olanak sağlayan yapısı üzerinden şekillenmiştir. Bu bağlamda kendi mahremiyetini deşifre eden ya da ötekinin mahremiyetini gözler önüne seren eser örnekleri verilmiştir. Bu doğrultuda sanat üretimi, birey ve öteki arasındaki mahrem sınırın esnekliğine olanak sağlayan bir alan olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Birey, Öteki, Mahremiyet, Sanat

ABSTRACT

THE CONCEPT OF PRIVACY IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF “THE INDIVIDUAL VS THE OTHER”

Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU

January, 2019

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. In the first part of this study, answers are sought to the question of “What am I?” based on the individualism that developed during the Renaissance era, 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 seeing and feeling on the process of the Individual’s perception of the external world and the associated emergent desire of the individual for privacy are explained via works of art. The second part is based on artists’ pursuit of individuality and originality. 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. The third part of the study is informed by the conversion of the communication between the Individual and the Other in the plane of art and the characteristic of art that imparts flexibility to the “invisible/unknowable” boundary of privacy. Examples are provided of works in which artists decrypt their own privacy or expose the privacy of the Other. In this context, artistic production is considered a domain that imparts flexibility to the boundry of privacy between the Individual and the Other.

Keywords: Individual, Other, Privacy, Art

ÖN SÖZ

Çağdaş Sanatta Birey ve Öteki Bağlamında Mahremiyet Olgusu adlı bu araştırmanın konusu toplumsal içerikli olması nedeniyle araştırma sürecinde sanatsal, felsefi, tarihi kaynakların yanı sıra psikolojik, sosyolojik kaynaklara da başvurulmuştur. Yüksek Lisans Tezi hazırlık sürecinde yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Muammer BOZKURT'a değerli yönlendirmeleri ve önerileri için içtenlikle teşekkür ederim. Özet bölümünün çevirisi için Robert BRAGNER'a, manevi desteklerinden ötürü değerli eşim Borga Doğa CÜCEOĞLU'na, dostum Dilara Melek KÖKSAL'a ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Ocak, 2019

Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. BİREYİN KENDİNİ KEŞFETMESİ	3
2.1. Rönesans Dönemi: Öne Çıkan Birey.....	4
2.2. Ben-Birey-Öteki.....	7
2.3. İnsan-Mekan-Mahremiyet Birlikteliği.....	9
3. BİREY ve ÖTEKİ BAĞLAMINDA ‘KENDİLİK’	17
3.1. Bireyin ‘Kendi’ Hikayesi.....	18
3.2. Bireysellik-Özgünlük ve Sanat.....	19
3.3. Sanatçının Kendi İmgesi.....	25
4. ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE MAHREMİYET OLGUSU....	30
4.1. Ötekinin Gözetlenmesi-Kamera.....	30
4.2. Beden-Cinsellik.....	35
4.3. Sanatçının Kendi Mahremini Deşifre Etmesi.....	40
5. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ESER ÇALIŞMALARIM	47
5.1. Kulaklar-1.....	47
5.2. Kulaklar-2.....	48
5.3. İntus.....	50
5.4. Komşu Kadın.....	51
5.5. Masamın Üstü.....	53
5.6. Otoportreler.....	56
5.7. Gözetleme Deliği.....	59
5.8. Mahrem Atıklar.....	61
5.9. İzole.....	64
6. SONUÇ	66
KAYNAKÇA	69
ÖZ GEÇMİŞ	74

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1:	The Birth of Venus..... 5
Şekil 2:	The Creation of Adam..... 6
Şekil 3:	The Large Bathers..... 10
Şekil 4:	From Series Hong Kong: Night..... 11
Şekil 5:	Fire Place..... 13
Şekil 6:	Kent ve İnsan..... 15
Şekil 7:	The Bedroom..... 19
Şekil 8:	Faith..... 21
Şekil 9:	The Arnolfini Portrait..... 22
Şekil 10:	Balzac..... 24
Şekil 11:	Rembrandt Self-Portrait..... 27
Şekil 12:	Three Studies for Self-Portraits..... 28
Şekil 13:	Ausstellungsplakat Bruce bleaching his eyebrows..... 32
Şekil 14:	Fetus, 18 Weeks..... 33
Şekil 15:	The Neighbors Series..... 34
Şekil 16:	Cathrine Deneuve..... 36
Şekil 17:	Susanna and The Elders..... 37
Şekil 18:	Etant Donnés..... 38
Şekil 19:	Duchamp is playing chess with Eve Babitz..... 39
Şekil 20:	Imponderabilia..... 42
Şekil 21:	Rythm 0..... 43
Şekil 22:	The Picture of Health?..... 45
Şekil 23:	The Picture of Health?..... 46
Şekil 24:	Yerin Kulağı Vardır..... 47
Şekil 25:	Konuş..... 48
Şekil 26:	İntus..... 50
Şekil 27:	Komşu Kadın..... 51
Şekil 28:	Masamın Üstü..... 53
Şekil 29:	Denemeler..... 54
Şekil 30:	Otoportreler..... 56
Şekil 31:	Gözetleme Deliği..... 59
Şekil 32:	Mahrem Atıklar..... 61
Şekil 33:	İzole..... 64
Şekil 34:	The Dream of Flowers..... 65

1.GİRİŞ

Rönesans dönemi ile başlayan bireysellik anlayışı; politika, felsefe, sosyoloji ve sanat alanında ‘özne’ meselesi üzerine tartışmaları başlatmıştır. Bu durum, her bireyin; kendi aklı, duyguları, düşünceleri ve benzeri öznel yargıları çerçevesinde gelişen, nasıl olacağına (nasıl yaşayacağına) kendisinin karar verdiği modern bir dünya ve sanat düşüncesinin gelişimine olanak sağlamıştır. Toplumsal yaşamda olduğu kadar, sanat alanında da kendini gösteren öznel yönelimler, On dokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısı ve Yirminci Yüzyıl sanatının güçlü manifestolarla zenginleşmesinde etkili olmuştur.

Rönesans dönemi sanatçılarının insanın yalnızca fiziksel görünüşüyle ilgilenmediklerini; aynı zamanda hem kendi hem de ötekinin iç dünyasını heyecan verici, ortaya çıkarılması gereken gizemli bir alan olarak gördüklerini söyleyebiliriz. Bu dönemlerin sanatçıları resmini yaptığı kişinin kim olduğuyla ve ruh haliyle de ilgilenmişlerdir. Öyle ki, On altıncı Yüzyılda sanat yapıtında resmedilen insanın kişiliğinin kendini göstermeye başladığı eserler çoğalmaya başlamıştır. Bireyin kendini bilmeye istekli yapısı, onu kendinin biricik olduğu bilincine ulaştırmış ve bu durum öteki insanın keşfedilmeyi bekleyen yaşamına olan merakını tetiklemiştir. Böylece “ben kimim?” sorusu “öteki kimdir?” sorusunu beraberinde getirmiştir.

Birey, kendine benzeyen insanlarla birlikte yaşayan toplumsal bir varlık olsa da öteki hakkında edinebileceği bilgi sınırlıdır. Bu durumun, birey-öteki arasında var olan mahremiyet sınırının doğal bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Ötekinin mahremiyeti, içine nüfuz edilemez bir boşluğa ve içeriği keşfedilmesi olanaksız bir kapalı kutuya benzetilebilir. Her ne kadar mahremiyet alanı bilinemez ve görülemez olana işaret etse de, sanat üretiminde öteki’nin yaşamına dair bu bilinmezin kapısının aralandığı örnekler kendini göstermektedir. Bu durum, sanatçıların amacının görülür dünyayı fethetmenin yanı sıra görülemez olanı görülür kılmaya doğru evrildiğini göstermektedir. Özellikle fotoğraf makinasının gelişimi ile görülebilir olanın alanı oldukça genişlemiştir.

Rönesans'tan bugüne değin sanatın yoğun bir bireysellik deneyimi olduğu söylenebilir. Sanatsal yaratımın 'ben'e ait bir sezgi olduğunu kanıtlarcasına Jan Van Eyck'in yaptığı tabloya kendi bedenini koyup, izleyiciye yapıtın üretildiği anın içindeki sanatçıyı hayal ettiren tavrıyla başlayan; Rodin'in insan bedeninin çirkinliklerini yaratma cesareti ile devam eden süreç yerini her bireyin doğallık, absürtlük ve spontanelik gibi yasalara uyararak kendi çok yönlü yaratıcılığını, bireyselliğini gerçekleştirmesine olanak sağlayan oluşumlara bırakmıştır. Devam eden süreçte Duchamp'ın kavramlara olan arzusu, Kosuth'un biçimciliğe karşıt bir şekilde sanatı kavramsal olarak ele alması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Sanatın düşünsel karakterinin ön plana çıktığı, Performans, Video Art, Land Art gibi sanatsal etkinliklerle izleyicinin canlı, anlık, interaktif bir sanat deneyiminin içine katılmasıyla devam eden sanat ortamındaki bu çeşitliliğe rağmen değişmeyen, (ortaya çıkan sanatsal ürün her ne olursa olsun) sanatın 'ben'den doğan bir üretim biçimi olduğudur. Bu durum 'Ben ve mahremiyet' birlikteliğinin sanatsal düzlemde ele alınışını daha da belirginleştirmektedir.

Farago, (2016) sanat izleyicisinin, oluşum sürecindeki mistik bir yöntemle ilgili bir şeyler içeren bakış egzersizleri yapmaya çağırıldığını, bu yöntemin insanı çıplak gerçeklikle, ilksel olguyla karşı karşıya getirmeye dayandığını söyler. Ona göre: "Hiçbir şeyin olmaması varken, neden bir şeyler var?" sorusu çağdaş sanatın yarattığı tuhaf eserlerin ardında yatan gizli sorudur ve bu eserler, söz konusu soruya cevap vermek amacıyla, tamamen yalıtılmış saf bir bakış açısı yaratmaya çalışmaktadır. Bu anlamda sanatçıların yaşamın çirkinliğini, yıkım ve ölümü yalanlamadan yaşamın içindeki gerçekliği çekip çıkaran bir sanat anlayışı içinde oldukları söylenebilir. Bu durum birey ve öteki arasındaki mahrem sınır açısından değerlendirildiğinde; sanatın bireyler-arası daha gerçekçi ve saf bir bakış açısına olanak sağladığı düşüncesini doğurur. Bu kapsamda çağdaş sanat pratikleri evrensel bir beğeni oluşturma amacından ziyade, sanatçının ve sanata konu olan kişinin mahremiyetinin bir tür dışavurumu olarak ele alınabilir. Çağdaş sanat pratiklerinde mahremiyetini deşifre eden ya da ötekinin mahremiyetini gözler önüne seren örnekler izleyiciyi çok daha içi görülebilir, öteki'ne en yakın temasa olanak sağlayan, gerçekçi deneyimlere davet eder gibidir. Bu bilgiler ışığında birey ve öteki arasında sanat aracılığıyla inşa edilen başka türlü bir köprüden söz edilebilir.

2. BİREYİN KENDİNİ KEŞFETMESİ

Antikçağ Yunan felsefesinde; Tales, Herakleitos, Demokritos, Pitagoras gibi birçok düşünür gökyüzündeki ve yeryüzündeki doğal olaylarla ilgilenmiş, bu olayları açıklamaya çalışmışlardır. Bu düşünürlerin yokluktan hiçbir şeyin meydana gelmeyeceği ve bütün maddelerin kaynağını doğadan alarak meydana geldiği noktasında hemfikir olduklarını söyleyebiliriz. Töz, su, kozmos veya atom, bir düşünür için ilk neden her ne olursa olsun her biri maddedir ve doğaya aittir. Öyle ki, ruhani ya da göksel olanın yerine doğayı koymak Rönesans'ın doğa ve insan uyanışına da bir temel oluşturmaktadır. İnsanın doğayla ve kendiyle kaynaşma döneminde insan, öncelikle bir madde olarak derinlemesine incelenmiştir. Bu yönelim sanat yapıtlarında birer anatomi gösterisi olarak ortaya çıkmaktadır. Resimlerde insan bedeninin çıplaklığı, insan ruhunun beğenilesi yanının bir temsili gibi sunulmaktadır. Antikitenin hayranlık uyandırıcı bir biçimde betimlediği doğa ve insanın bu dönemde yeniden hayat bulduğunu görebiliriz.

Hançerlioğlu'na göre Rönesans'la başlayan *insancılık* (humanism) akımı önceleri dar bir anlamda Antikçağ yapıtları üstünde çalışma ve onları meydana çıkarma anlamında kullanılmıştır. Bu yapıtlarda keşfedilen insan sorunu, Ortaçağın (5-15. Yüzyıl) karanlığında insanlığını yitirme yolundaki insanı kendini yeniden değerlendirmeye sürüklemiş ve böylece yeni bir insan tipi doğmuştur. Hançerlioğlu bu yeni insanı şöyle anlatır: “Her türlü iç ve dış etkilerden kurtulmuş, kişiliğini bulmuş, insanlığına güvenen yepyeni bir varlıktır. Irk, kavim, parti, lonca ve aile bağlarından kopmuştur.”¹ Bu anlamda yeni insan; kendine özgü düşünceleri duyguları ve davranışları olan, gücünü kendinden alan ve başkaca hiçbir gücün güdümü altında olmayan bir bireyi temsil etmektedir. İçinde yaşadığımız dünyanın öncelikle maddelerden oluşan bir bütün olduğunu madde, mekan ve zamanın kaynaşarak insan için temel bir deneyime; var olma duygusuna dönüştüğünü söyleyebiliriz.

¹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, sayı:1290 (İstanbul: Varlık Yayınları, 1967), 188.

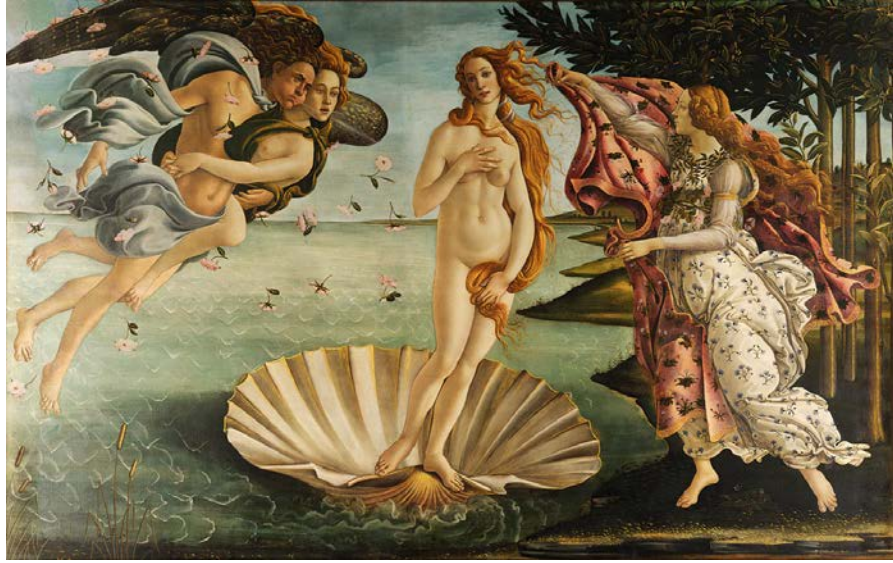
Bireyin kendi sezgi ve gözlemleri yoluyla, yaşadığı dünyadan elde ettiği bilgi kendine özeldir. İç dünyasında harmanladığı bilgiler, yaşama dair aldığı kararlarda belirleyicidir. Çevresinde bulunan, eylemlerini yöneten, yaşadığı ortamı oluşturan evrenin tüm nesneleri ve olayları bir anlamda bireyi kendi yalnızlığına iter gibidir. Bu durumda ‘kendilik’ duygusunun birey üzerindeki belirleyici etkisinden söz edilebilir.

2.1. Rönesans Dönemi: Öne Çıkan Birey

Ortaçağda (5-15. Yüzyıl) özgür olmayan ve belli sınırlar içine sıkıştırılmış teokratik dünya görüşünün değişimi ile kilisenin iktidar ve toplum üzerindeki hakimiyeti zayıflamıştır. Bu dönemde insan kendini özgürleşmiş ‘birey’ olarak ön plana çıkarmaya başlamış, birey olarak kendisini ve yaşadığı dünyayı keşfetmeye yönelmiştir. Bauman, insan doğasının *tamamlanmamışlığı*nın, Rönesans filozoflarının ufkunda açtığı yeni hayallerden söz eder ve şöyle devam eder: “İnsanlar dilediklerini yapabilirler” diyordu Leon Batista Alberti, gururla. “Dilediğimiz şey olabiliriz” diyordu Pico della Mirandola, neşe ve keyifle.”² 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.

Fransızca *renaissance* kelimesinin Türkçe karşılığı olan “yeniden doğuş” düşüncesi insanın yeniden doğuşuna da işaret etmektedir. Öyle ki, Ortaçağ felsefesinin doğadan kopuk anlayışı, Rönesansla birlikte yerini doğaya yönelen insana bırakmış, felsefe gökyüzünden yeryüzüne inmiştir. Buna bağlı olarak, estetik açıdan ‘güzel’ olanın en çok doğada bulunabileceği kuşkusuz sanat alanında da insan ve doğaya yönelişi başlatmıştır. Bu etkileri Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Giotto ve Boticelli gibi dönemin önde gelen sanatçıların yapıtlarında görebiliriz.

² Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alagon (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 190.



Şekil 1: The Birth of Venus.

Kaynak: Sandro Botticelli, Uffizi Gallery, 1482-86 <http://lovefromtuscany.com/art/botticelli-the-birth-of-venus/> [29.12.18]

İtalya’da Botticelli’ye kadar antik ögeler Hristiyanlığın dini ve kutsal sahneleri içinde kendini göstermiş; ancak durum Botticelli’nin “*Aphrodite’nin (Venüs’ün) Doğuşu* (1484-1486) (Şekil 1) adlı resmi ile değişmiştir. Bu tabloda Botticelli tamamen klasik mitolojiden bir konuyu resmetmiştir.

“Çizgi zarıflığını elde etmek için, Botticelli’nin doğaya karşı bunca özgürce davranışı, çizginin uyumunu ve güzelliğini çoğaltıyor, çünkü bu özgürlük, Aphrodite’nin, sanki gökyüzünün bir armağanıymış gibi kıyılarıımıza itilivermiş sonsuzca yumuşak ve zarif bir yaratık olduğu izlenimini güçlendiriyor.”³

Gombrich’in bu sözlerinden hareketle 15.yüzyıl İtalyan resminin bu dünyaya öykünen özgürlükçü bir tavır içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönem sanat yapıtlarında genel bir eğilim olarak tasvirler incelikle işlenmiştir ki insan ve doğaya ait bu çözümlemelerin yapıtın gerçek konusunun önüne geçtiğini söylemek mümkündür.

Bu döneminin ruhunu anlatan bir başka örnek ise, Michelangelo’nun Sistine Şapeli’nin tavan süslemelerinde yer alan ‘Adem’ (Şekil 2) imgesidir. Burada Tanrı ile Adem’in parmakları hem birbirine dokunur gibi, hem de birbirlerinden uzaklaşır gibi bir havadadır. Adem’i yaratan Tanrı sanki onu uğurlamaktadır.

³ Ernst.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Bedrettin Cömert, (Ankara C. 93 İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972), 199.



Şekil 2: The Creation of Adam.

Kaynak: Michelangelo, Sistine Chapel, 1508-1512.

<https://www.theverge.com/2016/12/6/13852240/westworld-finale-ford-dolores-michelangelo-brain-creation-of-adam> [26.12.18]

Farago bu tabloyla ilgili şunları söyler:

“Yaratılış düşüncesinde Tanrı’dan geldiği halde O’ndan kopup kurtuluyor şeklinde gösterilen insanın üstün geldiği bu fresklerde bir iç-güç ifadesi kendini gösteriyor-yaratılış yasalarıyla aynı çerçevede. Tanrı’nın ve Adem’in parmakları başlangıçtan gelen bir bağlaşma içerisinde birbirine dokunuyor ama daha sonra birbirinden ayrılıyor, çünkü yaratılan insan özgürlüğüne kavuşuyor.”⁴

Bu sözlerden hareketle Adem’in Tanrı’nın içinde eriyip gitmeyi reddettiği ve bu dünyada kendi gücünü keşfetmeye koyulduğu düşüncesine varılabilir. Bir anlamda Adem’in, yeni Rönesans insanını temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Rönesans sanat yapıtlarına genel olarak bakıldığında sanatçılar, kendilerinden bir iz bırakmak ya da kendi varoluşları üzerinden bir hikaye anlatmak ister gibidir. Sanatçılar betimlemelerinde kutsal konuları anlatmaktan ziyade, onlarda hayranlık uyandıran yeryüzü güzelliklerini, kadın ve erkekleri göstermek ister gibidir. Bu anlamda Rönesans ressamlarını asıl heyecanlandıranın kendi kişisel beğenilerini sunma arzusu olduğunu ve bu sanatçıların yapıtlarını güçlü bir bireysellik anlayışıyla ‘kişisel bir yaratı’ olarak sahiplendiklerini söyleyebiliriz.

⁴ France Farago, **a.g.e.**, 76.

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 bu bağlamda, 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.

2.2. Ben-Birey-Öteki

“Birey” (*Individual*) sözcüğü, Williams’ın tanımıyla, *bölünemez* olandır ve diğerlerinden farklılığı vurgular.⁵ Birey, *ben* özelinde nasıl bir insan olması gerektiğine öteki ile birlikte yaşarken karar verir, dolayısıyla öteki’nin bu öznel tasarıya sürekli katkı sağladığını söyleyebiliriz. Bireyin öznellik bilincinde öteki’nin varlığı kuşkusuz belirleyici bir etkidir.

Hançerlioğlu “tekbencilik” (*solipsism*) kavramını, sadece bireysel ben’in varlığını tanıyan idealizm olarak açıklar. Solipsizm, Latince *yalnız kendim* anlamına gelen *solus ipse* sözcüklerinden türemiştir. Varlığı düşünceye indirgeyen idealizm, zorunlu olarak tekbencilığe varır.⁶ Buna göre her şey yalnızca düşüncede varsa ve düşüncenin dışında hiçbir nesnel gerçeklik yoksa, gerçek olan sadece ben’in varlığıdır.

“Ben” (*Self*) kavramı; birinci kişiyi gösterir. O’nun tekliğini vurgular ve kişiyi ‘öteki’ varlıklardan ayıran öznel bir tavır başlatır. İnsana nasıl bir varlık olduğunu bildiren ve onu öteki varlıklardan ayıran o’nun *benlik* bilinci ile ilişkilendirilebilir. Benlik (*Selfness*) kavramına yönelik farklı disiplinlerde (özellikle felsefe alanında) birçok farklı görüş ortaya atılmıştır ve 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** olduğu düşüncesinin öncüsü olarak kabul edilir. Decartes benliğin özne yönüne vurgu yapmaktadır. O’na göre *ben*, duylara sahip bir varlıktır. Burada, benlik kavramı üzerine kafa yoran ve

⁵ Raynold Williams, **Anahtar Sözcükler**, çev. Savaş Kılıç, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 194.

⁶ Orhan Hançerlioğlu, **age**, 376.

* Değişen yüklemlere desteklik 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.”

dönemin filozoflarını bu kavram üzerinde düşünmeye sevk eden Decartes ve onun “düşünüyorum, öyleyse varım”⁷ (*cogito*) görüşüne vurgu yapmak yerinde olacaktır. Bu görüş bizi, insanın bir aracıya başvurmaksızın kendini anlaması ve özünü bilmesi gerçeğine götürür.

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.⁸ Hayvan, kendisi dışında, kendinden başka olana dikkat kesilmiştir. Buna karşın insan, nesnelerle 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.

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.”⁹ Bu düşünceden hareketle insanın önce var olduğunu, var olduktan sonra kendini kavradığını söyleyebiliriz. Bu durum ‘öznellik’ ile ilişkilendirilebilir; 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.”¹⁰

Bu görüşten hareketle ben’i kavrayan insanın öteki’ni de kavradığı, benliğin varlığının gerçekliğinin öteki ile mümkünlük kazandığı söylenebilir. Bu durumda öteki’nin, bireyin biricikliğinin temelini oluşturan etkisinden söz edilebilir. Öyle ki, dünyayı deneyimleme sürecinde bireyin öteki ile daimi bir iletişimi söz konusudur.

⁷ Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk (Existentialisme)**, çev. Asım Bezirci, (İstanbul: Say Yayınları, 1990), 84.

⁸ Orhan Hançerlioğlu, **age**, 175.

⁹ Sartre, **age**, 61.

¹⁰ Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, çev. Alev Türkeri, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 110.

Her ne kadar günümüzde insanlar arası iletişim sorunlu olsa da, insan sosyal bir varlıktır ve öteki ile bir arada yaşamak zorundadır.

2.3. İnsan-Mekan-Mahremiyet Birlikteliği

Dünyayı algılamakta birincil etkenin beden olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki, insanın dünyaya teması bedenini sarmalayan ten ile gerçekleşir. Ten, insan bedeninin her noktasından etki alan bir duyu alanıdır. Bedenli olmak ve bedenle var olmak bu zengin duyu alanının her an kullanımına işaret eder. Buna bağlı olarak sanat alanında kendi bedenini, varoluş deneyimini işin içine katmak ve insan bedeni üzerine çözümlemeler sıkça rastlanan konular olmuştur.

Pallasmaa, dünya deneyimimizi kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştiren duyu kipinin dokunma duyusu olduğunu öne sürer ve şöyle devam eder:

“Bedenim kim olduğumu ve dünyada nerede olduğumu anımsar. Bedenim gerçek anlamda dünyanın göbek deliğidir, merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin, belleğin, imgelemin ve bütünleştirmenin yeri anlamında.”¹¹

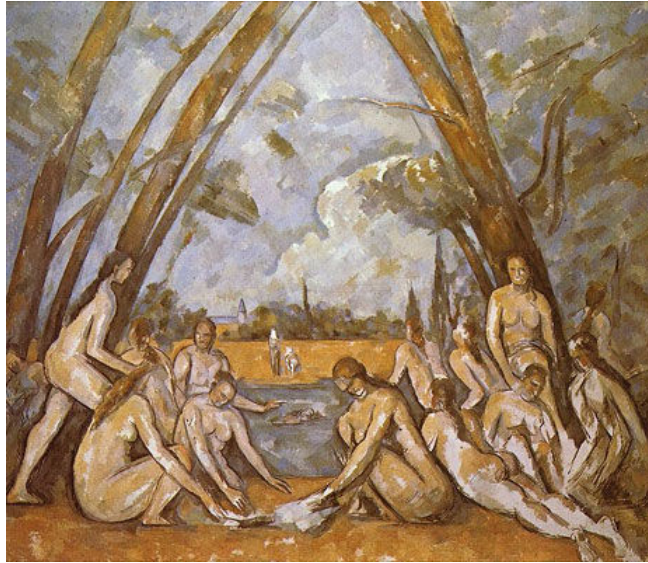
Dokunma duyusu, görme ile birleştiğinde ise çevre biçimlenir. Çevre, düş gücümüzü ve imgelemimizi doğrudan etkilemektedir. Gördüğümüz ve dokunarak hissettiğimiz dünyanın, hem kendilik hem de gerçeklik duygumuzu pekiştirerek varlık bilincimizi güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda sokaklar, meydanlar, içinde yaşadığımız mekanlar günümüz kentlerinin sunduğu yapıları çevrelerdir.

Yapılı çevreler, insanın kendini bedenli bir varlık hissetmesi açısından önemlidir; çünkü, sonsuz mekanı insan için anlaşılır ve yaşanır kılan sınırlı alanları oluşturur. Bu anlamda binaların ve kentlerin dünyayı insan bedeniyle en yakın temasa getirdiğini ve dokunsallığa katkı sağladığını söyleyebiliriz. Pallasmaa’ya göre: “Dokunsallık ve odaklanmamış çevrel görme tam da yaşanmış deneyimin özünü biçimlendirir. Odaklanmış görme dünyayla karşılaşmamızı sağlar, çevrel görme ise bizi dünyanın teniyle sarmalar.”¹² Pallasmaa’nın bu sözlerinden hareketle; binalarla kaplı kentleri, insanı mekanla sarmalayan “çevrel görme” ile birlikte ele alabiliriz. Çağdaş kentler ve binalar bireyi, bulunduğu mekanın merkezine yerleştirir ve bu durum çevrel görmeye katkı sağlar. “Odaklanmış görme” ise, kentin reklam panolarına, bir fotoğraf ya da ekran görüntüsüne benzetilebilir; insan salt izleyici

¹¹ Juhani Pallasmaa, **Tenin Gözleri**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, (İstanbul: Yem Yayın, 2011), 13.

¹² Juhani Pallasmaa, **age**, s.13

konumundadır. Her ikisinden de farklı bir kavram olarak ele alınan “odaklanmamış görme”nin barındığımız iç mekanlardaki duyumsama ve algı açısından ayrı bir düzleme oturtulduğunu söyleyebiliriz. Bu görme biçimi, dokunsallık ve içsellikğin ön planda olduğu bir mekan algısı yaratması açısından farklılık gösterir. Örneğin insana kendi evinin zamanla ona en *tanıdık* mekan haline gelmesi “odaklanmamış görme” ile ilişkilendirilebilir. Birey evini tanır, içinde rahatça dolaşır, neyin nerede durduğunu bilir kısaca mekana hakimdir. Bu durumun bireyin içsellik ve dokunsallık duygusunu pekiştirdiğini söylemek mümkündür. Fotoğraf ya da ekran görüntüsünün karşısında ise izleyici yalnızca durur ve bakar. Bu odaklanmış bir bakıştır ve dokunsallıktan uzaktır. Herhangi bir yağlıboya tablo veya heykel karşısında da izleyici aynı şekilde bakar. Ancak bu durum, sanat tarihi boyunca sanat yapıtlarında uygulanan teknik (biçim, renk, ışık, fırça darbeleri) çeşitliliği bakımından ele alındığında; bir resim ya da heykelin, izleyiciyi *odaklanmış görmeden* kurtaran bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Cézanne’ın resimleri (Şekil 3), dünyayı içerisi ve dışarısı olarak ayırmak yerine; göze *odaklanmamış* çevrel görme etkisini hissettirerek, gözü dünyanın dokunsallığına açar gibidir.



Şekil 3: The Large Bathers.

Kaynak: Paul Cézanne, The Museum of Fine Arts, Boston, 1898-1906.
<http://www.theartstory.org/artist-cezanne-paul.htm> [25.11.18]

Cézanne’ın yıkanan kadınları resmettiği tablosunda (Şekil 3) ağaçlarla oluşan mekan, figürleri sarmalar gibidir. Göz, figürler üzerinde ve mekanın derinliğinde gezinir. Bu etki çevrel görmeyle ilişkilendirilebilir. Ağaçlar ve figürlerin dizilimiyle oluşan üçgen izleyiciyi etkin bir biçimde mekanın gerçekliği içine çeken bir etki yaratır.

Renklerin dağılımı ve fırça darbeleriyle çıplak bedenlerde yaratılan derinlik, samimiyet duygusunu pekiştirir ve gözü mekanın içine çeker gibidir. Bu açıdan resmin, renk ışık gölge, renk, mekan, derinlik ve biçim bağlamında sanatçı tarafından yaratılan başka bir dünya algısı ile izleyicinin dokunsallık algısının pekiştiğini, çevrel görme ve dokunsallık deneyimine katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Dokunma duyusunun insanı dünyayla birleştirdiği düşüncesinden farklı olarak, görme duyusunun ben'i dünyadan, canlı ve cansız tüm varlıklardan ayıran bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Pallasma, insan bedeni için üretilmiş ölçü ve detayların kaybıyla birlikte, mimarlık yapıtlarının itici biçimde düz, keskin kenarlı ve gerçekdışı olduğu görüşünü savunur.¹³ İçsellik ve yakınlığın olmadığı günümüz kentleri bu açıdan değerlendirildiğinde; binaların dokunsallığını yitirmeye yüz tuttuğunu ve bu durumun, bireyin uzaklık ve dışsallık algısının güçlenmesi/değişmesi sonucunu doğurduğu söylenebilir.



Şekil 4: From Series Hong Kong: Night.

Kaynak: Michael Wolf, 2005-2016. <http://photomichaelwolf.com/#night/11> [23.11.18]

Wolf'un (Şekil 4) kent fotoğrafında, dokunsallıktan uzak yüksek binalar göze çarpar. Bu kent görüntüsünün insan ve dünya arasındaki boşluğu arttıran yapay etkisinden söz edilebilir; insanı merkeze alan mimari özellikten, dokunsallıktan uzak bir beton yığını görülmektedir. Ancak, evlerin pencerelerinden görünen ışık insan ve ona ait bir 'içerisi'nin varlığına yönelik farklı bir bakış açısı yaratmaktadır. Devasa binaların

¹³ Juhani Pallasmaa, **age**, s. 13

içinde küçücük kalan evlerden gelen ışık, binanın içindeki evlerde olan yaşama merakı tetikler gibidir.

Kent yaşamı içinde yaşayan bireylere iç içe geçmiş bir yaşam sunar. Bu kalabalık yaşantıda mahrem alan yaratma ve bu alanı *yabancılardan** koruma ihtiyacının güçlendiğini söylemek mümkündür. Yabancı, toplumsal olarak bir uzaklığı ifade etse de kent yaşamında fiziksel olarak çok yakında olması, bireyin mahremiyet arzusunu tetikleyen bir etki taşımaktadır. Kent, tek düze binalardan oluşmuş olsa da her insanın kendine özgü yaşamını kurabileceği özel bir alana (private life) ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz.

Her ne kadar özel alan düşüncesi modern yaşamla birlikte anılsa da insanın kendine ait bir alana duyduğu ihtiyacın ilkel toplumlara kadar uzandığını söyleyebiliriz; zira, Paleolitik çağın uygar insan yaşamına dair ilk izlerini sunan mağaralarda yaşayan insanların da kendine ait bir alan yaratma ihtiyacı söz konusudur. Mumford, bu mağaraların insanların sadece üreme dönemlerinde bir araya geldiği veya aç, susuz kaldıklarında geri döndükleri yerler olmadığını söyler ve şöyle devam eder:

“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.”¹⁴

Mağaraların bireyi dış dünyanın tehlikelerinden korumasının yanı sıra kişisel bir yaşama olanak sağladığı düşünüldüğünde, bireyin ihtiyaç duyduğu mahremiyet arzusunu kapalı mekan algısı ile güçlendiren ilk özel alanlar oldukları görüşüne varılabilir.

Ortaçağda, hem ev hem iş yeri olarak kullanılan ya da kalabalık ailelerce yaşanan tek odalı evlerin özel alanlara bölünmesiyle aristokrasi yaşamında kendini gösteren mahremiyet duygusu, yavaş yavaş toplumu da etkilemiştir. Öyle ki Mumford, ortaçağ ev biçiminin değişmesinde ilk radikal değişimi mahremiyet duygusunun gelişmesine bağlar: “Bu, gerçekte, insanın dostlarıyla paylaştığı ortak ilgi alanlarından ve ortak hayattan istediği zaman geri çekilebilmesi anlamına geliyordu.

* “Yabancı, iki anlamı vardır. O kimin kente ait olup olmadığına karar verenlerin bakış açısından bir “dışarıklı” olabilir ya da nereye ait olduğuna tam olarak karar verilemeyen bir “meçhul” olabilir. Yabancı, kent sakinleri tarafından bir tehdit olarak algılanır. “Soytarı”, “kılıksız”, “kuşku” ve “geri” yabancıların özellikleridir.” (Richard Sennet, *Kamusal İnsanın Çöküşü*)

¹⁴ Lewis Mumford, *Tarih Boyunca Kent*, çev. Gürol Koca-Tamer Tosun (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 19.

Uykuda mahremiyet, yemekte mahremiyet, dinsel ve toplumsal ritüelde mahremiyet; nihayet düşüncede mahremiyet.”¹⁵ Ona göre *mahremiyet arzusu*, acımasız sınıf çatışmasına ve bireysel bir kendini ortaya koyma arzusuna öncülük edecek olan yeni bir sınıf düzenlemesinin başlangıcına işaret etmektedir.



Şekil 5: Fire Place.

Kaynak: Antonio Gaudi, Casa Batlo, Barcelona, 1904-06. http://russellorchards.com/weblog/wp-content/uploads/2013/02/IMG_0136.jpg [29.12.18]

İnsanın evi en temel anlamıyla; bireyin sığınağıdır ve içsel rahatlığın mekanıdır. Bu anlamda Gaudi’nin şöminesi (Şekil 5) samimi, güvenli, mahrem bir sığınağa örnek oluşturur. Her ne kadar gündelik yaşamda birey ötekilerle sürekli iletişim halinde olsa da, her insan ötekinin bakışına kapalı bir dünyaya ihtiyaç duyar. Bu bağlamda mahremiyet, kişinin bedeni, zihinsel süreçleri, evi, yatak odası ve daha bir çok kişisel nesne ve olayların sınırları ile ilişkilidir. Mahremiyet, kişinin yaşamını tüm şeffaflığıyla ve gerçek olarak sürdürdüğü hassas yaşam anları olarak düşünülebilir. Belki de yaşamın bu anları birey için 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 bütününe her birey için değerli olduğunu söyleyebiliriz.

Çağımızın kentleri, doğal olarak öteki ile iç içe bir yaşam sunar ve birey bu döngü içinde öteki ile sürekli olarak karşılaşma halindedir. Günlük yaşamda birileriyle karşılaşmak, ‘öteki’nin bakışıyla aynı zamana denk gelen bir çakışma olarak

¹⁵ Lewis Mumford, *age*, 352.

nitelendirilebilir. Bu iletişim şekli, doğası gereği kısa ve yüzeyseldir. Peki birey, öteki insanla karşılaştığında neden bu kadar donuk ve kayıtsızdır? Bauman, kentli bireyin öteki ile olan bu iletişim şeklini “sahte karşılaşma” olarak adlandırır ve şunları söyler:

“Sahte karşılaşma tekniğiyle, yabancıya ilgisizlik alanı, tüm bilinçli temaslardan ve en önemlisi onun bilinçli bir temas olarak görebileceği davranışlardan gayretle kaçınılan bir alan tahsis edilir. Bu sempatiye de düşmanlığa da uzak duran taahhütsüzlük, duygusal boşluk alanıdır; işaret direkleri kaldırılmış, haritada gösterilmeyen bölgedir. Bu nedenle görmezden gelinmelidir. En önemlisi, görmezden gelindiği ve görmezlikten gelmek istendiği, yanlış anlamaya yer bırakmayacak bir şekilde gösterilmelidir.”¹⁶

Bu sözlerden hareketle günlük yaşamda takınılan bu tavır bireyin mahremiyetini koruma yönündeki bir eğilimi olarak düşünülebilir. Çünkü, yukarıda söz edilen “haritada gösterilmeyen bölge” ve “duygusal boşluk” ifadeleri mahrem bir alana işaret eder gibidir. Bu ifadeler benlik kavramıyla da aynı düzleme oturtulabilir; çünkü benlik, yaşamın çeşitli olasılıklarına karşı bireyin eylemlerini tasarladığı, gelecek eylemlerini şekillendirdiği ve öteki’ne karşı olan tutumunda belirleyici bir çıkış noktasıdır.

Gündelik yaşamda birey, ötekini nefes alıp veren, beden hareketleri olan, belli davranışlar sergileyen bir varlık olarak algıladığı sırada, onu yalnızca fiziksel olarak görmektedir. Ancak bilinmektedir ki, görünen yüzün ve bedenin ötesinde o bireyin salt mahremi vardır; düşünceleri, duyguları yani dışa vurulamayan her şeyiyle onun kendi mahremiyetidir. Bireyin ötekine karşı bu suskun tavrı iletişimin olanaksızlığını temsil eder ancak, bireyin ötekine iletilemez mahremiyetini koruyan da budur. Bu sessizlik, birey ve öteki arasında zorunlu olarak varlığı hissedilen mahremiyet çemberi ile ilişkilendirilebilir.

¹⁶ Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, 211.



Şekil 6: Kent ve İnsan.

Kaynak: Muammer Bozkurt, Tuval üzerine karışık teknik, 160x90, 2016.

Bozkurt'un çalışmasında (Şekil 6) figürleri baskılayan kent görünümünün yarattığı bir dış dünya algısından söz edilebilir. Yüksek binaların içinde küçülen her bir figürün kendine özgü ifadesi, kentli bireyin içsel deneyiminin bir tür anlatımı gibidir. Her biri kendi mekanında konumlanan figürlerdeki duruş, ifade ve renk farklılığıyla her bireyin biricik yapısının ve duvarlar ardındaki mahrem yaşamının görsel bir boyuta taşındığı söylenebilir. Figürlerin duvarlarla ayrılan yalnızlığı, kent yaşamında bireyin öteki'lerden haberdar olmama durumunu, bireyler-arası iletişimin eksik doğasını anlatır gibidir.

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*"¹⁷. Toplumsal bir varlık olan insanın, toplumla birlikte yaşamını sürdürse de kendisini tüm açık seçikliğiyle yansıtabileceği bir alan özgürlüğüne duyduğu ihtiyaca vurgu yapar gibidir. İnsan yaşamının "kökten" bir gerçekliği olduğu görüşünü savunan Gasset'e göre; "her birimizin kendi yaşamı, hiçbir yapmacıklığı kaldırmaz."¹⁸ Bu sözlerden hareketle kökten gerçeklik olarak nitelendirilen insan yaşamının, en sahici haliyle ancak bireyin kendi denetiminde olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin birey, dış dünyaya karşı bir yalan yarattığında bunun gerçek olmadığını farkındadır, kendisini bütünüyle bu yalana inandırması mümkün değildir. Bu nedenle kendi yaşamımızın apaçık, tartışılmaz sahiciliği, onun 'kökten gerçek' oluşuyla, kökten gerçeklik ise mahremiyet olgusuyla ilişkilendirilebilir.

¹⁷ Ortega y Gasset, **İnsan ve "Herkes"**, çev. Neyire Gül Işık (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 35.

¹⁸ Ortega y Gasset, **age**, 53.

Mahremiyet kavramını doğrudan ‘insanın kendi yaşamı’ ile birlikte ele alırsak; burada mahrem alan, öteki’nden yalıtılmış somut 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 ya da yaşadığı mekana hapsedilmiş bir gerçeklik olmasının ötesinde insanın kendi benliğiyle bulunduğu en kuytu alanı olduğu düşüncesini doğurur. Bu alan bireyin kendini rahat hissettiği, zihinsel süreçlerini dürüstçe yaşadığı ve ihtiyaçlarını sıraladığı bir ‘varoluş’ biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında sanat üretiminin mahremiyetten beslendiğini söyleyebiliriz; öyle ki, sanatçının nasıl bir yapıt ortaya koyacağı öncelikle kendi mahrem dünyasında temellenir.

3. BİREY ve ÖTEKİ BAĞLAMINDA ‘KENDİLİK’

Dünyada canlı ya da cansız tüm varlıklar (görülen ya da gözlemlenebilen nesneler olarak) insanın dışındadır. Bu anlamda öteki’dir. Birey, öteki karşısında bilen ve kavrayan somut bir özne olmasının yanı sıra; dışarıya açılan, ötekiyle ilişki kuran bir iç varlığı temsil eder. İçsel bir süreç olarak değerlendirilebilecek bu durumun, nasıl bir birey olmak istediğini kendi iç dünyasında tasarlayan insanın, aynı zamanda ötekilerin nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerinin de şekillendiği bir süreç olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda her bireyin kendiyile ilgili gerçeğe ulaşmasında öteki(ler) etkili bir rol oynamaktadır.

Hançerlioğlu, öz (essence) kavramını görünenin altındaki *kendilik* olarak tanımlar ve bu kavramın, dış değişimin altında değişmeden kalan anlamından söz eder. Ancak çağdaş diyalektikte tersine, özgüç* olarak kendiliğinden devingen ve değişken bulunan özün, bir varlığın somut bütünlüğü içinde karşılıklı ilişkileri kavranarak, biçim karşıtı olarak kullanıldığını da sözlerine ekler.¹⁹ Bu durumda bir varlığın öz’ü onu meydana getiren karşılıklı etki süreçleridir. O halde öz, sürekli olarak değişmektedir. Hançerlioğlu, kendilik (entity/selfhood) kavramını ise görünenin altındaki öz olarak tanımlar ve şöyle bir soru sorar: “Elma hoş kokuludur, yumuşaktır ve lezzetlidir. Ama bütün bu niteliklerin altında kendilik olarak elma nedir?” Bu soru, kendilik ve öz kavramlarının bileşiminin karşılıklı etki süreçleri bağlamında olduğu yönünde cevaplandırılabilir. Elma, moleküler yapısı ile elmadır. Elmayı oluşturan molekül süreçlerinin birbirine karşı olan etki biçimleri, görünen hali ile elmayı meydana getirir.²⁰ Bu durum insan olgusu bağlamında ele alındığında; öz ve kendilik kavramları çerçevesinde oluşan her türlü duygu ve düşünce süreçlerinin, bireyin kendilik bilincinin oluşmasında etkili olduğu düşüncesini doğurur.

Williams, *An Original* (orjinal / özgün) sözünün eşsiz ya da nadir bir şey anlamıyla, aynı zamanda yeni bir sanat kuramıyla ilişkili bir anlamda On sekizinci Yüzyıldaki

* Varlığın kendisinden gelen güç. Her varlık, kendi oluşma gücünü taşır; çiçek bu güçle açar, insan bu güçle doğar.

¹⁹ Orhan Hançerlioğlu, *age*, 285.

²⁰ *age*, 213.

yaygın kullanımından söz eder. Aynı sözün kişilerin betimlenmesinde de başka bir yol tuttuğunu ancak kişilere uygulandığında duygu bakımından muğlak olduğunu öne sürer; ilgi çekici biçimde yeni ya da sanatta olduğu üzere *authentic* (otentik) birini anlatmaktan çok *eccentric* (eksantrik), en azından alışılmadık Individual'ı (Birey) anlatır.²¹ Bu görüşlerden hareketle özgün bir bireyin ötekilere benzemeyen bir birey, özgün bir yapıtın ise ötekilere benzemeyen bir kendilik tarafından ortaya konulan orjinal yani kopya değil de ilk yapıt olduğu düşüncesine varılabilir. Bu durum sanatçı bireyin özgün ya da biricik bir niteliğe doğru farkındalık kazanmış olmasıyla ilişkilendirilebilir.

3.1. Bireyin 'Kendi' Hikayesi

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"²² olduğunu söyler. İç hikayenin yaşamımızdaki tüm anlar kadar çok çeşitlenmesi vardır, anlatılamayacak kadar uzun olmasının yanı sıra, ötekine tüm açıklığıyla ifade edilmeye uygun 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.

Sanatın, içsel hikayenin bir tür dışavurumu olduğu düşüncesine varılabilir; zira sanatçı, yarattığı eseri ile iç dünyasını 'öteki'ne ifade eder. Bu durum, sanatçının içsel hikayesini ve kendine özgü olanı, ötekine açma isteği ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, Yirminci Yüzyıl batı sanatında gelişen dışavurumcu (expression) yaklaşım öznel bir ifade biçimi olarak üzerinde durulması gereken bir eğilimdir.

²¹ Raynold Williams, *age*, 279.

²² Peter Brooks, **Reading for the plot: Design and intention in narrative**, New York: Vintage, (1985): 13'den Aktaran William Randall, **Bizi "Biz" Yapan Hikayeler**, çev. Şen Süer Kaya (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 77.

Dışavurumcu sanatçının kendine özgü tekniği (renk, biçim-bozma, perspektif bozma gibi) bir anlamda sanatçının iç hikayesini, değişen ruh hallerini ve duygularını ifade etmesi için kullandığı araçlara dönüşmektedir. Burada önemli olan, sanatçının iç hikayesini izleyiciye ifade etme ve izleyicinin sezgisine sunma arzusudur. Bu durum, sanat üretiminin sanatçının mahremiyetinin de bir tür dışavurumu olduğu düşüncesini doğurmaktadır.



Şekil 7: The Bedroom.

Kaynak: Vincent Van Gogh, Van Gogh Museum Amsterdam, 1888.
<https://www.vincentvangogh.org/the-bedroom-at-arles.jsp> [15.10.18]

Örneğin Van Gogh, Arles'daki yatak odasının birbirinden farklı detaylar içeren üç farklı resmini yapmıştır. (Şekil 7) Gombrich, Van Gogh'un sanatını şöyle yorumlar:

“Nasıl ki bir mektupta yazının biçimi, kalemin kağıtta bıraktığı izler, yazarın davranışlarına ilişkin kimi ipuçları verirler, öyle ki bir mektup büyük bir heyecan durumu içinde yazılmışsa güdüsel olarak varırız bunun farkına, aynı biçimde Van Gogh'un fırça vuruşları da onun ruh durumuna ilişkin birçok şey söyler bize”²³

Bu durumda yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği yatak odasını resmetme eğilimi farklı bir düzlemde ele alınabilir; burada sanatçı, yaşam alanını ve dolayısıyla kendi mahrem alanını izleyiciye açmıştır. Bu resimlerde (Şekil 7) sanatçı, izleyiciye kendi ben'ini sunar gibidir. Nasıl bir yaşam sürdüğünü yorumlamak için onu tanımak gerekli değildir; çünkü, mahremi ve kişisel eşyalarını izleyiciye açmış ve izleyiciyi yaşam alanına dahil etmiştir. Dolayısıyla sanatçının 'iç hikaye'si izleyici tarafından

²³ E.H.Gombrich, **age**, 437.

sezgi yoluyla çözümlenebilir hale gelmektedir. Örneğin sanat tarihçileri kendi sezgi, izlenim ve çözümlemeleri üzerinden Van Gogh'un hayat hikayesinin herkese açık sayısız çeşitlemesini yapabirmiştir. Bu durum bizi, psikolojik bir hastalığının farkında olmayan bireyin hastalığını teşhis eden terapist örneğinde olduğu gibi; bir başkasının ben'in hikayesini çok daha doğru çözümleme, yazabilme ve okuyabilme kabiliyetine de sahip olduğu düşüncesine götürür. Bu anlamda 'öteki'nin, bireyin kendi hikayesine de sürekli katkıda bulunduğunu ve 'öz yaratımı'na katkı sağladığını söylemek mümkündür. Sanatçı ve izleyici açısından ele alındığında da bu durumun varlığından söz edilebilir. İzleyici (öteki), sanatçının (bireyin) yaratım sürecine katkı sağlamaktadır. Sonuç olarak, sanat etkinliğinin sanatçının içsel doğasını, kendiliğini ve duygularını öteki ile buluşturan yegane köprü olduğu düşüncesine varılabilir.

3.2. Bireysellik-Özgünlük ve Sanat

Wilde, bireyselliğin bir görev olmadığına işaret eder. Çünkü görev, başkalarının istediğini sadece onlar istiyor diye yapmaktır. Wilde bireysellik ile ilgili sözlerine şöyle devam eder: "o insan üzerinde herhangi bir hak iddia ederek gelmez. Doğallıkla ve kaçınılmaz olarak insanın içinden çıkagelir."²⁴ Bu sözlerden hareketle sanatçının eserini üretirken biri nasıl istiyorsa öyle biçimlendirmek yerine kendi istekleri doğrultusunda üretmesinin gerekliliğı, sanatçının bireysellik arayışı ile ilişkilendirilebilir; çünkü bireysellik, 'ötekinden farklı' olduğu bilinciyle sanatçının yegane kaynağıdır. Bu anlamda sanat için bireyselliğin en yoğun biçimi demek yanlış olmaz; sanatçı öteki'nin bakışına özgün yaratısını sunma gayreti içindedir. Bu bağlamda sanat etkinliğinin ötekinin bakışında var olan tam bir bireysellik olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatçının 'özgün' olmasını gerektiren modern anlayışın Batı Avrupa'nın ortaçağ sanatçılarına tümünden yabancı olduğunu söyleyebiliriz. Sanat tarihine bakıldığında Rönesans dönemine kadar, sanat yapıtlarında sanatçıların imzası yoktur. Örneğin ortaçağ ressamının ustasının yanında çıraklık yapmakla işe başladığı ve onun istedikleri doğrultusunda işini yaptığı düşünöldüğünde, burada sanat üretimi bir görev niteliğindedir. Bu dönem sanatçısının, eski kitaplardan konuları kopya etmek,

²⁴ Oscar Wilde, **Sosyalizm ve İnsan Ruhu**, çev. Fatih Özgüven (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 111.

onları yeniden uyarlamak ya da farklı kompozisyonlara yerleştirmenin ötesinde bir amacı olmadığı gibi, ortaya koyduğu yapıtta kendinden izler bırakmak veya bireyselliğini yansıtmak gibi bir ideali de olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü, bu dönemin sanatçısının üretimi için eski kalıplar yeterliydi. Bu nedenle dönemin sanatçıları kutsal bir öyküyü betimlemek için yeni yöntemlere gereksinim duymuyorlardı. Ancak On üçüncü Yüzyıla gelindiğinde sanatçıların yavaş yavaş kilisenin kalıplarının dışına çıkma eğilimi gösterip, betimlemeleri kendi istedikleri biçimde ele alma arzularının ön plana çıktığı bir döneme girildiğini söyleyebiliriz. Sözü edilen bireysel etkiler, Floransa’lı ressam Giotto’nun resmi (Şekil 8) üzerinden değerlendirilebilir.



Şekil 8: Faith.

Kaynak: Giotto Di Bondone, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua, 1306.
<https://www.wikiart.org/en/giotto/faith> [16.10.18]

Bu resimdeki arayışın yeni ve özgün olma durumu sanatçının düz bir yüzeyde derinlik yaratma, resme bir heykel havası katma girişimi olarak düşünülebilir. Giotto’nun bu resimde Gotik heykelinin canlı figürlerini resme katarak resimde yeni bir üç boyut algısı yaratmayı hedefler gibidir. Bu durum bizi, sanatçının kendine yöneldiği ve o zamana kadar yapılmayan ya da denenmeyen ortaya koymak istediği düşüncesine götürür. Söz edilen durum, bir anlamda sanatçının kendi bireyselliğini

(yapıtı aracılığıyla) ortaya koyma isteği ile de ilişkilendirilebilir. Gombrich bu dönem sanatını şu sözlerle anlatır:

“Sanatçılar daha da ileri gitmek istiyorlardı. Yalnızca çiçek veya hayvan gibi ayrıntıların doğadan doğrudan imgeleştirimindeki ustalıkla yetinmediler. Optik yasalarını irdelemek ve Yunanlıların yaptığı gibi, insan vücudunun bilgisine, onu heykel ve tablolarında verecek kadar sahip olmak istiyorlardı.”²⁵

Rönesans dönemi yeni yöntemlerin, buluşların ve arayışların dönemidir ancak, bu dönem sanatçısı için bireyselliğini tam anlamıyla eserine yansıttığını söyleyemeyiz; çünkü On beşinci Yüzyıla kadar sanat alanında yeni keşifler (perspektif, anatomi bilgisi gibi) kutsal konuların anlamını insanların zihnine daha iyi kazımak için birer araç olarak kullanılmaya devam edilmiştir. On beşinci Yüzyılda özgün arayışların ve bireysel vurguların güçlendiği örnekler kendini göstermeye başlamıştır.



Şekil 9: The Arnolfini Portrait.

Kaynak: Jan Van Eyck, National Gallery, London, 1434.

https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth214_folder/van_eyck/arnolfini.html [21.9.18]

Yaratmanın tanrıya özgü olduğu ve dolayısıyla sanat yapıtını gerçekleştirenin kim olduğunun önemli olmadığı görüşüne karşıt bir tavır ortaya koyan Jan Van Eyck bu bağlamda üzerinde durulması gereken bir sanatçıdır. “*Arnolfini’nin Evlenmesi*” (1434) (Şekil 9) adlı tablosunda bir odanın içinde üç figür göze çarpar. Bu tablo Van

²⁵ E.H.Gombrich, **age**, 166.

Eyck'in ustalığının izlerini taşımaktadır ancak bu tabloyu önemli kılan başka boyutlar da vardır; sanatçı, tablo üzerine Latince “*Johannes de Eyck fuit hic*” (Jan Eyck da buradaydı) şeklinde bir not düşmüştür. (Şekil 9) Bir imza niteliğinde ele alınabilecek bu notu resim yüzeyinde kullanması, sanatçının bireyselliğini ön plana çıkarma arzusuyla ilişkilendirilebilir. Eyck'in bu eylemi, onun kendini gerçekleştirme ve olayın tanığı olarak orada olduğunu izleyiciye belli etme isteği olarak yorumlanabilir; öyle ki, tabloda arka duvarda odanın içini yansıtan ayna imgesi kullanmış ve bu aynaya öğrencisiyle birlikte kendini de yerleştirmiştir.

Eyck için ona sipariş verilen bu tabloyu yapmak bir görev niteliğinde olsa da onun bu tavrı sanatçının yapıtıyla baş başa kaldığında ona kendinden izler bırakmadan edemediği düşüncesini doğurmaktadır. Sanatçının imzasının tabloda yer almasının yanı sıra, ‘kendi imgesi’ni de tabloya yerleştirmesi, sanatçının bireysellik vurgusunu daha da belirginleştirmektedir. Eyck'in bu resmi, ‘yaratıcı ben’in varlığının izleyiciye hissettirildiği güçlü bir bireysellik duygusunun *özgün* bir sanat yapıtı olarak karşılık bulmasının bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Heykel sanatında yenilikçi ve özgün tavrıyla dikkat çeken sanatçılardan biri Rodin'dir. Gombrich, Rodin'in kimi zaman figürün yavaş yavaş yüze çıkıp biçim aldığı izlenimini vermek için yonttuğu taş parçasını öylece bıraktığını söyler ve şöyle devam eder: “Sıradan seyirciye öfkelenendirici bir gariplik gibi geldi bu. Hatta basit bir tembellik”²⁶ Rodin'in heykelleri, ilk bakışta bitmemiş, tamamlanmamış hissi yaratması sebebiyle izleyicilerin ya da eleştirmenlerin tembellik yorumuna maruz kalabilir. Oysa Rodin'in, Michelangelo'nun klasik heykellerini tutkuyla inceleyen ve geleneksel sanatı köklerine kadar benimsemiş bir sanatçı olduğu da bilinmektedir. Onun yenilikçi tavrı; Michelangelo'nun heykelin oyup çıkarmak işi olduğu düşüncesinin aksine, heykele biçim vermek olmuştur.

Rodin'in bu yeni arayışının eleştirmenler arasında şiddetli tartışmalara yol açtığı da bilinmektedir. Belki de en yoğun eleştirilere yaptığı anıt çalışmaları yüzünden maruz kalmıştır. Bunlardan biri de kuşkusuz *Balzac Anıtı* olmuştur. (Şekil 10) Delclaux, bu anıtlı ilgili şöyle yazar: “*Salon'a* sunulan *Balzac*, kendi özgün sınırlarını dayatarak basını çılgına çevirmiş ve böylece gidilecek yolu da göstermişti. Rodin, kamuoyu

²⁶ Gombrich, *age*, 420.

desteğini karşısına alarak da olsa, aslolan gitme çabasında haklı olduğunu biliyordu artık.”²⁷



Şekil 10: Balzac.

Kaynak: Auguste Rodin, Paris Rodin Museum, 1898.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.27.html/2007/photographs-l07431> [28.12.18]

Bu eserde (Şekil 10) heykele anıt niteliği kazandırması açısından kaide, neredeyse ortadan kaybolmuş; Balzac, sanki sıradan bir insanmışçasına sabahlığının içinde, göbekli ve son derece rahat bir havada verilmiştir. Dünyaca ünlü bir yazar olan Balzac’ı bu şekilde sergileyebilmenin, o dönem için oldukça cesur bir girişim olduğunu söyleyebiliriz. Bu heykel, anıt olgusuna sıra dışı yaklaşımı ve biçimsel serbestliğiyle On dokuzuncu Yüzyılın en ‘aykırı’ kamusal heykeli olarak nitelendirilmiştir.²⁸ O dönemin eleştirmenleri böyle bir aykırılığa hazır değillerdir ancak o tarihlerde adı sıkça duyulan Rodin, gözü kara bir tavırla bu heykeli sanat çevresinin gözü önüne sunmuştur. Kendi sözleriyle:

“Burada kendi bulduğum bir şeyi uyguladım. Anladım ki sanat, eserin dış çizgileriyle sınırlı kalmamalı, betimlenen kişinin çevresinde, onun yaşadığı ortamı sezdirmeli ve sanki bu kişiliği

²⁷ Marie-Pierre Delclaux, “**Anıtlar**”, Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da, (Sakıp Sabancı Müzesi Sergi Kataloğu içinde) ed. Samih Rifat (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2006),127.

²⁸ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016), 15.

açıklayan bir düşünceler halesini hayal ettirmelidir bize. Böylece gizemli dalgalar halinde uzayıp gider sanat. Evet, benim büyük buluşum budur işte”²⁹

Rodin, bu sözlerle ruhun betimlenmesi üzerine bir arayış içinde olduğunu anlatır gibidir. Heykelini yaptığı kişinin yaşam biçimini özümseme çabasının onu bir ifade arayıcısına dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Öyle ki, yaptığı idealize edilmemiş bedenlerde, baş veya eller kendi ifade yoğunlukları içinde tek başına özgürleşir gibidir. Rodin’in içsel doğasının düşünce özgürlüğünü aynı özgürlükle dışa vurmaktan, sanatsal yaratısını bu şekilde üretmekten çekinmediğini ve bireyselliğini en yoğun biçimde sanatına aktaran sanatçılardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Rodin’in, Avrupa sanatının köklü heykel geleneğini değişime uğratarak Yirminci Yüzyıl modern çağın sanatına taşıdığını söyleyebiliriz; zira İngiliz şair ve eleştirmen Herbert Read, Rodin’in sanatını, “heykel sanatının rönesansı” olarak değerlendirmiştir.³⁰

Burada; kendi özgün sınırlarını dayatan yeni bir sanatçı kimliğinden söz edilebilir. Önceki bölümlerde aynı düzlemde ele alınan *benlik* ve *mahremiyet* birlikteliğinden hareketle Rodin’in sanatı, sanatçının kendi *biricikliğinin* (mahreminin) sanat yapıtına dönüşmesi açısından önemli bir örnek oluşturur. Rodin’in kendinin ‘öteki’nden farklı olduğu bilinciyle ürettiğini; aynı zamanda, ötekinin (heykelini yaptığı kişinin) de biricikliğinin önemini kavradığını ve sanatına bu iki bileşimi yansıttığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Rodin’in yeniliğe tümüyle açık yaklaşımı, 20. Yüzyıl’da kendini gösteren farklı sanatsal arayışların ve bağımsız sanatsal tavırların sanat anlayışına ışık tutar gibidir.

3.3. Sanatçının Kendi İmgesi

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 bu ortamda “kendini gerçekleştirme” ediminin bir tür ihtiyaç olduğunu söyleyebiliriz; zira Maslow’un *İhtiyaçlar Hiyerarşisi*’nde*, bu ihtiyaç

²⁹ P.Gsell, “Le Musée Rodin a Meudon” , *La Renaissance de l’art français et des Industries de luxe*, (Ağustos 1923) no°8’den aktaran Marie-Pierre Delclaux, age, 140.

³⁰ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, çev. Güner İnal-Nuşin Asgari (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 87, 1974), 173.

*Maslow bu kuramda insanın yaşam kaynağı ve yaşama motivasyonu açısından ihtiyaçlarını, beş grupta incelemiştir: fizyolojik ihtiyaçlar, güvenlik ihtiyacı, ait olma ve sevgi ihtiyacı, saygı ihtiyacı ve en tepede kendini gerçekleştirme. Bu kurama göre kişi en alt sıralamadaki ihtiyacını belli düzeyde

piramidin en tepesindedir ve bireyin ulaşmaya çalıştığı en yüksek düzeydir. Maslow’a göre kendini gerçekleştirme: “İçsel bir kişilik bütünleşmesi, doğal bir dışavurum, tam bir bireysellik ve kimlik, yaratıcı olma, kör değil görebiliyor olma vb. istencine işaret eder.”³¹ Maslow’un kendini gerçekleştirme ile ilgili bu sözleri bir bakıma sanatçıyı da tanımlar niteliktedir. Bu anlamda sanat yapıtı üretmenin bir tür kendini gerçekleştirme olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle sanatçının eserinde kendi portresini veya bedenini kullanması kendini gerçekleştirmenin daha yoğun bir biçimi olarak ele alınabilir.

Sanat tarihi boyunca bir çok sanatçı kendi portresini resmetmiştir. Sanatçının kendisini sanat nesnesi haline getirme eğilimi, sanatçının kendi ‘öz’ünde bir arayışa çıktığı düşüncesini doğurur. Maaluf, bireyin aidiyetlerini, kişiliğin yapı taşı olarak görür ve “ruhun genleri” olarak değerlendirir. Ona göre iki farklı insanda aynı bileşimi asla bulunmaz ve her birinin zenginliğini, kendine özgü değerini oluşturan da, her varlığın tekil ve potansiyel olarak yerinin doldurulamaz oluşunu sağlayan da budur.³² Bu sözlerden hareketle otoportre (selfportrait) üreten sanatçının kendi kimliğinin, aidiyetlerinin, biricikliğinin kısaca kendi mahremiyetinin karmaşık yapısını kendi portresi üzerinden çözümleme isteği içinde olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki insan yüzü, belki de ‘öteki’nin gördüğü haliyle ‘ben’in en güçlü ifadesidir. Bu anlamda otoportre üretimi, sanatçının *bireyselliğini* en yoğun biçimde ortaya koyduğu ayrıcalıklı bir alan oluşturur. Sanatçı, kendi yüzünün benzersizliğini üretme uğraşı içindedir; öteki’nin bakışına özgün yaratısını sunma gayretinin ötesinde, kendini çözümlemekte ve kendini yeni bir forma büründürmektedir.

Hollandalı ressam Rembrandt, gençliğinden başlayarak ölümüne kadar kendi portresini farklı zamanlar ve farklı ruh halleri içinde resmettiği Yüz civarında otoportresi ile bu alanda anılmaya değerdir. Berger, Rembrandt’ın otoportre üretimi için şöyle der: “Ressamlara yakıştırılan görme biçiminden kurtulmuş bir ressam olarak görebilmesi gerekiyordu kendisini. Bu da o ressamın kendisini, başka hiç kimsenin önceden göremediği bir şey yaparken görmesi demektir.”³³ Burada

karşılama olmalı ki bir üst gruba dair sorgulamalar yapabilsin. Fizyolojik olarak aç, susuz, uykusuz olan bir birey doğrudan bu ihtiyacı karşılamaya yönelik bir çaba içindedir. Dolayısıyla öteki tarafından sevilme, sayılmak gibi beklentileri yoktur. Fizyolojik açıdan ihtiyaçlarını sağlayamayan birey bir üst sıralamadaki ihtiyaçlara gereksinim duymayacaktır.

³¹ Abraham Maslow, **İnsan Olmanın Psikolojisi**, çev. Okhan Gündüz (İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 2017), 165.

³² Amin Maalouf, **Ölümçül Kimlikler**, çev. Aysel Bora (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 16.

³³ John Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 110.

“ressamlara yakıştırılan görme biçiminden kurtulmuş” sözü ile ifade edilmek istenen; Rembrandt’ın sanatçı kimliğini bir yana bırakıp, bir birey olarak kendi ‘öz’üne dönme ve kendini çözümleme girişimi ile ilişkilendirilebilir. Sanatçının bu bunu gerçekleştirebilmek için gösterdiği çaba, otoportreleri üzerinden gözlemlenebilir.



Şekil 11: Rembrandt, Self-portrait.

Kaynak: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669.
<https://gerryco23.wordpress.com/2016/11/06/john-berger-90-years-of-looking-listening-and-seeing/>
[11.10.18]

Rembrandt yukarıdaki otoportresinin (Şekil 11) genelinde koyu renkte serbest fırça darbeleri kullanmıştır. Portrenin, bu koyuluk arasında zengin renk dalgalanmaları ile ön plana çıkarıldığını görebiliriz. Sanatçı yüzdeki ifadeye dikkat çekmek ister gibidir; öyle ki ilk bakışta göz, yüze odaklanmaktadır. İçinde bulunduğu ruh halini sezdirmek veya duygularını izleyiciye hissettirmek için gösterdiği çaba portrede ortaya çıkan ifadenin doğallığından anlaşılır gibidir; nitekim Berger, bu otoportre için: “geleneğin dilini koparıp almıştır elinden” yorumunu yapar. Ona göre: “Var olma sorununun sezilmesi -bir sorun olarak varoluş- dışında her şey yok olmuştur.”³⁴ Bu sözler, Rembrandt’ın içindeki ressamın, tablodaki yaşlı adamı çözümlemekte olduğu ve bu durumun Rembrandt için bir var oluş sorunu olduğu düşüncesini doğurur.

³⁴ age, 112.

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 de ise ortaya çıkan ürün sanatçının kendisi olduğundan, bu durumda öznellik daha farklı boyutlarda kendini göstermektedir. Belki de Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* (1976) adlı kitabında İngilizce *selfportrait* kavramını, Bedrettin Cömert'in "özportre" olarak çevirmesi söz edilen öznellikle ilişkilidir. Sanatçı otoportre üretirken yalnızca biçimsel olarak bir yüz formu oluşturma ötesinde, kendi özünü çözümlemekte ve kendisinin bir versiyonunu çeşitli ifade biçimleriyle ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatçının kendi portresini yapma edimi 'öz yaratım' olgusuyla birlikte ele alınabilir. 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."³⁵ Otoportre üretimi ile sanatçı bireyin, sözü edilen kişisel uğraşı görselleştirmenin yollarından birini bulduğu sonucuna varılabilir.



Şekil 12: Three Studies for Self-Portraits.

Kaynak: Francis Bacon, 1970-80. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966>
[13.12.18]

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

³⁵ William L. Randall, *age*, 48.

öykünmeyi bırakarak aslına dönüşürdü.”³⁶ Fransis Bacon’ın (Şekil 12) 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 kapısını aralamak istediği mahremiyeti ile de ilişkilendirilebilir.

Rembrandt ve Bacon’un otoportre üretimi biçimsel olarak farklılık gösterse dahi; her ikisinde de çözümlenen, sanatçının kendisidir. ‘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. Bu bağlamda otobiyografik metinler ve otoportrelerin mahrem diyalogların birer ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

³⁶ Ortega y Gasset, **Tarihsel Bunalım ve İnsan**. çev. Neyire Gül Işık (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 181.

4. ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE MAHREMİYET OLGUSU

Özel (private) kavramı, İngilizceye Latince toplum yaşamından çekilmiş anlamına gelen *privatus* sözcüğünden Latince kök sözcük *privare*'den geçmiştir. Bu sözcük zaman içinde hem politikada hem de private parts'ın (mahrem bölgeler) cinsel anlamında gizli ve saklı anlamlarını kazanmıştır. Williams, On yedinci ve özellikle On sekizinci Yüzyıllarda sakin bir yaşam anlamında kullanılan inziva sözcüğünü privacy (mahremlik, gizlilik) olarak değerlendirilmiş, sözcüğün yalnız kalma anlamının ötesine geçip, bir içe kapanış ve *private life*'ın (özel hayat) genel değerlerine doğru gelişme gösterdiğini sözlerine eklemiştir.³⁷ Özel hayat ve buna bağlı olarak mahremiyet olgusu doğrudan bireye ilişkin kavramlardır. Gizlilik, içe kapanmak, yalnız kalmak gibi durumların yanı sıra; kendilik, benlik, var oluş gibi kavramları da kapsayan mahremiyet olgusu, yalın bir anlatımla *kişiyeye özel* olarak ele alınabilir.

İnsan yaşamı kişiyeye özel bir gizlilik alanını içinde barındırırken; sanatsal düzlemde bu gizlilik, sanatçı için keşfedilmesi gereken bir yapıya dönüşmüş gibidir. Oysa ki her birey için gizli-saklı kalması gereken anlar, olaylar vardır. Çoğu zaman mahremiyet kavramına birey için hayati bir önem taşıdığı, toplum tarafından asla bilinmemesi gerektiği yönünde anlamlar yüklenir. Bu durumda şöyle bir soru sorulabilir; toplum yaşamından çekilmiş, dışlanmış ya da gizli kalmış mahrem konulara görsel sanat alanında açık bir alan nasıl yaratılabilmıştır? Sanatla insan arasındaki değişmez bağ bu sorunun yanıtı olabilir. Sanatçının, insanın en ilkel benliğinden modern döneme uzanan yaşamında hala keşfedilmemiş, gizemli yönlerine doğru yolculuğunu sürdürmekte olduğunu söyleyebiliriz.

4.1. Ötekinin Gözetlenmesi-Kamera

Sanatçıların, özellikle 1840'lı yılların başında Fransa ve İngiltere'de üretilen ilk fotoğraf makinalarının yaygınlaşmasıyla birlikte ötekinin *gizli gerçeğini* keşfetme

³⁷ Raynold Williams, *age*, 293.

yoluna çıktığını söyleyebiliriz. Fotoğraf makinasının yaygınlaşması toplumsal yaşamda etkili olduğu kadar, sanatın da köklü bir değişim sürecinden geçmesine neden olmuştur. Bütün dünya görüntülenmeye elverişli bir hale gelmiş ve görülebilir olanın alanı oldukça genişlemiştir.

Fotoğraf gizli olanı yakınlaştıran ve yabancının hayatına katılma imkanı sağlayan yapısıyla, ötekinin mahremiyetini kendi alanımıza sokan bir kaynak olarak değerlendirilebilir; öyle ki, insanların nasıl yaşadıklarını, yaşlandıklarını en mahrem şekilde fotoğraflardan takip edebiliriz. Bu bakış açısıyla fotoğraf, öteki ile olan mesafeyi esnek bir yapıya dönüştürür. Sontag, fotoğraf ve mesafe ile ilgili şunları söyler:

“Yoksulluk, zenginlikten daha sürreel (gerçeküstü) değildir; iğrenç paçavralar içindeki bir beden, bir balo için özel olarak giyinip süslenmiş bir prensesten ya da el değmemiş bir çıplak kadından daha sürreel değildir. Sürreel olan, fotoğrafın dayattığı -ve kapattığı- mesafedir: toplumsal düzlemdeki mesafe ile zaman içindeki mesafe.”³⁸

Bu sözlerden hareketle fotoğraf makinasının, ahlaki sınırları ve toplumsal engelleri sorgulamada bir araç olduğu ve toplumsal düzlemdeki mesafe kavramına yeni okunurluklar kazandıran ayrıcalıklı bir alan oluşturduğu düşüncesine varılabilir. Çünkü, kamera toplumun her köşesine ulaşabilme imkanı yaratmaktadır. Gizli kalan her türlü tuhaflık veya bilinmeyen, görülmeyen bir çok şey artık mahrem bir bölgede değildir; fotoğrafla görüntülenebilir hale gelmiştir.

Uyuşturucu bağımlısı, aids hastası, anoreksik sıfır beden modelleri ve onların yaşadığı mekanları fotoğraflayan Nan Goldin bu bağlamda üzerinde durulması gereken bir sanatçıdır. Goldin, toplum dışına itilmiş gerçekliklerin peşine düşmüş ve New York’un arka sokaklarındaki gizli kalmış gerçekleri görüntülemiştir. Yakın arkadaşlarından birinin sahne arkası yaşamını en doğal haliyle görüntülediği fotoğrafta (Şekil 13) olduğu gibi; kendi arkadaş çevresinin yatak odalarını, hastalık hallerini ve kısaca mahrem anlarını en doğal halleriyle sanatına yansıtmıştır.

³⁸ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akınbay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 71.



Şekil 13: Ausstellungsplakat Bruce Bleaching His Eyebrows.

Kaynak: Nan Goldin, Hamburger Kunsthalle, 1998. <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/ausstellungsplakat-bruce-bleaching-his-eyebrows-q2iyIID3dU4eiUcemTJqEg2> [21.11.18]

Goldin arkadaş çevresinin yanı sıra, kendi mahremiyetini de sanatına dahil etmiştir. Örneğin, yara bere içinde kalmış yüzünü fotoğraflayarak, kocasının ona uyguladığı şiddetin izlerini gözler önüne sermiştir. Mahremiyetin sanat nesnesine dönüştürülmesi kapsamında değerlendirildiğinde; Goldin'in sanatında, hem kendisinin hem de ötekilerin mahremiyetinin en çarpıcı şekilde izleyiciyle paylaşıldığı örnekleri görebiliriz.

Sontag, 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.”³⁹ Bireyin ‘görüntülendiğinden habersiz olma’ durumu Sontag’ın bu sözleri kapsamında ele alındığında; insanı belki de en naif (anne karnında fetüs) haliyle görüntüleyen Nilsson’un (Şekil 14) sahip olduğu teknik olanağın onu bir ‘dikizci’ye dönüştürdüğünü söylemek mümkündür.

³⁹ Sontag, **age**, 17.



Şekil 14: Fetus, 18 Weeks.

Kaynak: Lennart Nilsson, 1965. <http://100photos.time.com/photos/lennart-nilsson-fetus> [13.11.18]

Fotoğrafının çekildiğinden habersiz olan birey, haberi olandan çok daha farklı bir düzlemde ele alınmalıdır; çünkü, fotoğrafı çekilen kişinin gözlendiğinden 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.”⁴⁰ Bu düşüncesinden hareketle Saussure’un, yazıyı fotografik bir görüntüyle özdeşleştirdiğini söyleyebiliriz. Ona göre yazı, fotoğrafla benzer bir temeldedir: Dilin söz geleneğinin kılıfı yazı ise, fotoğrafı da bireyin bir tür kılıfıdır. Her iki anlamda kılıfın; gizlediği şeyi üreten bir konumda olduğu noktasına varılabilir.

⁴⁰ Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale. Edition critique**, ed. & comm. Tullio de Mauro, Paris, (1972; 1997): 45’den aktaran Beatriz Colomina, Mahremiyet ve Kamusalılık, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 28.



Şekil 15: The Neighbors Series.

Kaynak: Arne Svenson, 2012. <https://arnesvenson.com/theneighbors.html> [15.10.18]

Bu durumun modern kent yaşamının ‘içerisi’ ve ‘dışarı’ için de benzer bir temeli oluşturduğunu söyleyebiliriz. Camilo Sitte, modern kent yaşamını sadece fotoğrafa uygun olması nedeniyle eleştirir: “Kim gevşemeye çalışacaktır orada, belki yalnız bir bankta otururken? –trafik keşmekeşiyle çevrili bir meydanın ortasında sanki fotoğrafı çekilecekmiş ya da sergideymiş gibi yalıtılmış otururken.”⁴¹ Fotoğraf makinasının sabitlediği görüntüler olarak düşünülen, uzaklığın ve dışsallığın kentleri olarak ifade edilen kent yaşamında, kentin iç mekanları ayrıcalıklı bir önem kazanmaktadır. Belki de fotoğraf sanatçısı Svenson, (Şekil 15) evin dışarıya kıyasla daha gerçekçi bir estetiği olduğunu düşündüğü için komşularının evinin içini fotoğraflamıştır. 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.

‘An ve ben’, ‘an ve öteki’, ‘an ve mekan’ olguları bağlamında ele alındığında fotoğrafın, hem görüntüleyen hem de görüntülenen birey için yaşamın en gerçek yanını gözler önüne seren ayrıcalıklı bir alan oluşturduğu düşüncesine varılabilir. Fotoğraf çekmek özünde bir müdahil olmama eylemi olsa da, fotoğraf çeken birey o anın bir tür katılımcısına dönüşür. Nilsson, Goldin veya Svenson örneklerinde olduğu gibi fotoğrafı çeken, görüntülediği an’ın tanığıdır, o anı izler ve belgeleyebilir kısaca an’ın gerçekliğini olduğu gibi sabitleyebilir. Dolayısıyla fotoğrafı çeken kişi

⁴¹Camillo Sitte, **City Planing According to Artistic Principles** (1889): 311’den aktaran Beatriz Colomina, **age**, 31.

ötekinin mahremiyetinin en yakın tanığına dönüşürken, fotoğraf ise o anın ve mahremiyetin bir tür belgesi haline gelir. Bu düşünceden hareketle fotoğraf makinası, birey ve öteki arasındaki mahrem sınırı esnek yapıya dönüştüren öncü bir araç olarak değerlendirilebilir.

4.2. Beden-Cinsellik

Foucault, iktidarla cinsellik arasında, yalnızca olumsuz kipte bir bağıntı kurulduğunu öne sürer. Ona göre:

“İktidarla cinsellik arasında, yalnızca olumsuz kipte bir bağıntı kurulur: itme, dışlama ret, engelleme ya da gizleme ve maskeleye. İktidarın 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.”⁴²

Bu sözlerden hareketle sanatın, iktidarın baskılayıcı yapısından kendini zorunlu olarak kurtarma çabası içinde olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar söylenmek istenenin gizli kalması gerekliyse de sanatsal düzlemde bu gizi ortaya çıkarmak kaçınılmaz bir zorunluluğa dönüşür gibidir. Dolayısıyla sanat, itme, dışlama, ret, engelleme, maskeleye gibi iktidarın denetim modellerinden doğal olarak sıyrılmak zorundadır. Özellikle sanatçılar, yaşadıkları dünyanın en gizli yönlerini keşfetme eğilimindedir. Buna bağlı olarak çıplaklık, cinsellik, pornografi gibi kavramlara sanatsal düzlemde daha farklı okunurluklar kazandırılmıştır.

İnsan, bedeniyle *özdeşleşen* bir varlıktır. Bu bağlamda beden, bireyin içine kapatılmış mahremiyetinin ten ile çevrilmiş hali olarak da düşünülebilir. Bu anlamda ötekinin bedeni, onun mahremiyetinin ipuçlarını da açığa çıkarır. Beden hareketlerinin ötesinde esas üzerinde durulması gereken konu; bedenin bir ‘anlatım’ nesnesi olma durumudur. Dolayısıyla, insan bedeni ve buna bağlı olarak cinsellik sanatın önemli öğelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Öteki insanın bedeni, bize zengin bir anlatım alanı sunar. Bu durumda insan bedeninin, çekici bir dikiz nesnesine dönüşmeye açık halde olduğu söylenebilir. Önceki dönemlerde cinsellik genel olarak ahlakın ve iktidarın yüceliğinin temsiliyken, cinsellik bağlamında

⁴² Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 63.

özellikle Yirminci Yüzyıl sanat yapıtlarında ahlak ve iktidarın yerinden sarsılarak sorgulanmaya başladığı örnekleri görebiliriz.



Şekil 16: Cathrine Deneuve.

Kaynak: Helmut Newton, Paris, 1976. <https://www.marieclaire.co.uk/news/helmut-newton-a-retrospective-1065> [9.9.18]

H.B. Kahraman cinsellik ile ilgili şunları söyler: “Cinselliği ‘yakalamak’ ancak onu perdeleyen engellerin ötesine geçildiğinde mümkündür. Açıkçası o gizlilik bizim için erotizmi doğuran şey.”⁴³ Bu nedenle sahilde mayosuyla duran bir kadın bedenine göre, Newton’un fotoğrafındaki (Şekil 16) kadının dekoltesi daha çekicidir; çünkü buradaki gizlilik, gösterilmeyene olan ilgiyi arttıran erotizmi doğurmaktadır. H.B. Kahraman, içinde yaşadığımız dünyayı, “görsellik dünyası” ve “cinsellik dünyası” olarak değerlendirir. Ona göre görsellik, psikanalizin *skopofili**, yani izleme hazzı dediği olguya dayanır. ⁴⁴ Bu görüşten hareketle görsellik kavramıyla iç içe olan sanat üretimi de izleme hazzı denilen olguyla aynı düzlemde ele alınabilir. Dolayısıyla sanatın izleme hazzını harekete geçiren açık ya da gizli cinsellik öğeleri içeren bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

⁴³ Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, 2.bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 7.

* Psikanalitik çözümlemeye göre skopofili tek başına bir şey değildir. Cinsellikle ilişkili, bağlantılı bir duygudur. Biraz daha genişletildiğinde narsizmin, fetişizm en önemli kurucu öğelerinden birisi haline gelir. Bir anlamda bir ikamedir, yerine göre yüceltmedir.

⁴⁴ Hasan Bülent Kahraman, **age**, 53.



Şekil 17: Susanna and The Elders.

Kaynak: Jacobo Tintoretto, 1557. <https://womennart.wordpress.com/2017/08/23/susanna-and-the-elders/> [24.10.18]

Tintoretto'nun resmi, (Şekil 17) bedeninin çıplaklığının öteki tarafından fark edilen bir konuma oturtulduğu bir örnek olarak ele alınabilir. Bu resimde ilk bakışta yıkanan, yalnız bir kadın göze çarpar. Ancak resme dikkatle bakıldığında kadının yalnız olmadığı anlaşılır; onu gizlice izleyen figürler de resmedilmiştir. Tabloda, doğayla baş başa yıkanan kadın, kendiyle meşgul ve rahat görünmektedir. Bu rahatlığın, onun hakkında görüş üretecek ya da tedirgin edecek hiç bir varlığın olmamasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu anlamda, öylece duran (yıkanan) kadının *salt mahremiyeti* temsil ettiğini ve onun mahrem bir anına gizlice dahil olanların bakışıyla birlikte kadının çıplaklığının tescillendiği söyleyebiliriz. Bir başka deyişle çıplaklık, çıplak bedene bakanın zihninde doğmuştur. Bu durumda, *birey yalnız halinde çıplak değildir, ötekinin gördüğü haliyle çıplaktır* demek yanlış olmaz. Bireyin mahremiyetini ötekinin görmesi çıplaklık algısını ve buna bağlı olarak cinselliği doğurmaktadır.

Cinsellik, beden, kadın ve mahremiyet gibi bir çok kavramla birlikte değerlendirilebilecek örneklerden biri, Duchapm'ın *Veriler* (*Étant donnés*, 1946-1966) (Şekil 18) adlı eseridir. Philadelphia Sanat Müzesi'nde sergilendiği boş odanın duvarında iki kanatlı ahşap bir kapı vardır Z. Sayın, bu eserden “içeri girmesi

olanaksız bir mekan tasarımı”⁴⁵ olarak söz eder. Bu açıdan burada oluşturulan mekan mahrem bir alan olarak düşünülebilir. Kapıya yaklaşıldığında yüzeye açılmış iki küçük delik göze çarpar, izleyici bu delikten baktığı taktirde içeriye görebilmektedir. İzleyici delikten baktığında bir oda görür ve gördüğü odanın içinde çalılıkların üzerinde yatan çıplak bir kadın vardır. İzleyicinin delikten bakma eylemi gizliliğin yarattığı merak duygusuyla ilişkilendirilebilir. Tintoretto’nun resmindeki (Şekil 17) yıkanan kadını gizlice gözetleyen adamların varlığı ile ortaya çıkan anlama benzer bir temelde, Duchamp’ın bu eserinde de (Şekil 18) kadının çıplaklığı delikten bakan izleyicinin zihninde doğmuş olur.



Şekil 18: Étant donnés (Veriler).

Kaynak: Marcel Duchamp, 1946-1966. <http://v3.arkitera.com/h37737-duchampin-kapali-kapisindan-iceri.html> [17.12.18]

Kuspit, eserlerinde kadın imgesine ağırlıkla yer veren Duchamp’ın cinsellik konusunda saplantılı olduğunu öne sürer ve onun *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin** (1915-23; *Büyük Cam* olarak da bilinir.) ve *Veriler*’ini (Şekil 18) şöyle değerlendirir:

“Kadın’ı hiçbir kinayeli anlatımın gizleyemeyeceği ölçüde aşağılayıcı ve nefret dolu bir biçimde ele almaktadır. Her iki eserde de kadın alaya alınıp horlanır; ilk eserde bedeni mekanik

⁴⁵ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 4. bs. (İstanbul:Metis Yayınları, 2015), 211.

* Bu eserde ilk bakışta iki parçadan oluşan büyük kırık bir cam göze çarpar. Bekar erkekler aşağıda, gelin ise yukarıdaki parçada konumlandırılmıştır. Gelin, bekarlar tarafından çırılçıplak soyulmakta bu anlamda “arzu”yu canlandıran bir formda verilmiştir. Kuspit’e göre bu eser, Duchamp’ın sanat eseri anlayışını ve kadınlarla olan ideal ilişki anlayışını örnekler niteliktedir.

bir nesneye, (Motherwell'in ifadesiyle) tuhaf bir erotik makineye, ikincisindeyse hasar görmüş bir mankene dönüştürülerek kötülenip aşağılanır.”⁴⁶

Kuspit'e göre kadın, Duchamp'ın arzularının günah keçisidir. Delikten bakma eyleminin hemen öncesine kadar kapalı kapı ardında ne olup bittiğine dair fikri olmayan izleyici, pornografik bir bakışa maruz kalmıştır. İzleyicinin delikten baktığı anda çıplak yatan kadının, bir arzu nesnesine dönüştüğünü ve izleyicinin çıplak kadını dikizleyen bir konuma getirildiğini söyleyebiliriz.



Şekil 19: Duchamp is playing chess with Eve Babitz.

Kaynak: Marcel Duchamp, Pasadena, 1964.

https://www.hiltonasmusfoto.com/store/p830/Marcel_Duchamp_playing_chess_with_Eve_Babitz%2C_1964.html [14.11.18]

Duchamp, Pasadena'daki retrospektif sergisinin açılışında (Şekil 19) çıplak bir kadınla satranç oynamıştır. Kuspit, bu performansın ironik açıdan ele alındığında yine cinsel bir anlamı olduğunu öne sürer. Ona göre bir tarafın “mat” olmasıyla oyunun sona ermesi, satrancın sapkın cinsel karakterini de göstermektedir. Bir anlamda satranç, “çiftleşme / mat olma (*mating*)” oyunudur. Kuspit Duchamp'ı şu sözlerle eleştirir: “Bu oyunu büyük olasılıkla çabucak öğrenmiştir, çünkü satrançtaki çiftleşme gerçek yaşamdakinin tam tersidir – eşlerin her ikisinin de erotik ve duygusal açıdan kazandığı cinsel tatmin ve yakınlık satrançta yoktur, bir tarafın şah çekip karşı tarafı mat etmesiyle biten kötü bir sonu vardır.”⁴⁷

⁴⁶ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, (İstanbul:Metis Yayınları, 2010), 61.

⁴⁷ Donald Kuspit, **age**, 62.

Duchamp, Pasadena'daki retrospektif sergisinin açılışında oldukça şehvetli ve güzel bir kadınla satranç oynarken (Şekil 19) karşısındaki kadın (arzu nesnesi olarak) yok etmek istediği bir düşmanı gibidir. Kendi sözleriyle: “İnsan yalnızca sanatla hayvani durumun ötesine geçebilir; çünkü sanat, zaman ve mekanın denetiminde olmayan bölgelerin dışı vurulması için bir araçtır.”⁴⁸ Duchamp'ın bu sözleri, onun kendi 'hayvani' dürtülerini kadınlar üzerinden sorguladığı düşüncesini doğurur. Genel olarak yapıtlarında sıkça rastlanan kadın figürü söz edilen hayvani durumun bir temsili gibidir. Bu anlamda Duchamp'ın eserlerini üretirken kendi hayvani dürtüsüne savaş açtığını, cinsellikle sürekli mücadele ettiğini ve bu dürtülerin onda yarattığı tedirginlik duygusunu sanatı aracılığıyla giderdiğini söyleyebiliriz.

Foucault hakikat ile cinselliğin, hakikat çerçevesinde, *bireysel bir gizin* mecburi olarak ve son noktasına kadar anlatılması aracılığıyla birbirine bağlandığından şöyle söz eder: “Cinselliğin “saklanan şey” olduğu söylenir. Ama, ya tersine, çok özel biçimde, “itiraf edilen şey ise” cinsellik?”⁴⁹ Bu sözlerden hareketle Duchamp, 'bireysel bir gizi itiraf eden' konumuna yaklaşır. Duchamp'ın çalışmaları *sanatçının kendi mahremiyeti* çerçevesinde ele alındığında, izleyici kendini sanatçının en gizli korkularını barındırdığı kuytuluğa girerken bulur. Duchamp, kadın bedeninin mahremiyetini ele geçirip teşhire açarken, kadın çıplaklığından ve kadın cinselliğinden duyduğu ürküntüyü de izleyiciye sezdirmek ister gibidir. Bu bağlamda Duchamp'ın hayvani dürtüleri, kadın-cinsellik yaklaşımı, kısaca kendi mahremiyeti 'öteki' tarafından tartışılır ve yorumlanabilir hale gelmektedir.

Tüm bu düşünceler doğrultusunda; sanat-cinsellik birlikteliğinde tek başına cinselliğin gizlenen ya da saklanan yapısına karşın, sanatın içerdiği cinselliğin 'gizli olanı açığa çıkarma'ya (mahremiyet) dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda gizli olanın tetiklediği merak duygusunun sanat aracılığıyla yerini tatmine bıraktığı sonucuna varılabilir.

4.3. Sanatçının Kendi Mahremini Deşifre Etmesi

Toplumsal yaşamda 'birey ve öteki' ilişkisinde bütünüyle şeffaf bir ilişkiden söz etmek güçtür. Ancak çağdaş sanat pratiklerinde, öteki insanın (izleyici) bilinçli

⁴⁸ Marcel Duchamp, “Regions Which are Not Ruled by Time or Space...”, **The Writings of Marcel Duchamp**, der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, New York: Da Capo Press, (1988):137'den aktaran Donald Kuspit, age, 61.

⁴⁹ Michel Foucault, **age**, 49.

olarak sanatçının mahremiyetine dahil edilmek istendiği sanat pratiklerinde sanatçının yaklaşımı, birey ve öteki iletişiminde süregelen yalıtılmışlığı daha şeffaf bir deneyime açar gibidir. Bu bağlamda Beden Sanatı (Body Art) ve Performans Sanatı (Performing Arts) gibi canlı ve anlık etkinliklerde sanatçının kendi bedeni, ötekine bizzat tanıklık etme imkanı veren ve ötekinin müdahalesine açık bir alan olmuştur. Dolayısıyla izleyiciyi sanat yapıtının tamamlayıcı bir ögesi haline getiren bu türden etkinliklerde sanatçının kendi mahremiyetinin herhangi bir gizlilik alanını temsil etmediğini; aksine, ötekine açılan bir köprü işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Benjamin, sanatsal üretim nesneleriyle ilgili asıl önemli olanın onların ‘görölmeleri değil, mevcudiyetleri’ olduğunu öne sürer.⁵⁰ Burada sanat yapıtının gözden uzak tutulması gerekliliğine vurgu yapılmaktadır. Benzer bir durum, sanat yapıtlarının kült değerini artıran nedenin onların gözlerden uzakta saklanması gerekliliği için de söylenebilir. Örneğin, *Mona Lisa* Tablosunun orjinalinin müzenin deposunda gizli-saklı kalmasının bu yapıtın kült değerini artıran bir etki yaratmasına karşın; kendi bedenini bir sanat yapıtı olarak ortaya koyan sanatçı örneklerinde, gizli-saklılığın tamamen karşıtı eylemler gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Yaratının hem kişisi hem ürünü (nesnesi) hem de süreci olduğu bu örneklerde sanatçı, varlığını hiç bir gizlilik kalmaksızın capcanlı ortaya koyar. Sanatçı-izleyici bağlamında çarpıcı performanslar üreten Marina Ambrovic, 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 sanatın, izleyicinin ve mekanın nesnesi haline getiren Ambrovic’in, gizli-saklı hiçbir şey kalmamacasına ‘anı kültleştirme’yi hedeflediğini ve bunu başardığını söyleyebiliriz.

⁵⁰ Walter Benjamin, **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, çev. Gökhan Sarı (İstanbul: Zeplin Kitap, 2015), 22.



Şekil 20: Imponderabilia.

Kaynak: Ulay, Marina Ambrovic. Galleria Comunale d'Arte Moderna Bologna, 1977.
<http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/01/marina-abramovic12.html> [17.10.18]

Ambrovic'in kendi bedenini sanatının nesnesi olarak sunması bir anlamda kendini 'teşhir etme' eğiliminde olduğu düşüncesini de doğurur. Ulay ile birlikte teşhire açık birer tabloymuşçasına kendilerini müzeye yerleştirdikleri performansları* (1981-87) bu duruma bir örnek oluşturur. Ulay'la birlikte bu defa çıplak bedenlerini müze içerisindeki bir kapının eşiğine yerleştirdikleri *Imponderabilia* (Şekil 20) adlı bir diğer 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 da söz edilebilir.

Benzer bir durum Ambrovic'in "Rythm" serisi için de geçerlidir. 1974 yılında gerçekleştirdiği *Rythm 0* (Şekil 21) adlı performansı dahilinde bir masa düzenlenmiş, masanın üzerine bir de not bırakılmıştır. Notta şöyle yazar: "*Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum.*"⁵¹ Bu yazıyla birlikte masanın üzerinde

*1981-87 yılları arasında, Abramović ve Ulay *Nightsea Crossing* adını verdikleri performans serisini tüm dünyada gerçekleştirmiştir. Bu performanslarda kendilerini, canlı birer tabloymuşçasına müzelere yerleştirmişler ve hiçbir hareket yapmadan sadece birbirlerine bakarak durmuşlardır.

⁵¹ Marina Ambrovic, James Kaplan, **Walk Through Walls A Memoir**, (New york: Crown Publishin Group, (2016): 80'den aktaran Ece Özınan, "Erika Fisher – Litche'nin Performans Anlayışı ile Marina

bulunan silah, mermi, jilet, gül, kırbaç, tarak, üzüm gibi nesneleri de performansa 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 yöneltmektir. Bu süreçte, ben de korkularımdan kurtulmuş olurum. Ve bu gerçekleştiğinde, ben de seyirci için bir aynaya dönüşürüm –ben bunu yapabiliyorsam siz de yapabilirsiniz.”⁵²



Şekil 21: Rythm 0.

Kaynak: Marina Ambrovic, Performance Studio Morra, Naples, 1974.
<https://hieptnguyen101.wordpress.com/2016/06/27/marina-abramovic-rhythm-0/> [9.11.18]

Ambrovic’in bu sözleri, sanatçının bedenini kendi rızasıyla ötekine açtığını doğrular niteliktedir. Bir başka deyişle, bedeninin kendisine ait olan iktidarını ötekilerle paylaşmaktadır. Bu durum, sanatçının kendine ait olanı dışladığı düşüncesini doğurur. Ambrovic’in *Rhythm 0* (Şekil 21) adlı performansı sanatçının üzerindeki kıyafetin çıkarılması, cinselliğin içerdiği doğal bir şiddet olarak gözlenebilir; zira, sanatçının buna rızası vardır. Ancak bu performansın cinselliğin doğal şiddetini

Ambrovic’in *Rhythm* Serisine Bakmak” Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi, c.1, s.1 (2017): 20.

⁵² Age, 23.

içerdiğini söylemek mümkün değildir; çünkü, çıplak bedenine türlü nesnelerle şiddet uygulanmasıyla şiddet abartılmış ve kadın bedeni, tüketilen bir meta olarak öteki'nin fantazi dünyasının en karanlık yanını ortaya çıkarabileceği yoğunlaştırılmış şiddete maruz bırakılmıştır. Ambrovic'in performansı bütün bu düşünceler doğrultusunda değerlendirildiğinde bu performansın pornografik bir etki taşıdığını da söylemek mümkündür.

B.C.Han, teşhircilik toplumu ile ilgili şunları söyler: “Her şey sergi değeriyle ölçülür. Teşhircilik toplumu pornografik bir toplumdur. Her şey dışa çevrilmiş, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, ortaya serilmiş durumdadır.”⁵³ Bu noktada, sanat yapıtının 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 düşüncesinden hareketle *Rhythm 0* (Şekil 21) adlı performans, hem sanatçı hem de izleyicinin cinsellik ve pornografik içerikli *mahrem* dünyalarının çarpıştığı bir an’a dönüşür gibidir.

“Bedenin egemenliği kimin elindedir?” sorusunun, bedeninin salt kendi iradesinde olduğunu kanıtlarcasına üretilen çarpıcı sanat pratiklerinde bu sorunun *ben* olarak cevaplandığı örnekleri görebiliriz. Bedenini farklı açılardan sahiplenilen 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.”⁵⁴

Spence'in sözünü ettiği ‘*kendi sorgulamamın aktif bir öznesi*’ olma durumu güçlü bir öznellik vurgusu içermektedir. Bu durum, sanatçının kendi mücadelesini tüm açık-

⁵³ Byung- Chul Han, *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 28.

⁵⁴ Jo, Spence, *Putting Myself In The Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*. Seattle, WA: The Real Comet Press, (1988): 153'den aktaran (Özdamar, 2009, [01.09.2018])

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.



Şekil 22: The Picture of Health?

Kaynak: Jo Spence and Terry Dennett, 1982-86.
http://www.jospence.org/picture_of_health/picture_of_health_thumbs.html [13.12.18]

Spence, yukarıdaki fotoğrafta (Şekil 22) aynanın karşısında kendi bedenini inceleyerek bedeninde hastalığının belirtilerini arar gibidir. Bulunduğu mekânın kendi içindeki doğallığı güçlü bir mahremiyet algısı yaratmaktadır. Ayna, sanatçının yüz ifadesindeki tedirginlik, karamsarlık gibi duyguları yansıtan bir araca dönüşmüştür. Bu anlamda söz konusu fotoğraf, izleyiciyi sanatçının kişisel bir anının tanıdığı konumuna getirmektedir. Benzer bir durum mamografi çekilirken (Şekil 23) kendini fotoğrafladığı an için de geçerlidir. Bu fotoğraf serisi; mekan, ifade, duruş gibi her açıdan bir kurgu niteliğinde de olabilir; ancak bu serilerde, fotoğrafın ardında yatan hastalığın gerçekliği, sanatçının bedeninde yarattığı deformasyon, fotoğrafın gerçeği (mahremiyeti) yansıtmaya gücünü bir kez daha hatırlatır gibidir.



Şekil 23: Jo Spence and Terry Dennett, *The Picture of Health?* , 1982-86.

Kaynak: Jo Spence and Terry Dennett, 1982-86.

http://www.jospence.org/picture_of_health/picture_of_health_thumbs.html [13.12.18]

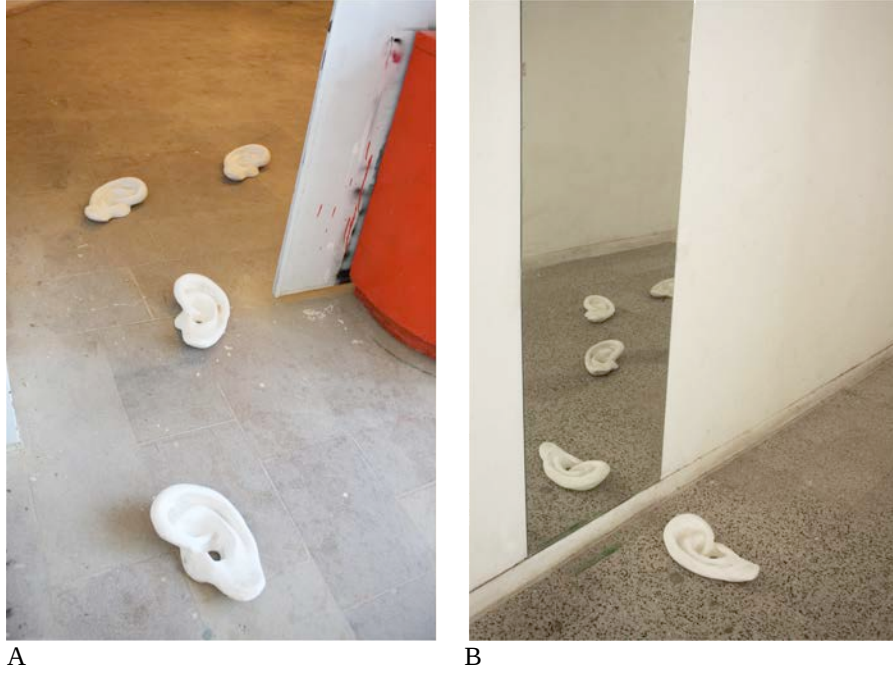
Spence'in kendini sanat nesnesine dönüştürürken; bedenini, 'kadın'ı metalaştıran, salt güzel olarak kodlayan anlayışa karşı politik bir amaç ile ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda bu fotoğraf serisi; mahremiyet-beden, kadın-cinsellik, ahlak-iktidar kavramlarının farklı yansımalarını içinde barındırmaktadır. Bireyi yalnızca beden olarak gören sisteme bir eleştiri niteliğinde olmasının yanı sıra, asıl üzerinde durulması gereken hasta bir sanatçının tedavi süreci, hastalığının bedeninde bıraktığı izler gibi mahrem anların çok sayıda çeşitlemesinin estetize edilerek öteki'nin bakışına sunulmasıdır.

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.”⁵⁵ Bu sözler, *sanat-mahremiyet* birlikteliği çerçevesinde ele alınabilir; söz edilen çirkinlik, mahremiyet kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Sanatçılar yaşama ilişkin o çıplak gerçeği, kendi mahremiyetini ya da ötekinin mahremiyetini sanat nesnesi haline getirerek estetik bir kılıfa koymuş ve başka türlü bir güzellik tanımına olanak sağlamışlardır.

⁵⁵ Donald Kuspit, *age*, 205.

5. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ESER ÇALIŞMALARIM

5.1. Kulaklar-1 (Enstalasyon)



Şekil 24:Yerin Kulağı Vardır.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Silikon kalıp çoğaltım (15 adet), Alçı, her biri 34x20 cm, 2011.

Bu çalışmada sağ ve sol olmak üzere iki tip kulak formu tasarlanmıştır. Kalıp yöntemiyle çoğaltılan bu formlarla iç mekan düzenlemeleri yapılmıştır. Kulakların dizilimi insan adımlarına benzer biçimde kurgulanmıştır. İlk fotoğrafta (A) kulaklar, mekanın kapısından içeri girer biçimde yerleştirilmiştir. Diğer fotoğrafta (B) ise, ayna ile birlikte kurgulanarak bir başka mekan düzenlemesi yapılmıştır. Kulaklar yere kapanmadan, mekana doğru konumlandırılmış, kulakların mekanı dinleyen bir etki yaratması amaçlanmıştır.

İkinci fotoğraftaki (B) yerleştirmede, aynanın önünde duran ve içinde görünen kulaklar vardır. Ayna burada bir iç alan yaratır; başka bir derinliği, sanal bir boşluğu içine yerleştirir. Fotoğraf açısı olarak belirlenen yön ile ayna, mekanın görünmeyenini gösteren bir levhaya dönüşmüştür. Aynada görülen kulaklar,

dinlendiğinden habersiz bir mekana yerleşen kulaklar olarak düşünülebilir. Bir yabancıнын duvara kulağını dayayıp mekanı dinlemesi gibi göze görünmeyen fakat mekanı dinleyen kulakları temsil etmektedir. Bu anlamıyla bu çalışma, mahremiyetin izinsiz ele geçirilmesi durumunun görsel bir anlatımına dönüşmektedir.

Mekandaki sesin işitilmesi, orayı dinleyenin doğrudan doğruya elde ettiği bir bilgidir. Görme duyusunun dışsal algıyı pekiştiren yapısından farklı olarak ses, bir içsellik deneyimi yaratır. Bu anlamda yere yerleştirilen kulaklar, mekandaki seslerin yanı sıra gerçeğin izlerini sürmektedir. Bir anlamda “yerin kulağı vardır” metaforuna gönderme yapılmaktadır. Dinlenen mekan öteki hakkında edinilen bilgiyi çoğaltır ve başka türlü gerçekliklerin yaratımına olanak sağlar. Bu anlamda kulaklarla yapılan mekan düzenlemeleriyle sessiz kalma gerekliliğine, konuşma özgürlüğünün tehdidine de vurgu yapılmaktadır.

5.2. Kulaklar-2 (Enstalasyon)



Şekil 25: Konuş.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Alimünyum Döküm, 34x112 cm, 2011.

Bu çalışmada (Şekil 25) kulak formundan yukarı doğru uzanan boru ile dinlenen bir iç mekanın yanı sıra, insanı doğrudan konuşmaya davet eden bir etki yaratmak amaçlanmıştır.

Birini işitmenin tüm dış gürültüyü bastırıldığını, karşılıklı bir bağ ve yakınlık duygusu yarattığını söyleyebiliriz. Ancak, birey öteki'ne kendini anlatırken ne kadar sansürsüz olabilir? Ya da sansürsüz konuşabilmek hangi türden bir yakınlık bağı ile ilişkilidir? Bu çalışma, bireyler arası iletişimin eksik doğasını temel almaktadır. Mekandaki kulak, tıpkı kilisenin insanların günahlarının itirafını dinleyen bir din adamı örneğinde olduğu gibi mekana aittir. Boşluğa doğru uzanan boru öteki'ni anlatmaya, günah çıkarmaya veya itirafa davet eden, kulağın bir uzvu olarak düşünülebilir. Boru, bireyi temel yalnızlığıyla buluşturan mahrem bir boşluğa işaret etmektedir. Anlatanın sözcükleri kulak oyuğuna ulaşır ve mahrem sesler kimse tarafından duyulamaz ve mekana hapsedilir. Bu anlamıyla bu çalışma bir tür monolog nesnesi olarak da düşünülebilir.

Tarafımdan yapılan “Konuş” adlı çalışma (Şekil 25), John Baldessari'nin *Beethoven's Trumpet: In One Ear & Out the Same Ear* (2007) adlı eserine, bir kulak formundan mekanın boşluğuna doğru devasa bronz bir trompet uzanması ve izleyiciyi bu borunun içine konuşmaya davet etmesi açısından benzerlik gösterir. Baldessari'nin eserinde kulak formu, duymayan bir kulağın bestecisi Beethoven'ın kulağıdır. Kulaktan mekan boşluğuna açılan trompetin, duymayan bir kulağın işitmesine yardımcı tıbbi bir araç olmasının yanı sıra, izleyiciyi konuşmaya sevk eden yönünün daha baskın olduğu söylenebilir; nitekim, izleyici trompetin içine konuştuğunda içeriden Beethoven'ın bir bestesi duyulacaktır. Baldessari burada, görme duyusunun baskınlığının önüne geçerek anlamın diğer duyular aracılığıyla nasıl yaratıldığına dikkat çekmek ister gibidir. Bu durumda, izleyicinin bu eseri görmekle kalmayıp, eserle diğer duyularıyla da birlikte etkileşime girmesi yönündeki isteği önem kazanmaktadır. Öyle ki; izleyici bu eseri görür, esere dokunur, içine konuşur ve bir müzik duyar. Konuşmaya başlayan kişinin duyduğu müzikle, söyledikleri arasında herhangi bir bağıntı olmadığı düşünüldüğünde, Baldessari'nin birey ve öteki arasındaki iletişimin paradoksuna bir gönderme yaptığı söylenebilir. Çünkü, izleyicinin anlattıklarının anlamının duyduğu müzikle baskılanması, anlatan bireyin dinlenmediğine vurgu yapar gibidir.

Her iki eser görsel olarak birbirine benzerlik gösterse de, ortaya çıkan anlamlar farklıdır. *Konuş* adlı çalışmada yerde duran kulağın içinden yukarı doğru uzanan boru, konuşan bireyi sadece dinlemek için mekanda konumlandırılmıştır. Borunun içine konuşan izleyicinin söyledikleri eser tarafından baskılanmaz. Borunun içine

konuşan birinin anlattıkları mekana bir sır gibi hapsedilir ve bu sesleri kimse duyamaz.

5.3. İntus



Şekil 26: İntus.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Karışık Teknik, 30x40 cm, 2017.

Bu çalışma, yüzeyi ince iple kaplı üç boyutlu bir portredir. Duvar yüzeyinde konumlandırıldığında rölyef etkisi yaratmaktadır. İnce ip, kapladığı yüzeyin biçimini alabilen yapısı nedeniyle kullanılmış; örtülü, gizli-saklı bir insan yüzü etkisi yakalamak amaçlanmıştır. Yüzü iple örtmek; içi dıştan, dışı içten ayırmış, iç-dış algısını farklı bir bakış açısıyla ifade etmeye olanak sağlamıştır. İple kaplı yüzey, dışarıdan bir müdahale olmadıkça içi göstermeyen saklayan, koruyan, yalıtan bir kılıf olarak düşünülebilir. Dış dünyadan kendini yalıtan bir varlığın, yalnızca yüzeyde kalan izi görünmektedir.

Bu çalışmada insan yüzünü iple örtmek, gerçekliğin izlerini silme itkisiyle ilişkilendirilebilir. İple örtülü yüzeyin içinde gizlenen ya da korunan bir öz vardır. Diğer yandan, ipten yapılma bir kılıf örtünün içindeki insan yüzünü koruyan bir direnç unsuru olarak düşünülebilir. Bir bakıma insan yüzü bir kılıfa konmuş, kılıf gizlediği insan yüzünü yeniden üretmiştir. İple örtülü insan yüzü bu anlamıyla

günlük yaşamda bireyin sonsuz sayıda ve sürekli değişen kimlik maskeleriyle de ilişkilendirilebilir.

Benjamin'e göre güzellik, örtü ile örtülenin çözülmez bağı gerektirir; çünkü, ona göre güzel olan ne örtü ne de örtülmüş olan nesne değil, örtülü nesnedir. Örtüsü açıldığında sonsuz derecede göze çarpmaz olduğu ortaya çıkacaktır. Benjamin'e göre: "Güzel haricinde örten ve örtülü hiçbir şey asli olamayacağından güzelliğin ilahi varoluş temeli sırdadır."⁵⁶ Bu çalışmada örtülmüş insan yüzü, Benjamin'in görüşü ile benzer bir biçimde örtünün içinde kendiyi özdeş olarak kalan bir içeriği temsil etmektedir. Bu anlamda bu çalışmada örtünün içinde gizlenen, salt mahremiyete gönderme yapılmaktadır. Mahremiyet ötekinin gözünde beliremeyen, örtülü bir boşluk alanına dönüşmüştür. Bu örtü açılmamalıdır; zira, doğrudan doğruya dışa vurulamayan her şey, örtünün açılması halinde yok olacaktır.

5.4. Komşu Kadın



Şekil 27: Komşu Kadın.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Karışık Teknik, 50x50cm, 2018.

⁵⁶ Walter Benjamin, **Goethes Wahlverwandschaften, Gessamelte Schriften**, Cilt 1.1 (Goethe'nin Gönül Yakınlıkları, Toplu Yazılar):195'den aktaran Byung- Chul Han, **age**, 37.

Bu çalışma, iç mekanda ve duvar yüzeyinde konumlandırılmıştır. *İntus* (Şekil 26) adlı eserle benzer bir biçimde yüzey, iple örtülmüştür. Tarafımdan yapılan kadın portresi ile ipler birlikte kurgulanmıştır. Bu defa iple örtülü yüzey, ötekinin mahremiyet alanını temsil etmektedir. Kadın portresinin kırmızılığı; yasak olan, onaylanmayan dikizleme/gözetleme durumunu simgeselleştiren bir anlam içermektedir. İple kaplı yüzeyi yarıp, ötekinin örtülü alanına dahil olan yan evin komşusu metaforu yaratılmak istenmiştir.

Komşu kavramının farklı ölçeklerde yansımaları vardır; bir eve, apartmana, mahalleye veya ülkeye komşu olunabilir. Komşu kavramında belirleyici olan en temel durum en az iki unsur arasında var olan sınır ortaklığıdır.

Komşu kavramı beraberinde şu soruları getirir: Komşu her gün görülen biri olduğu için güvenilir midir? Tanıdık olduğu için sohbet etmek gerekli midir? Komşu korkmadığımız ya da tedirgin olmadığımız bir yabancı mıdır? Şafak'ın sözleriyle komşu kadın: “Hiç kapanmayan bir gözdür. Pencere önlerinden, dantel tüllerin ardından, balkon kenarlarından, duvar diplerinden, gözetleme deliklerinden ve bir de pişirip dağıttığı aşurelerin içinden bakar.”⁵⁷ *Komşu Kadın* adlı çalışmadaki kadın portresi bu sözlerle benzer bir temelde, ötekinin mahremiyetinin en yakın tanığına dönüşebilme kabiliyetiyle ele alınmıştır. Bireyin denetiminde komşunun uzaklığı, bireyin burada'sından hatırı sayılır bir mesafede olmalıdır; komşu, birey ile aynı mekanda bulunmadığında orada ya da şurada olarak anılabilir. Bu çalışmada komşu, bireyin denetimi ya da bilgisi dışında onun mahremiyet alanında var olan bir yabancıyı temsil etmektedir.

⁵⁷ Elif Şafak, **Mahrem**, (İstanbul: Doğan Kitap, 2016), 199.

Genel olarak sanat yapıtlarında seçilen nesnelerin sanatçıda bir takım duygular oluşturması ya da sanatçının nesneye özel bir anlam yüklemesi gibi yaklaşımlardan farklı olarak bu fotoğraflarda her gün kullanılan bir masanın üzerinde kendiliğinden konumlanan nesneler fotoğraflanmıştır. Fotoğraflar, özgür bırakılan hareket sonucunda nesnelerle ortaya çıkan formların oluşturduğu bir bütün olarak ele alınabilir. Bu açıdan Andre Breton'un, gerçeküstü sanatçılar için önerdiği ifade biçimi olan 'ruhsal otomatizm' kavramına yaklaşıp. Breton'a göre düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; düşüncenin, bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki ön yargının kontrolü olmadan aktarımıdır.⁵⁸ Herhangi bir estetik ya da ahlaki ön yargının kontrolünden bağımsız, bilinçaltına saklanmış olan el hareketleriyle masa üzerine otomatik yerleşen nesnelerin yalnızca ortaya çıkardığı biçimi ve otomatizme yaklaşan yönünü incelemek amacıyla fotoğraflara efektler uygulanarak bazı denemeler yapılmıştır:



Şekil 29: Denemeler.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, 2016.

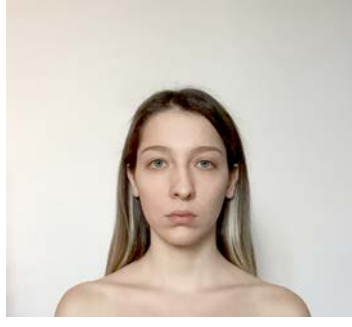
Fotoğraflara siyah-beyaz ve ışık-gölge efektleri uygulanarak ortaya çıkan bu görüntülerde nesnelerin, özgün karakterini koruyarak zihinde oluşan bir imgeler bütünü olmalarından ziyade leke, gölge, hayal, terimlerine daha yakın bir etkiye oldukları söylenebilir; bu görüntülerde, nesnelerin zihindeki görüntüleri farklılaşmış,

⁵⁸ Ahu Antmen, **a.g.e.**, 136.

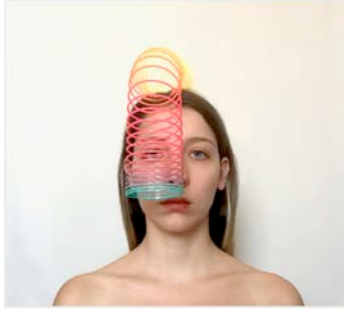
nesneler anlamını yitirerek birer imgeye dönüşmüştür. Siyah-Beyaz denemelerde olduğu kadar fotoğraflarda da zihni meşgul eden öncelikle biçimdir. Göz, nesnenin ne olduğundan çok, fotoğrafın bütünsel görünümünü algılar. Bu bağlamda her bir fotoğraf ilk bakışta bir kolajı andırır.

Tezde, *Bireyin 'Kendi Hikayesi'* başlığı altında söz edilen sanatçının özgün kişisel tarihini sahip olduğu nesnelerle ve yaşadığı mekanla anlatan Van Gogh'un yatak odası resimlerinde (Şekil 7) olduğu gibi bu fotoğraf serisi, sanatçının anlamı kendi yaşam alanında ve kullandığı eşyalarda aradığı düşüncesine yakınlaşır. Fotoğraflarda yer alan nesnelerin sanatçıya ait olması bakımından kendi kimliğiyle de var olduğunu ve her birinin kendi içinde bir anlam ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda fotoğraflar, dışavurumcu özellikler gösteren otobiyografik bir seri olarak ele alınabilir; öyle ki, sanatçının içinde yaşadığı evden, eşyalarından kısaca mahrem dünyasından birer kesit sunulmaktadır. Masanın üzerindeki eşyalar, bir yandan sanatçının dünyaya temasını sağlayan unsurlar olarak var olurken, diğer yandan kendi bedenine ve yaşamına temas eden nesnelerdir. Bu bakış açısıyla sanatçının günlük alışkanlıklarını iptal ederek, kendi eşyalarıyla farklı bir iletişim deneyimlediği söylenebilir.

5.6. Otoportreler



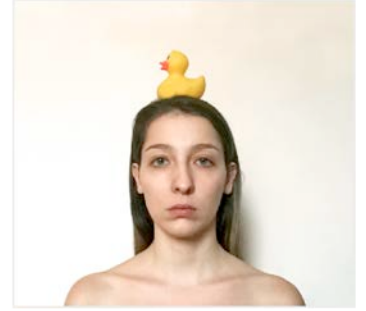
1. Nesnesiz



2. Yaylı Oyuncak



3. Lolipop



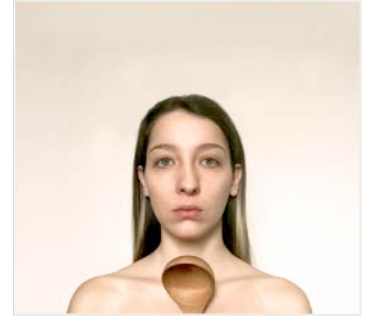
4. Banyo Ördęi



5. Tuvalet Kağıdı



6. Gazete



7. Tahta Kaşık

Şekil 30: Otoportreler.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Fotoğraf Serisi, her biri 40x40 cm, Dijital Baskı, 2017.

Bu çalışmadaki fotoğraflar, zamanlayıcı ayarlanarak cep telefonunun ön kamerası ile çekilmiştir. Bir anlamda fotoğraflar birer selfie olarak ele alınabilir. Fotoğraflarda; kaşık, banyo ördeği, gazete, şeker, tuvalet kağıdı gibi bilinirliği olan nesneler, sanatçının portresi (ben) ile yeniden kurgulanmıştır. Bu kapsamda günlük yaşamın nesnelere, öznenin bedeni üzerinden yerleştirme uygulamaları yapılmıştır.

Benjamin, gündelik kullanım nesnelerinden gizli dirençler olarak söz eder ve insanın günbegün karşısına çıkan gizli dirençleri aşmak için olağanüstü bir çaba gösterdiğini söyler. Ona göre insan: “Nesnelerle beraberliğinin kendisini dondurmaması için

onların soğukluğunu kendi sıcaklığı ile karşılamak, onların dikenlerini kan kaybından ölmek için, sonsuz bir maharetle tutmak zorunda kalıyor.”⁵⁹ Bu fotoğraflarda kullanılan nesneler bu sözlerle benzer bir temeldedir; nesnelerle birlikte kurgulanan diğer otoportreler bireyin mahremiyetini tehdit eden gizli dirençler olarak düşünülebilir. Bu bağlamda baş üzerine yerleşen tuvalet kağıdı (5), boyuna dolanan gazete (6) fotoğraflarında olduğu gibi özne-nesne arasındaki ilişki gerçek dışı bir bağlantı içinde sunulmaktadır. Nesnesiz fotoğraf (1) yalın bir otoportre iken, yüz nesnelerle birlikte fotoğraflandığında kendi gerçekliğinin ötesine geçerek bir imgeye dönüşmektedir.

Sanatçının (ben) nesnesiz fotoğrafta (7) kendi imgesini, tüm nesnelerden arınmış, yalın ve olduğu haliyle sunmasının bir nedeni mahremiyet kavramıyla ilişkilidir. Tezde, *Bireyin Kendi İmgesi* başlığı altında sanatçının kendi imgesinin sanat yapıtına dönüştürülmesi varoluş sorunu açısından değerlendirilmiştir. Bu fotoğraf serisi, sanatçının kendi imgesi ve mahremiyet kavramı arasındaki bağıntı açısından değerlendirilebilir. Nesnelerle birlikte kurgulanan fotoğraflarda nesnelerin temasına rağmen yüzdeki ifadenin donuk ve kayıtsız kalması Bauman’ın “sahte karşılaşma” (Tez, s. 14) olarak söz ettiği bireyin ötekine karşı takındığı kendini savunma tavrıyla ilişkilendirilebilir. Bauman, sahte karşılaşma tekniğiyle yabancıya ilgisizlik alanının tüm bilinçli temaslardan ve en önemlisi onun bilinçli bir temas olarak görebileceği davranışlardan gayretle kaçınılan bir alandan söz eder ve bu alanı şöyle tanımlar; “sempatiye de düşmanlığa da uzak duran taahhütsüzlük, duygusal boşluk alanıdır” Bu düşünceye benzer bir şekilde portrelerdeki ifadenin içeriği yansıtmayan, donuk, kayıtsız, mimiksiz olması sanatçının (ben) nesneleri görmezden gelme halinin bir tür yansımasıdır.

Benjamin’e göre erken dönem fotoğraflarda portrenin merkezde olması tesadüf değildir. Ölülerden ya da artık orada olmayan insanlardan yadigar kalan eşyaya tapınılırken, resmin tapınma değeri son sığınağını bulmuş olur. Benjamin’in söz ettiği insan yüzündeki ifade aracılığıyla erken dönem fotoğraflardan son defa el sallayan ‘aura’dır.⁶⁰ Benjamin’in son bir sığınak olarak söz ettiği, insan simasıdır. B.C.Han’a göre kült değeri taşıyan insan siması fotoğraftan çoktan kaybolmuş durumdadır. Ona göre: “Facebook ve Photoshop çağı “insan siması”nı tamamen

⁵⁹ Walter Benjamin, **Tek Yön**, çev. Tevfik Turan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 27.

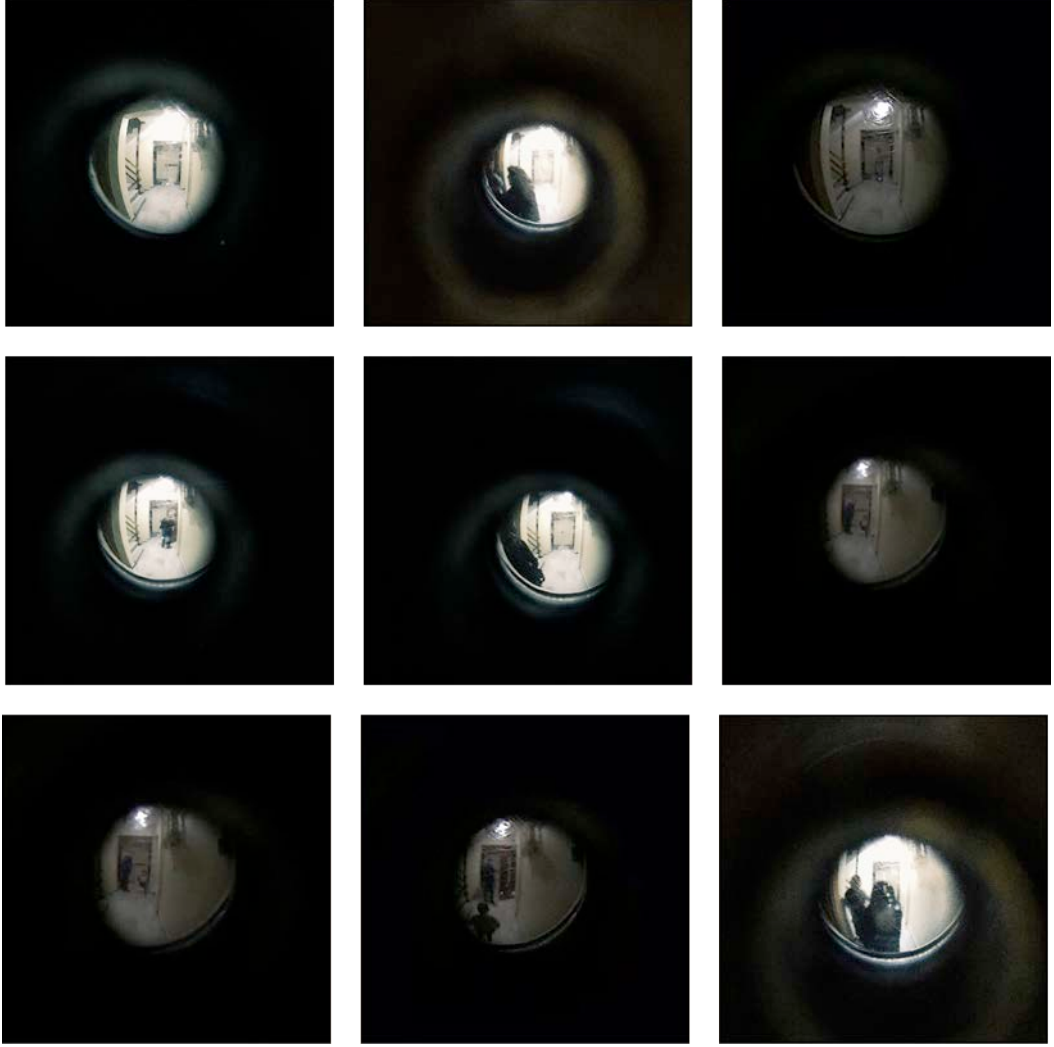
⁶⁰ Walter Benjamin, **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, 26.

sergi değerinde kendini bulan bir *face* haline dönüştürür. *Face*, “bakışın aura” sından yoksun, *teşhir edilen* bir yüzdür. “İnsan siması”nın meta biçimidir.”⁶¹ Günümüzde sosyal medya mecralarındaki selfielerin benzer bir algı yarattığını söyleyebiliriz. Selfie yönteminde telefonun ön kamerası açılır, kol belli bir açıyla havaya kalkar, yüz genelde üst açıdan fotoğraflanır. Selfielerde görünen bir portredir ancak genel bir yargıyla ortaya çıkan portre fotoğrafı, sözü edilen bakışın aurasından yoksun, yalnızca teşhir edilen bir yüzdür.

Yöntem olarak birer selfie denebilecek bu fotoğraflardaki bakış, yüzdeki ifade ve yalınlık sebebiyle, insan siması özelliğini yitiren birer *face* değildir. Popüler nesnelerin varlığına rağmen bakışın aurasının varlığını koruduğu söylenebilir.

⁶¹ Byung-Chul Han, *age*, 26.

5.7. Gözetleme Deliği



Şekil 31: Gözetleme Deliği

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Fotoğraf Serisi, Dijital Baskı, her biri 40x40 cm, 2018.

Bu çalışmada, evin kapısının gözetleme deliğinden görünen mekandaki insanlar, farklı zamanlarda cep telefonu ile fotoğraflanmıştır. Gözetleme deliğinden öteki bireyleri fotoğraflamak temelde sorunlu bir eylem olsa da, apartman yaşamında herkes bu delikten her an habersiz gözetlenebilir; öyle ki, her bireyin bu eylemi yapma hakkı vardır. Bu anlamıyla gözetleme deliği kamusallaştırılmış bir dikiz nesnesi olarak düşünülebilir. Bir dizi anın tesadüfi kesitleri olan bu fotoğraflar, fotoğrafçının ötekinin mahremiyetini gözetlediği anların belgesi haline gelmişlerdir. Tezde, *Ötekinin Gözetlenmesi-Kamera* başlığı altında bu konuya detaylı olarak yer verilmiştir.

Sontag, insanların fotoğraflarını çekmenin önemli tarafının, onların hayatlarına herhangi bir şekilde müdahale etmeden, sadece onlara misafirliğe gitmek olduğunu söyler.⁶² Bu çalışmada gözetleme deliğinden fotoğrafları çekilen insanların hayatlarına herhangi bir müdahale olmamasına karşın; burada yapılan eylem, misafirliğe gitmek kadar masum değildir. Onların rızası olmadan ve denetimi dışında fotoğraflanan insanlar tam anlamıyla dikizci bir eyleme maruz kalmışlardır.

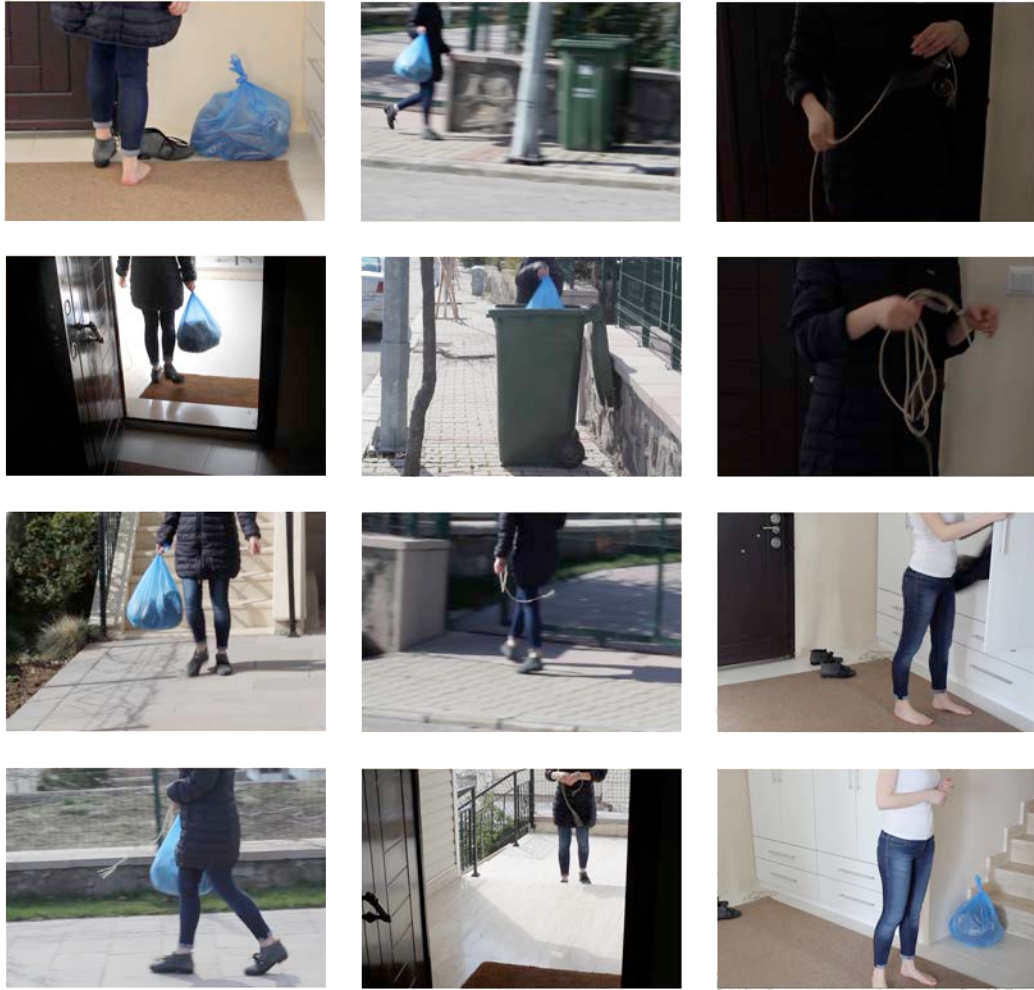
Colomina'ya göre: "Herhangi bir pencere kavramı içeri ile dışarı, özel mekan ile kamusal mekan arasındaki ilişkilere dair bir nosyon içerir."⁶³ Gözetleme deliği benzer bir biçimde, evin içi ve evin dışı arasında bireyin kapısını ötekine açıp açmama kararını verdiği bir penceredir. Bu çalışmada gözetleme deliği, ötekilerin fiilen yaşadıkları gerçeğe merakı artıran yapısıyla bir röntgen dürbününe dönüşmüştür.

Bu çalışma aynı zamanda teşhir, gizlenme diyalektiği, tanıklığın iç içe geçmesi gibi küresel gözetleme kültürüne de gönderme yapmaktadır. Fotoğrafların çekildiği süreçlerde gözetlenen mekan aynı zamanda dinlenmiştir. Fotoğrafı çeken kişi (ben) ister istemez yalnızca delikten görülen anların değil, duyulan seslerin de tanığına dönüşmüştür. Diğer insanların mahremiyetine tanık olduğu aynı an'ın içinde onlarla birlikte var olmuştur. Dolayısıyla, öteki insanın yaşamının gerçekliği izleyen de gerçekliğine dönüşmüştür. Burada ikili (Düal) bir mahremiyetten söz edilebilir; bu görüntüler fotoğrafı çeken kişinin sorunlu (!) eyleminin de bir tür belgesi haline gelmiştir. Hem gözetleyenin evinde gizlice yaptığı mahrem bir eylem, hem de gözetlenenin mahremiyeti belgelenmiştir.

⁶² Susan Sontag, **age**, 52.

⁶³ Beatriz Colomina, **age**, 35.

5.7. Mahrem Atıklar (Video Film)



Şekil 32: Mahrem Atıklar.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Video film (loop), Süre 3 dk, Renkli, Sessiz, 2017.

“Oyuncu kendi evinde, çöpünü atmak için dışarı çıkmak üzere hazırlanır. Çöpünü atacağı kova evin bahçe kapısının dışındadır. Amacı çöp poşetini bir an önce atıp, evine geri dönmektir. Video oyuncunun evine döndüğünde, atmayı unuttuğu bir başka çöp poşetini görmesiyle devam eder....”

Filmin senaryosu bir çöp poşetinin dışarı atılma zorunluluğu üzerinden yazılmıştır. Konuya uygun bir mekan araştırılmış, Ankara’da bahçesi olan müstakil bir ev seçilmiştir. Evin içi, evin bahçesi olmak üzere iki mekanda çekim yapılmıştır. Ayrıca kent yaşamı detayları içeren kısa çekimler yapılmış, filmde ara görüntüler olarak kurgulanmıştır.

Çekim senaryosu seçilen ev üzerinden yazılmıştır:

SAHNE 1/ EVİN HOLÜ- SOKAK KAPISI /GÜN /İÇ

Oyuncu, evden çıkmak üzere hazırlık yapar. Bileğinde ip sarıdır.

Dolabı açar, montunu alır, ayakkabılarını giyer, çöp poşetini alır ve kapıyı açar.

SAHNE 2/ SOKAK KAPISI /GÜN /DIŞ

Dışarı çıkar, bahçe merdivene yönelir.

Bileğindeki ipi sarar.

SAHNE 3/ EVİN BAHÇESİ-MERDİVENLER /GÜN /DIŞ

Merdivenlerden iner, bahçe kapısına doğru yürür.

Sol tarafta dikkatini çeken bir şeye doğru dönüp bakar.

SAHNE 4/ BAHÇE KAPISI-ÇÖP KOVASI /GÜN /DIŞ

Bahçe kapısına doğru devam eder.

Kapıyı açar ve çöp kovasına doğru ilerleyip çöpü atar.

Geri dönüp bahçe kapısını içerden kapatır.

SAHNE 5/ EVİN BAHÇESİ-MERDİVENLER-EVE DÖNÜŞ/ GÜN /DIŞ

Evin kapısına doğru yürümeye başlar.

Sağ tarafta bir ağaç vardır, ona doğru yürür.

Ağaca dokunur ve merdivenlere doğru yönelir, merdivenleri hızla çıkar.

SAHNE 6/ SOKAK KAPISI GİRİŞ/ GÜN/ İÇ

Evin kapısına yaklaşırken bileğindeki ipi çözmektedir.

İçeri girer ve kapıyı kapatır.

Bileğindeki ipi tamamen çözer, yere atar.

SAHNE 7/ EVİN HOLÜ/ GÜN/ İÇ

Montunu dolaba bırakır.

Biraz ilerlediğinde yanına almayı unuttuğu diğer çöp poşetini görür.

SAHNE 8/ EVİN MERDİVENLERİ-ÇÖP POŞETİ /GÜN /İÇ

Çöp poşetine doğru yürür, merdivene oturup bir süre poşeti izler.

SAHNE 9/ EVİN BAHÇESİ-MERDİVENLER /GÜN /DIŞ

Poşeti hızla alır, yerdeki ipi alır ve ayakkabılarını giyer.

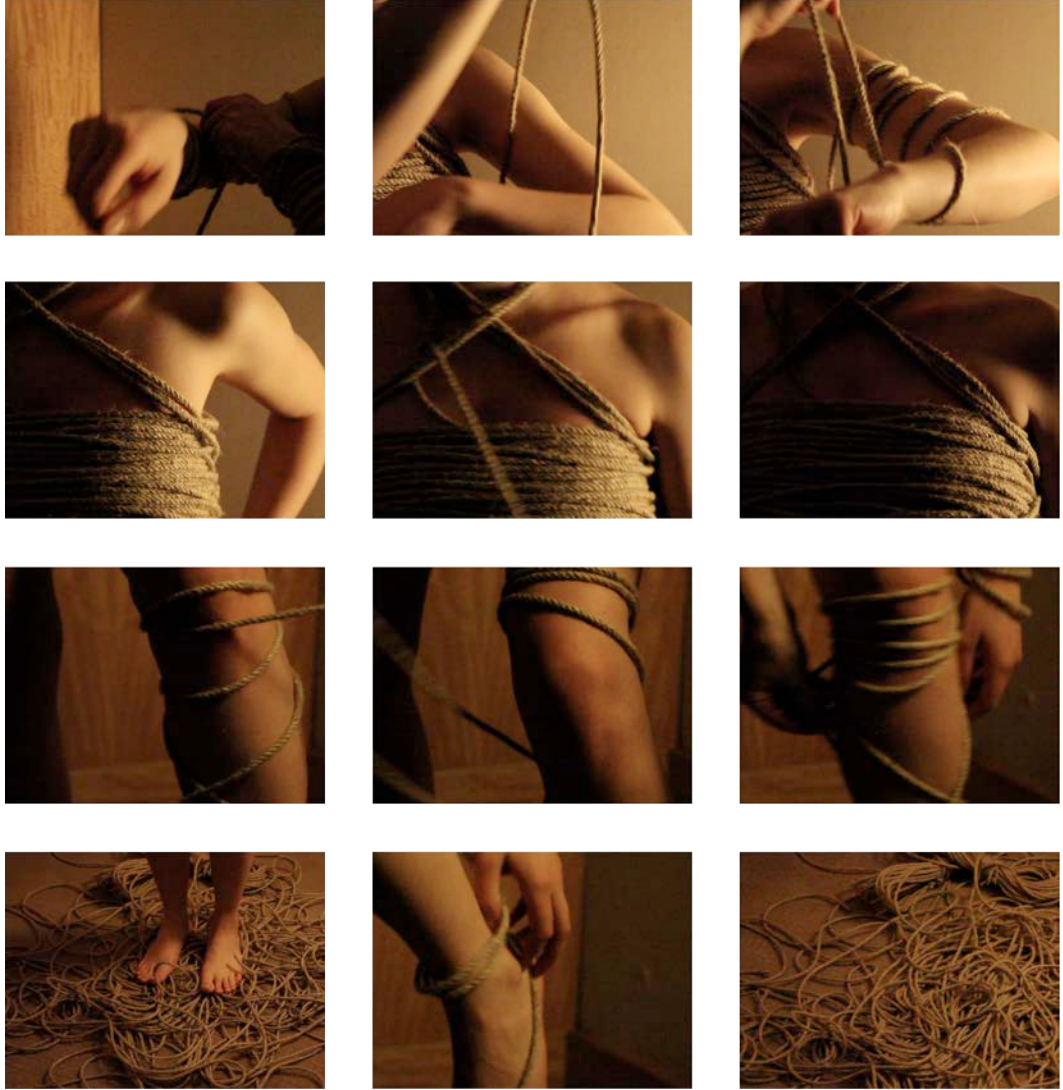
Tekrar dışarı çıkmak üzere kapıyı açar ve arkasından kapatır.

Evin dışındaki yaşam, ötekilerle zorunlu olarak karşılaşma imkanı sunar. Kendi bahçesi olan bir ev kent yaşamının kalabalığına göre daha sakin görünse dahi, bu karşılaşma muhtemeldir. Oyuncunun evinden çıkmak istememesinin altındaki temel neden öteki ile karşılaşma ihtimalidir. Ancak, her ne kadar evinden çıkmak istemese de dışarı çıkıp çöpünü atmak zorundadır. Oyuncunun dışarıya karşı bu isteksizliği, dışarıda yaşanabilecek durumlara karşı hissettiği tedirginlik duygusu ile ilişkilidir. Bu düşünceden yola çıkarak film, bireyin günlük yaşamda fark edilen konumdan yalıtılmış konuma geçme isteğini, bu yönlerdeki çabasını anlatmaktadır.

Çöp kavramının kent yaşamına dair güçlü sembolik anlatımları vardır. Bu çalışmada çöp poşeti bir yandan bireyin evden çıkma gerekliliğine vurgu yaparken, diğer yandan bireyin mahrem atıklarını kamusallaştıran yapısıyla ele alınmıştır. Evinden çıkmak istemeyen, öteki ile iletişimden kaçan ya da gizlenmek isteyen bir birey içinde tükettiği, okuduğu, yazdığı, yediği, içtiği, pislettiği (mahrem) atıkları mavi bir poşete koyarak kente uygun hale getirmiştir. Bu açıdan çöp, bireyin mahremiyetini kamusallaştıran bir anlam taşımaktadır.

Videoda oyuncu, dışarıya çıkarken bileğine ip dolamaktadır. Evine döndüğünde ise bu ipi çözmektedir. Çünkü oyuncunun kendi evi onun içten rahatlık mekanıdır. (Mahrem mekan ve insan arasındaki ilişki tezde *İnsan-Mekan-Mahremiyet* başlığı altında detaylandırılmıştır.) Oyuncunun dışarı çıkarken bileğine ip dolaması, kendini koruma ve yalıtma yönündeki isteğini sembolize etmektedir. Çöp poşeti, oyuncunun evden çıkarken bileğine doladığı iple benzer bir temeldedir; mavi bir poşete sarılıp kamusallaştırılan çöpleri gibi kendi bedenine sardığı ip onu, günlük yaşama uygun hale getiren kılıflara ya da maskelere gönderme yapmaktadır. Oyuncunun bileğine doladığı iple değinilen anlam “İzole” isimli diğer video çalışmasında detaylandırılmıştır.

5.9. İzole (Performans Videosu)



Şekil 33: İzole.

Kaynak: Ezgi Ararat Cüceoğlu, Video film (loop). Süre 3 dk. Renkli, Sessiz, 2017.

Bu video, oyuncunun iç mekânda bedenine kalın bir ip sardığı, yakın plan çekimleri içermektedir. Bu çalışma “Mahrem Atıklar” adlı videoda oyuncunun bileğine sardığı ipin arka planı veya yan hikayesi olarak düşünülebilir. Bu videoda kendini sergileme ile gizleme arasındaki etkileşime, iç ve dış arasında olan bağa çıplak bedenin iple kaplanması üzerinden değinilmektedir.



Şekil 34: The Dream of Flowers.

Kaynak: Duane Michals, 1986. <http://mikipedia.net/?p=6563> [25.12.18]

Videodan alınan yukarıdaki ekran görüntüleri, Duane Michals'ın bir dizi görüntü içinde anlatılar yarattığı serileri ile benzerlik gösterir. Michals'ın *The Dream of Flowers* (Çiçeklerin Rüyası) adlı serisinde, gözleri kapalı oturan genç bir adamın başı çiçeklerle örtülünceye kadar, *İzole* adlı video görüntülerine benzer bir biçimde, kademeli olarak kaplanır. Yukarıdaki görüntülerin sıralı dizilimi, Michals'ın aynı mekanda farklı unsurlarla sinematik bir çerçevede kurguladığı fotoğraf hikayelerine yaklaşır. Michals'ın serilerinde olduğu gibi, değişmeyen mekanın içinde oyuncu kademeli olarak bedeninin bölümlerini kaplayarak bir hikaye anlatmaktadır.

Oyuncunun bedenini iple sarması, bedenini dış dünyadan ayırıp yalıtma isteği ile ilişkilidir. İple kapladığı yüzeyler kendini saklamak, gizlemek için yarattığı yapay bir kılıfa dönüşmektedir. Aynı zamanda, insanın bedeniyle özdeş olma durumuna da vurgu yapılmaktadır. Oyuncunun gözlerden korumaya çalıştığı çıplak bedeni, kendilik ve mahremiyet duygularının iç içe geçtiği güçlü bir aidiyetin varlığını temsil etmektedir. Bedeni iple sarmak ya da bedeni örtmek, bu biricik yapının korunması ve iyileştirilmesi gerekliliğine işaret etmektedir. Bu açıdan çalışmalarda kullanılan ip, Joseph Beuys'un keçe ile değindiği (*Felt Suit*, 1970) hem koruyup iyileştiren hem de ayırıp yalıtın olma anlamlarını içinde barındırır. Öyle ki; sanatçının ölmek üzere olan bedeninin yağ ve keçeye sarılarak ölümden döndüğü ve iyileştiği yönündeki mit, bu malzemeleri işlerinde sıkça yer vermesinin bir nedenidir. Videoda iple yaratılan kılıf, Beuys'un malzeme seçiminde etkili olan keçe ile benzer bir anlamda; bedeni saran doğal giysi değeri taşıyan bir nesneye dönüştürülmektedir.

6. SONUÇ

Araştırmanın ilk bölümünde sanatçının iç dünyasına başlattığı yolculuk, sanat alanında bireysel vurguların çoğalmasının bir nedeni olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda incelenen eserlerde, sanatçının ürettiği eser aracılığıyla kendisinden bir iz bırakma, varoluşu üzerinden bir hikaye anlatma isteğinin ön plana çıktığı görülmektedir. Mahremiyetin kişiye özel bir alanı temsil ettiği düşünüldüğünde; kendine, kim olduğuna, yaşamına, arzularına yönelen sanatçının, özgün olabilmenin koşullarını kendi mahremiyetinde aradığı görüşüne varılmıştır.

Mahremiyet, bireyin benliğiyle bütünleşik bir yapıdadır. Çünkü, her iki kavramın da daimi bir kendiliğe, öznel ve soyut bir tasarıya işaret ettiği söylenebilir. Diğer yandan, mahremiyet olgusu insanın bedeniyle, yaşadığı ortamla ve ötekilerle olan iletişimiyle de doğrudan bağlantılıdır. Bu anlamda mahremiyet, ben ve öteki insan arasındaki en temel sınır olarak değerlendirilmiştir. Söz edilen sınır, birey ve öteki arasındaki mesafeye bir bağıntı oluşturmaktadır. Bireyin öteki insanı kendi mahremiyetine ne ölçüde dahil edeceği, öteki ile arasındaki mesafeyi yakınlık-uzaklık bağlamında yönlendirilmesiyle ilişkilidir. Bu bilgiler ışığında öteki'nin mahremiyet çemberinden uzaklaştığı ölçüde yabancı olduğu görüşüne varılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde sanat, içsel hikayenin bir tür dışavurumu olarak ele alınmıştır. Bu durum, sanatçının iç hikayesini ve kendine özgü olanı öteki'ne açma isteği ile ilişkilendirilmiştir. Öyle ki, sanatçı iç hikayesini kelimelere dökmekten öte onu plastik bir boyuta taşıyabilmektedir. Bu kapsamda, sanatçının kendi bedenini ya da yaşam alanını izleyiciye açtığı eser örneklerinden yola çıkılarak, üretilen eserlerin sanatçıların mahremiyetinin bir tür dışavurumu olduğu görüşüne varılmıştır. Sözü edilen durum, aynı zamanda sanatçının kendini gerçekleştirme yönündeki bir edimi olarak değerlendirilmiştir. Sanatçıların kendi bedenlerini sanat nesnesi haline getirme nedenleri bu açıdan ele alındığında, sanatçıların bedeni aşmak ve ben'i ortaya çıkarmak isteği içinde oldukları söylenebilir. Bu kapsamda; otoportreler, çıplak beden betimlemeleri, bedenin izleyicinin insiyatifine bırakıldığı performanslar gibi

örnekler, sanatçıların mahremiyetlerinin karmaşık yapısını kendi bedenleri üzerinden çözümlediği düşüncesini doğurmaktadır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde sanat-mahremiyet bağlamında incelenen eserler, sanatın iktidarın baskılayıcı yapısından zorunlu olarak kurtulması gerekliliğine vurgu yapar gibidir. Sanatın, özünde güncel olanı estetize ettiği düşünüldüğünde, sanatçının; kent kültürüne ve iç içe olduğu toplumsal yaşama kapalı kalması mümkün değildir. İnsan yaşamının en gizli yönlerini ortaya çıkarmak sanat üretiminde kaçınılmaz bir zorunluluğa dönüşmektedir. Sanatçılar tabu, yasak, gizli, çirkin ya da tuhaf olanın üstüne gitmektedir. Bu anlamda sanat gizli olanı meşrulaştırmaktadır. İnsan yaşamı kişiye özel bir gizliliği içinde barındırsa da, söz edilen gizlilik sanatsal üretimin çıkış noktası haline gelmektedir. Bir anlamda sanatçılar mahremiyeti, ötekinin bakışında yeni bir imgeye dönüştürmektedir.

Sanat üretimi sanatçının kendini tüm açık-seçikliğiyle yansıtabileceği bir alan özgürlüğüne olanak sağlarken, bireyler-arası iletişimin kolektifliğine de katkı sağlamaktadır. Toplumsal yaşamda ötekinin mahremiyetine olan mesafe, sanatsal düzlemde esnek bir yapıya dönüşmüştür. Özellikle Yirminci Yüzyıl ve sonrasında ortaya konan çağdaş sanat pratikleri, insan ve insana ait çözümlemelerin dip derinliklere ulaştığını, insan yaşamının en bilinmeyen yönleriyle estetize edildiğini göstermektedir. Bu düşüncelerden hareketle, sanatçıların kendi mahremiyetini deşifre ettiği ya da izleyicisini kendi mahremiyetine dahil ettiği örnekler, sanatın birey-öteki arasındaki sınırı incelten bir deneyim olduğu düşüncesine katkı sağlamaktadır. Sanatçılar kendi bedenlerinin iktidarını kendine yabancı bireylere teslim ederek ya da hasta bedenlerini fotoğraflayarak sanatçı-izleyici arasındaki mahrem sınırın en uç noktalara kadar zorlandığı örnekler vermişlerdir.

Bütün bu düşünceler doğrultusunda ulaşılan sonuç; sanat üretiminin doğasında mahremiyet olgusunun en temelde var olduğudur. Öyle ki sanatçılar, yaşamın garip, tuhaf, çirkin yanlarını, yıkım ve ölümü, gizlenen gerçeği deşifre ederek üretimlerini gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla sanat, ahlaki sınırları ve toplumsal engelleri sorgulamada ayrıcalıklı bir alan oluşturmaktadır. Bu durum sanatın, iktidarın bütün denetim modellerinden bağımsız, bireyler-arası bir üretim ortamı olduğuna dair inancı güçlendirmektedir. Söylemek istenenin sanatsal düzlemde açıkça gösterilmesiyle, sanatçının izleyiciye en yakın temasına olanak sağlanmıştır. Yabancı olan, sanat aracılığıyla insan için tanıdık ve anlaşılabilir hale getirilmiştir. Bu

anlamda sanat üretiminin insan yaşamının en bilinmeyen yönlerinin keşfine olanak sağladığı, bireyler arası iletişimi içi görülebilir ve gerçekçi bir deneyime açtığı görüşüne varılmıştır.

Son olarak; sanatçının kendi mahremiyetini deşifre etmek ya da ötekinin mahremiyetiyle uğraşmaktan ziyade nihai hedefi, kendi özüne ulaşma çabasıyla ilişkilendirilmelidir. Sanatçı, ortaya koyduğu eseri ile kendi mahremiyetini ve bu biricik alanın üst düzey farkındalığını temsil etmektedir. Mahremiyeti, onun yaratımının temelini oluşturur. Bütün bireyler için mahremiyet tüm gizemini korumaktadır. Sanat gizli olanın ve daha önce söylenmeyenin peşindedir.

KAYNAKÇA

- Ambrović, Marina, James Kaplan. **Walk Through Walls A Memoir**. New York: Crown Publishing Group, 2016 (Aktaran: Özınan, Ece. “Erika Fisher-Litche’nin Performans Anlayışı ile Marina Ambrović’in *Rhythim* Serisine Bakmak” Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi, c.1, s.1, 2017).
- Ambrović, Marina. “Rythm 0”. Performance Studio Morra, Naples, 1974. <https://hieptnguyen101.wordpress.com/2016/06/27/marina-abramovic-rhythm-0/> [9.11.18]
- Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Bacon, Francis. “The Studies of Self-Portraits”. 1970-80. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966> [13.12.18]
- Baudrillard, Jean. **Sanat Komplosu**. çev. Elçin Gen-Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Bauman, Zygmunt. **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alagon. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- _____. **Postmodern Etik**. çev. Alev Türkeri, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Benjamin, Walter. **Tek Yön** çev. Tefvik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- _____. **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**. çev. Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2015.
- _____. **Goethes Wahlverwandschaften, Gessamelte Schriften**, Cilt 1.1 (Goethe’nin Gönül Yakınlıkları, Toplu Yazılar):195. (Aktaran: Han, Byung-Chul. Şeffaflık Toplumu. çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015).
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Boticelli, Sandro. “The Birth of Venus”. Uffizi Gallery, 1482-86. <http://lovefromtuscany.com/art/botticelli-the-birth-of-venus/> [29.12.18]
- Cézanne, Paul. “The Large Bathers”. The Museum of Fine Arts, Boston, 1898-1906. <http://www.theartstory.org/artist-cezanne-paul.htm> [25.11.18]
- Colomina, Beatriz. **Mahremiyet ve Kamusalılık**. çev. Aziz Ufuk Kılıç İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

Delclaux, Marie-Pierre. **“Anıtlar”**. Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da. (Sakıp Sabancı Müzesi Sergi Kataloğu içinde) ed. Samih Rifat. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2006.

Duchamp, Marcel. “Regions Which are Not Ruled by Time or Space...”, **The Writings of Marcel Duchamp**, der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, New York: Da Capo Press, 1988. (Aktaran: Kuspit, Donald. Sanatın Sonu. çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2010).

_____. “Étant donnés”. 1946-1966. <http://v3.arkitera.com/h37737-duchampin-kapali-kapisindan-iceri.html> [17.12.18]

_____. “Duchamp is playing chess with Eve Babitz”. Pasadena, 1964. https://www.hiltonasmusfoto.com/store/p830/Marcel_Duchamp_playing_chess_with_Eve_Babitz%2C_1964.html [14.11.18]

Eyck, Jan Van. “The Arnolfini Portrait”. National Gallery, London, 1434. https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth214_folder/van_eyck/arnolfini.html [21.9.18]

Farago, France. **Sanat**. çev. Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi**. çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Gasset ,Ortega y. **Tarihsel Bunalım ve İnsan**. çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

_____. **İnsan ve “Herkes”**. çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Gaudi, Antonio. “Fire Place”. Casa Batlo, Barcelona, 1904-06. http://russellorchards.com/weblog/wp-content/uploads/2013/02/IMG_0136.jpg [29.12.18]

Giotto, Di Bondone. “Faith”. Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua, 1306. <https://www.wikiart.org/en/giotto/faith> [16.10.18]

Goldin, Nan. “Ausstellungsplakat Bruce Bleaching His Eyebrows”. Hamburger Kunsthalle, 1998. <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/ausstellungsplakat-bruce-bleaching-his-eyebrows-q2iyIID3dU4eiUcemTJqEg2> [21.11.18]

Gombrich, Ernst.H. **Sanatın Öyküsü**. çev. Bedrettin Cömert. Ankara C. 93 İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

Han, Byung-Chul. **Şeffaflık Toplumu**. çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Hançerlioğlu , Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. sayı:1290. İstanbul: Varlık Yayınları, 1967.

Kahraman, Hasan Bülent. **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**. 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

- Kuspit, Donald. **Sanatın Sonu**. çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Maalouf, Amin. **Ölümcül Kimlikler**. çev. Aysel Bora. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Maslow, Abraham. **İnsan Olmanın Psikolojisi**. çev. Okhan Gündüz. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 2017.
- Michals, Duane. “The Dream of Flowers”. 1986. <http://mikkipedia.net/?p=6563> [25.12.18]
- Michelangelo. “The Creation of Adam”. Sistine Chapel, 1508-1512.
<https://www.theverge.com/2016/12/6/13852240/westworld-finale-ford-dolores-michelangelo-brain-creation-of-adam> [26.12.18]
- Mumford, Lewis. **Tarih Boyunca Kent**. çev. Gürol Koca-Tamer Tosun. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Newton, Helmut. “Cathrine Deneuve”. Paris, 1976.
<https://www.marieclaire.co.uk/news/helmut-newton-a-retrospective-1065> [9.9.18]
- Nilsson, Lennart. “Fetus, 18 Weeks”. 1965.
<http://100photos.time.com/photos/lennart-nilsson-fetus> [13.11.18]
- Özdamar, Gülbin. “Jo Spence ve Foto Terapi”
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=498,0,0,1,0,0> [01.09.2018]
- Özınan, Ece, “Erika Fisher – Litche’nin Performans Anlayışı ile Marina Ambrovic’in *Rhythim* Serisine Bakmak” **Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi**, c.1, s.1 (2017): 11-26.
- Pallasmaa, Juhani. **Tenin Gözleri**. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Yem Yayın, 2011.
- Peter Brooks, **Reading fort the plot: Design and intention in narrative**, New York: Vintage, 1985 (Aktaran: Randall, William. Bizi “Biz” Yapan Hikayeler. çev. Şen Süer Kaya İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014).
- Randall, William. L. **Bizi “Biz” Yapan Hikayeler**. çev. Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Read, Herbert. **Sanatın Anlamı**. çev. Güner İnal-Nuşin Asgari. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 87, 1974.
- Rembrandt, H. van Rijn “Self-portrait” 1606-1669.
<https://gerryco23.wordpress.com/2016/11/06/john-berger-90-years-of-looking-listening-and-seeing/> [11.10.18]

- Rodin, Auguste. "Balzac". Paris Rodin Museum, 1898.
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.27.html/2007/photograp>
hs-l07431 [28.12.18]
- Sakıp Sabancı Müzesi. **Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da**. İstanbul. 2006.
- Sartre, Jean Paul. **Varoluşçuluk (Existentialisme)**. çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları, 1990.
- Saussure, Ferdinand de, **Cours de linguistique générale. Edition critique**, ed. & amp; comm. Tullio de Mauro, Paris, 1972; 1997 (Aktaran: Colomina, Beatriz. Mahremiyet ve Kamusalılık. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları, 2017).
- Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, 4. bs. İstanbul:Metis Yayınları, 2015.
- Sennet, Richard. **Kamusal İnsanın Çöküşü**. çev. Serpil Durak & Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Sitte, Camillo **City Planing According to Artistic Principles**. 1889. (Aktaran: Colomina, Beatriz. Mahremiyet ve Kamusalılık. çev. Aziz Ufuk Kılıç İstanbul: Metis Yayınları, 2017).
- Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**. çev. Osman Akınbay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Spence, Jo. **Putting Myself In The Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography**. Seattle, WA: The Real Comet Press, 1988. (Aktaran: Özdamar, Gülbin. Jo Spence ve Foto Terapi. 2009. [01.09.2018]).
- _____. "The Picture of Health?" 1982-86.
http://www.jospence.org/picture_of_health/picture_of_health_thumbs.html
[13.12.18]
- Svenson, Arne. "The Neighbors Series". 2012.
<https://arnesvenson.com/theneighbors.html> [15.10.18]
- Şafak , Elif. **Mahrem**. İstanbul: Doğan Kitap, 35. bs. 2016.
- Tintoretto, Jacobo. "Susanna and The Elders". 1557.
<https://womennart.wordpress.com/2017/08/23/susanna-and-the-elders/>
[24.10.18]
- Ulay, Marina Ambrovic. "Imponderabilia". Galleria Comunale d'Arte Moderna Bologna, 1977. <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/01/marina-abramovic12.html> [17.10.18]
- Van Gogh, Vicent. "The Bedroom". Van Gogh Museum Amsterdam, 1888.
<https://www.vincentvangogh.org/the-bedroom-at-arles.jsp> [15.10.18]
- Wilde, Oscar. **Sosyalizm ve İnsan Ruhu**. çev. Fatih Özgüven. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Williams, Raynold. **Anahtar Sözcükler**. çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

Wolf, Michael. “From Series Hong Kong: Night”. 2005-2016.
<http://photomichaelwolf.com/#night/11> [23.11.18]

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı Soyadı: Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU

Doğum Tarihi: 25.07.1990

e mail: ezgi.ararat@gmail.com

Eğitim:

Yüksek Lisans: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı (2016-...)

Lisans: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü (2008-2012)

Lise: Özel Evrensel Koleji (2003-2007)

Yabancı Dil: İngilizce

İş Deneyimi:

Illusionist İstanbul Production Company, Sanat Yönetmenliği, Metin Yazarlığı. (2014-2015)

Doğan Holding KidzMondo Trump İstanbul Sanat Bölümü, Konsept Tasarımı, Resim-Heykel Eğitmenliği. (2014)

Artosfer Sanatevi, Resim-Heykel Eğitmenliği, Konsept Tasarımı. (2009-2012)

Sosyal Sorumluluk Projeleri:

“Nükleer santrallere evet de, komik çocukların olsun.” Çankaya Belediyesi TODAM öğrencileri ile mask çalışması ve sergi düzenlemesi. (2011)

“Doğanın Sesine Kulak Verin”, Anıt Çalışması, Kuğulupark, Ankara. (2011)

Yayınlar:

Uluslararası Dergide Yayınlanmış Makale:

17/09/2018 CÜCEOĞLU, E. A., BOZKURT, M. *The Concept of Privacy in Art in the Context of “The Individual vs the Other (Birey ve Öteki Bağlamında Sanat Pratiklerinde Mahremiyet Olgusu)* Social Sciences Studies Journal, Volume: 4, Issue: 22, pp.3980-3992.

Sergiler:

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Büst Yarışması, Mansiyon Ödülü. (2010)

“Patikalar” Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi, Karma Sergi. (2012)

“Dokunma” Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Sergi. (2012)

Forum Ankara Sanat ve Tasarım Sergisi. (2012)

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi. (2012)

Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi Karma Sergi. (2016)