



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA MAHREMİYET VE MÜLKİYET

Aslı KARAASLAN

**Tez Danışmanı
Prof. Mehmet YILMAZ**

**YÜKSEK LİSANS
RESİM ANASANAT DALI**

ARALIK - 2019



SANATTA MAHREMİYET VE MÜLKİYET

Aslı KARAASLAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2019

Aslı KARAASLAN tarafından hazırlanan “Sanatta Mahremiyet ve Mülkiyet“ adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Ankara HBV. Üni. GSF

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan : Prof. Dr. Atilla İLKİYAZ

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara HBV. Üni. STF

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

Resim Anasanat Dalı, Düzce Üni. STF

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 31/12/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Aslı Karaaslan

31.12.2019

SANATTA MAHREMİYET VE MÜLKİYET

(Yüksel Lisans Tezi)

Aslı KARAASLAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ARALIK 2019

ÖZET

Bu tez çalışmasında sanatta mahremiyet kavramına yaklaşımlar ve sanatın mahremiyetle olan ilişkisine yer verilmiştir. Teknolojinin yaşam döngüsüne girmesiyle ve kullanım alanlarının gelişimiyle birlikte mahremiyet kavramı boyut değiştirmeye başlamıştır. Özel alan kamusal alana açılmış ve mahremiyetin anlamı şekil değiştirmiştir. Mekânsal roller, sosyal ilişkiler, özel alan ve kamusal alan ayrımları, cinsel kimlik ve mekân ilişkileri, bedensel mekân gözlemleri, mahremiyeti sanatla ifade etme biçimleri incelenmiştir. Bu bağlamda ikinci bölümde mahremiyetin kavramsal boyutu kuramsal düzlemde ele alınmıştır. Üçüncü bölümde mahremiyet mekân, beden, içerisi ve dışarısı gibi kavramlar örneklerle irdelenmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde kavramla ilgili sanatçı ve eser açıklamalarıyla desteklenmiştir. Beşinci bölümde nesne ve mahremiyet ilişkisi, özel eşya, günlük ve yazılar, içerisi ve dışarısı gibi olgular mahremiyet kavramı üzerinden irdelenmiş, mahremiyet kavramının düşsel boyutu ve anılar üzerinden varlığı görülmüştür.

Bilim Kodu : 10502

Anahtar Kelimeler : Mahremiyet, mekân, beden, dikizleme, sosyal medya, özel alan, sanatçı.

Sayfa Adedi : 109

Tez Danışmanı : Prof. Mehmet YILMAZ

PRIVACY AND PROPERTY IN ART

(Master Thesis)

Aslı KARAASLAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE EDUCATION INSTITUTE

DECEMBER 2019

ABSTRACT

In this thesis, approaches to the concept of privacy in art and the relationship between art and privacy are included. With the introduction of technology into the life cycle and the development of usage areas, the concept of privacy has started to change dimension. The private sphere was opened to the public sphere and the meaning of privacy changed shape. Spatial roles, social relations, distinctions between private and public spheres, sexual identity and space relations, physical space observations, the ways of expressing privacy with art were examined. In this context, in the second part, the conceptual dimension of privacy is discussed on a theoretical level. In the third chapter, concepts such as privacy, body, inside and outside are examined with examples. In the fourth part of the study, it is supported by artist and work descriptions about the concept. In the fifth chapter, the facts such as the relationship between object and privacy, private articles, diaries and writings, inside and outside are examined through the concept of privacy and the existence of the concept of privacy through the imaginary dimension and memories.

Science Code : 10502
Key Words : Privacy, space, body, peeking, social media, private space, artist.
Page Number : 109
Supervisor : Prof. Mehmet YILMAZ

TEŐEKKÖR

Bu tez araştırma süresince bütün içtenliğiyle destek gösteren, lisans ve yüksek lisans eğitimi boyunca yardımlarını, önerilerini esirgemeyen ve yıllar boyunca üzerimde emeği olan değerli danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz'a değerli jüri üyeleri Prof. Dr. Atilla İlkyaz ve Doç. Dr. Lütfi Özden'e ve destekleriyle yanımda olan sevgili aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi iletiyorum.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xiv
1. GİRİŞ	1
2.MAHREMİYETİN KAVRAMSAL BOYUTU	3
3.MAHREMİYETİN ALANLARI VE SINIRLARI.....	11
3.1 Mahrem Mekânlar.....	11
4. MAHREMİYET KAVRAMINI İÇEREN SANAT ÇALIŞMALARI.....	29
4.1 Mekânlaşan Beden.....	29
4.2 Mahremiyetin Feminist Yüzü “Allah’ın Kadınları”.....	32
4.3 Hannah Wilke	39
4.4 Carolee Schneemann.....	42
4.5 Vito Acconci.....	45
4.6 Sophie Calle.....	46
4.7 Tracey Emin.....	51
4.8 Mahremiyetin Çerçevesinde Black Mirror Dizisi.....	56
4.9 Orhan Pamuk “ Masumiyet Müzesi” Üzerine.....	58
4.10 Eserlerim ve Orhan Pamuk.....	65
5.UYGULAMA ÇALIŞMASI.....	67
6.SONUÇ.....	101

KAYNAKLAR.....	105
ÖZGEÇMİŞ.....	109



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Perge antik kent Antalya.....	12
Resim 3.2. Zeus tapınağı rekonstrüksiyonu.....	13
Resim 3.3. Osmanlı harem odaları Topkapı Sarayı.....	14
Resim 3.4. İngiltere’de bir ev tasarımı 17.yy.....	17
Resim 3.5. Adolf Loos, Tristan Tzara evin pencereleri Perde ile kaplı,1926	20
Resim 3.6. Adolf Loos, villa steiner’in yemek odası, 1910.....	21
Resim 3.7. Adol Loos, müller’in kütüphanesi, 1930.....	22
Resim 3.8. Adolf Loos, Lina Loos’s bedroom, 1903.....	23
Resim 3.9. Le Corbusier, yüce hanımefendi'nin içişleri, 1967.....	24
Resim 3.10. Le Corbusier, notre dame du haut'un dışı, 1967.....	25
Resim 3.11. Le Corbusier,, notre dame du haut'un pencere çizimleri, 1967.....	26
Resim 4.1. Peter Paul Rubens, , adem ile havva, 182.5×140.7 cm, 1597.....	26
Resim 4.2 Shirin Neshat, Allah'ın kadınları, 1993.....	33
Resim 4.3 Shirin Neshat,.....	34
Resim 4.4 Shirin Neshat,.....	35
Resim 4.5 Shirin Neshat,.....	36
Resim 4.6 Shirin Neshat, “Sunulan Göz”, 2010.....	37
Resim 4.7 Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları” serisinden, 2010.....	38
Resim 4.8. Hannah Wilke “Ponderr-rosa 4 (labial).”.....	39
Resim 4.9. Hannah Wilke, untitled , 1970.....	40
Resim 4.10. Hannah Wilke, corcoran art gallery (installation detail), 1976.....	41
Resim 4.11. Carolee Schneemann, göz beden, 1963.....	42

Resim 4.12. Carolee Schneemann, et oyunu, 1964.....	44
Resim 4.13. Carolee Schneemann, et oyunu 1964,	44
Resim 4.14. Vito Acconci, sedbed 1972, 10 Dk.....	46
Resim 4.15. Sophie Calle, the otel, room 48, 1981.....	37
Resim 4.16 Sophie Calle, the otel, room, (10 works) 1981.....	48
Resim 4.17. Sophie Calle, the hotel, room 29', 1981 Tate.....	50
Resim 4.18. Tracey Emin, Yatağım, 1998, yerleştirme.....	52
Resim 4.19 Tracey Emin, Yatağım, 1998, yerleştirme, detay.....	53
Resim 4.20. Tracey Emin, 1963–1995 Arasında Uyuduğum Herkes, 1995.....	54
Resim 4.21. Tracey Emin, 1963–1995 Arasında Uyuduğum Herkes, 1995.....	55
Resim 4.22 Black Mirror Senin Bütün Tarihin, 2011.....	56
Resim 4.23 Mirror, Senin Bütün Tarihin, 2011.....	57
Resim 4.24 Masumiyet Müzesi, İstanbul.....	58
Resim 4.25 Masumiyet Müzesi, Fusun'un İçtiği Sigaralar, İstanbul.....	59
Resim 4.26 Masumiyet Müzesi, Fusun'un İçtiği Sigaralar, İstanbul.....	60
Resim 4.27 Masumiyet Müzesi, İstanbul.....	62
Resim 4.28 Masumiyet Müzesi, şanzelize Butik, İstanbul	63
Resim 4.29 Masumiyet Müzesi, Fusun'un Elbisesi, İstanbul.....	64
Resim 5.1. Aslı Karaaslan, Masanın İçinde Bir günlük, 2016, Yerleştirme.....	70
Resim 5.2. Aslı Karaaslan, Pandora'nın Kutusuna Bakış, 2016, Yerleştirme.....	70
Resim 5.3. Aslı Karaaslan, Pandora'nın Kutusu'na Bakış, 2016, Yerleştirme.....	71
Resim 5.4. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Cermodern,	73
Resim 5.5. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016.....	74
Resim 5.6. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Cermodern Ankara.....	75

Resim 5.7. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Ankara	76
Resim 5.8. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Ankara	77
Resim 5.9. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Ankara	78
Resim 5.10. Aslı Karaaslan, şeylerin dili 2016.....	78
Resim 5.11. Aslı Karaaslan, şeylerin dili 2016,.....	79
Resim 5.12. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Ankara.....	80
Resim 5.13. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Ankara.....	80
Resim 5.14. Aslı Karaaslan, şeylerin dili, 2016, yerleştirme, Ankara	81
Resim 5.15. Aslı Karaaslan, şeylerin dili 2016,.....	82
Resim 5.16. Aslı Karaaslan, içerisi, 2015, video yerleştirme, 01:03 dk.....	83
Resim 5.17. Aslı Karaaslan, içerisi, 2015, video yerleştirme, 01:03 dk.....	83
Resim 5.18. Aslı Karaaslan, içerisi, 2015, video yerleştirme, 01:03 dk.....	84
Resim 5.19 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019,.....	87
Resim 5.20 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	88
Resim 5.21 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	89

Resim 5.22 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019,.....	90
Resim 5.23 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	91
Resim 5.24 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	92
Resim 5.25 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	93
Resim 5.26 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	94
Resim 5.27 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	95
Resim 5.28 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	96
Resim 5.29 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	97
Resim 5.30 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	98
Resim 5.31 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, 2019.....	99

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kisaltmalar Açıklamalar

T.C. : Türkiye Cumhuriyet



1.GİRİŞ

Sanatın mahremiyeti konu edindiği gibi felsefe, sosyoloji ve psikoloji bilim dalları da mahremiyeti konu edinmiştir. Mahremiyet, felsefenin konu seçiminde sınır tanımamasından kaynaklanan bir durum değil gerçekten mahremiyetin anlamını araştırma isteği ve onu anlama istediğinden doğmuştur. Felsefe bilimi belli başlı konuları seçme ve sadece onları araştırma üzerine bir bilim olsaydı bile mahremiyet bunlar arasına kesinlikle girecekti. Çünkü mahremiyet neredeyse her toplumda farklı şekilde algılanmış farklı şekilde yorumlanmıştır. Toplumsal olaylar her ne kadar sosyolojinin konusu olsa da mahremiyet çoğu bilimin bu konu hakkında yorum ve değerlendirme yapmasını sağlamıştır. Hatta mahremiyete ilişkin pek çok farklı değerlendirme ve yorum öne sürülmesine rağmen her değerlendirme ve yorum 'mahremiyetin önemi' etrafında birleşmiş ve şekillenmiştir. İnsanların bir arada yaşamasıyla doğan sorunları incelemek ve bir çözüm üretme bakımından bu bilimlere psikoloji bilimi de dâhil olmuştur. Mahremiyet kavramı, bizleri insan psikolojisi üzerinden anlamaya, sosyal hayatın üzerinde ki etkiye ve felsefi düşüncelerin içeriğine götürmektedir. Bununla birlikte mahremiyet sorunu teknolojiyle birlikte kişisel verilerin içeriği ve işlenmesi, bunların saklanması çok büyük bir önem arz etmektedir. Bu da mahremiyeti daha çok gözler önüne sermektedir. Ancak bu verilerin işlenmesi hususunda bizler maalesef çok az bilgiye sahibiz. Bunlar nerede gizleniyor? Bu bilgileri gizleyen görevliler ne kadar güvenilir? En büyük soru işareti ise mahremiyete verdikleri değer ne derecede önemli olduğudur. Melek Görenel'e göre; toplumsal mahremiyet normlarının göstergesi, toplum içerisinde bireylerin birbirlerine karşılıklı olarak örmüş olduğu duvarlarıdır. Bunlar kişisel yaşamın gizliliği, özel aile yaşantısı, akrabalık ilişkileri, belirli töre ve kutlamaların gizliliği vs. gibi göstergelerdir. Alan Westin, bir devletin modern olabilmesini, o devletin içerisinde yaşayan bireylerin mahremiyetine ve özgürlüğüne ne derece önem verebildiğine bağlar. Konçe'ye göre; Bir bireyin mahremi sınırlarını diğer bireylerden gizledikleri mekânlar, anılar, eşyalar, kişisel bilgiler, özel konular ve özel diğer alanlar oluşturmaktadır. Bununla beraber günümüz insanı şehir yaşantısında mahremiyet arzusu içinde yaşarken, modern çağın zihni gizleri açığa çıkarmaya çalışmaktadır. İnsanlar da bu durum karşısında kimi

zaman içine kapanarak, kimi zaman kalabalıklaşarak kimi zamanda kendilerini bu tür tehlikelerden koruyacak çözümler üreterek bu durumdan kendilerini kurtarmaya çalışmışlardır. Günümüz teknolojisi ile mahremiyetin ifşası geçmiş dönemlere bakıldığında daha ulaşılabilir hale gelmiş gibi gözükse de her dönemde mahremiyeti korumak adına arayışlar içerisine girilmiştir. Bu arayışların sonucunda şehirlerde kamu ve özel alanların ayrımı oldukça belirgin hale gelmiştir. Bu alanların iç içe geçtiği durumlarda ise belirli dengeler kurulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla kişisel yaşam içerisinde mahremiyetin kendine özgü alanları ve kırmızıçizgileri de daha önemli bir alana girmektedir. Bu anlamda iletişimin değişen yapısı ve bireyin kişisel sınırlarının farklılaşması mahremiyetin anlamını yeniden düşündürmeye sebebiyet vermiştir. Bu farklılaşma sürecinden bahsedilerek eşyalar ve nesnelere üzerine sanatsal çalışmalar incelenmiştir.

“Sanatta Mahremiyet ve Mülkiyet” başlığıyla ele alınan bu tez çalışmasında mahremiyet kavramları mekân, beden, kamusal alan, özel alan, içerisi ve dışarı, nesne ve eşya kavramları sanatçı ve örnekleri üzerinden irdelenmiş ve konu araştırması süresince oluşturulan çalışmalar ortaya konulmuştur.

2. MAHREMİYETİN KAVRAMSAL BOYUTU

Mahremiyet kavramına ilişkin fikir birliğine varılan ve evrensel olarak kabul edilen bir tanım bulunmamaktadır. Bu kavramı hakkıyla tanımlayabilmek, kavramın tüm özelliklerini içine alan yalın bir tanımla anlatmak kolay değildir. Mahremiyeti tek cümleyle anlatmak mümkün değildir. Böyle bir tanımlama olsa dahi mahremiyetin anlamı ve algısı bakımından kişiden kişiye değişiklik gösterecektir. Bu da mahremiyetin öznel bir kavram olduğunun açıkça bir göstergesidir. Mahremiyet kavramı ya da içeriği kültürler ve toplumlar arasında farklılık gösterebilmektedir. Çünkü bazılarında göre içeriği mahrem olan bilgiler ya da alanlar başkaları için önemsiz ve değersiz olabilmektedir. “Mahrem” den tam olarak ne anladığımız tarih boyunca çeşitlilik göstermiş ve çevreyle bağlantılı olmuştur. Mahremiyet ya da özel alan kavramı, günümüzde insanların toplumsal yaşantılarının mühim bir parçasını oluşturmuştur. Mahrem alanın belirlenmesinde dinin, kültürdeki törel değerlerin, bireysel farklılıkların ve zaman faktörünün rolü göz önünde bulundurulduğunda mahremiyet kavramını tanımlamak zorlaşmaktadır. Mahrem kelimesi Arapça haram kelimesinden gelmektedir. Mahrum, muharrem, tahrir gibi kelimeler de aynı köke bağlıdır. Bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli tarafı demektir. “kişisel gizlilik, gizlilik” anlamlarını taşımaktadır. Başkalarına söylenmeyen, gizli, sırdaş anlamlarına gelir. Mahremiyet ise, aynı kökten gelir ve gizlilik anlamını taşır. Mahremiyet kelimesinin Türkçedeki sözlük anlamı “özel alan” dan çok daha derin anlamlar içermektedir. Buna göre de mahremiyet, belli şartların dışında içine müdahil olunamayan, yabancıya karşı olan şey demektir. Tanımın içerisine din olgusu ve kadına yaklaşım, dinsel buyruklar ve öznel alanın sınır ihlal edilmesi de eklenerek anlamı genişletilmiştir. (Bağlı, 2011, s.185). Türkçedeki anlamı (mahrem) kelimenin içerdiği alanın var olması dini bir kaygı ve olgunun var olmasıyla bağlantılıdır. Dini söylemin belirleyiciliği, kelimenin Arapça olmasından ziyade “ilahi bir buyruk ve sınırların ihlali” üzerinden gidilmesidir. Kelime aynı zamanda “el sürmemeyi” de içine alarak” kadın” anlamının olması ve kelime anlamında “kadın” olgusuna dair bir belirleyicilik taşımaktadır. Men etmek,

mahrum etmek, mümkün olmamak, el sürmemek, herhangi bir şeyi terk etmek, kişinin namusunu koruduğu yakınları, saygı gösterilecek şey; kadın ve kendileriyle evlenmenin haram olduğu yakın akraba gibi anlamlar içerir (Bağlı, 2011, s.184). İngilizcede anlamı ise privacy, İntimacy, secrecy/secret confidant/confidential ve gibi kelimelerle ifade edilir.

Mahremiyetin tanımı bir bireyi ele alarak yapılmaya çalışıldığında mahremiyetin ayırt edici özelliğini ortaya çıkarmış oluruz. Çünkü mahremiyet, kişinin kendisi hakkındaki bilgi ve sosyal etkileşimi üzerindeki hâkimiyetine ilişkin ikiz temayı kapsamaktadır. Tabi burada mahremiyeti tek başına kişisel anlamda ele alıp, kişinin diğer bireylerle bulunma arzusu göz ardı edilmemelidir. Bu bizi bireyin hem yalnız başına kalıp hem de diğer bireylerle iletişim kurmak istemesine götürmektedir. Hatta bazen sosyalleşme süreci içerisinde kendi hakkındaki bilgileri bilerek ve isteyerek başkalarıyla paylaşabilir, iletişimi ilişki kurma durumuna bile getirebilir.

Robert Gifford'a göre mahremiyetin en iyi tanımlarından birisi, Irvın Altman tarafından yapılmıştır. Altman için mahremiyet (privacy): "Bir kimsenin kendisine veya grubuna ulaşma gayreti üzerindeki seçici kontrolüdür." Bu tanım mahremiyetin diğer tanımlarını dışlamadığı gibi mahremiyetin iki özelliğini de içermektedir. "Mahremiyet bireyin yalnız başına kalma ile başkalarıyla birlikte olma isteği arasındaki karşılıklı bir alandır." (Yüksel, 2003, s. 78). Bu haliyle mahremiyet, kişiyi hem özgürleştiren hem de diğerlerine karşı koruyan bir haktır (Budak, 2018, s.7).

Yüksel yalnız kalma hakkını şu şekilde açıklamıştır;

Kişilerin yalnız başına kalabildikleri, istedikleri gibi düşünüp davranabildikleri, başkalarıyla hangi yer, zaman ve koşullarda ne ölçüde ilişki ve iletişim kuracaklarına bizzat kendilerinin karar verebildikleri bir alan ve bu alan üzerinde sahip olunan hakkı ifade eder. Bununla birlikte insanın günlük yaşantısının çok önemli bir parçasını oluşturan mahremiyet hakkı, başkalarını tamamen dışlamak veya onlarla olan ilişkiyi tümüyle kesmek anlamına gelmez. Sadece bir kimsenin, kendi hayatını başkalarıyla ne ölçüde paylaşacağını belirleme hakkına sahip olduğunu ifade eder (Yüksel, 2003, s.182).

Bu bağlamla birlikte devam edecek olursak, mahremiyet alanının içeriği yalnız kalma hakkıyla birlikte topluma, zamana ve bireysel özelliklere göre farklılık arz etmektedir. Bununla birlikte mahrem anlayışında ortak hususlarda vardır. Beden,

bedenin çeşitli bölgeleri, cinsellik, aile, romantik ilişkiler, ev hali, siyasi tercihler ve mensup olunan din (inanç) genelde mahrem alan olarak kabul edilir.

Birey her zaman bir mahremiyet olgusu içerisinde davranıp diğer bireyleri dışlamak istemez hatta onlarla yakın ilişki kurmak isterler. Bu konu üzerinden bakıldığında mahremiyetin bir başka özelliğini daha görmekteyiz. Çünkü karşımıza yalnız başına kalma isteği ile başkalarıyla olma arzusu arasında diyalektik bir alan çıkmaktadır.

Yaşadığımız coğrafya üzerindeki nüfus artışı, belli bölgelerdeki yoğun göç olayları ve ekonomik nedenler; aynı topraklar üzerinde yaşayan insanlar arasında bile belli ölçüde kültürel farklılıklar ve profil farklılıklarına neden olmuştur. Bu da aynı bölgede yaşayıp bu tür nedenlerle bir araya gelmek zorunda kalan insanlar açısından kalabalıklaşmayı beraberinde getirirken, yabancılaşmayı da doğurmuştur. Bu kalabalıklaşma her ne kadar bir takım politik süreçlerle önlenmeye çalışılsa da insanlarda ki mahremiyet duygusuna olan özlemine gidermeye yetmemiştir. Mahremiyet, artık bu tür nüfus karmaşası yaşayan insanlar için toplum ve aile düzeni olmaktan çok bir özgürlük istemi ve sorunu haline gelmiştir. Livberber toplum arasındaki farklılaşmayı şu şekilde yer vermiştir;

Toplum ve kültürler arasında farklılık içeren mahremiyete yönelik bakış açıları aynı zamanda, dönemler için de geçerlidir. Çünkü mahremiyet, yeni ortaya çıkmış bir kavram olmamakla birlikte, çok eski dönemlerden beri var olan bir olgudur. Ancak bu kavramın modern dönemle birlikte kullanılmaya başlandığını söyleyebiliriz. Modern dönemde özel ve kamusal alan ayrımının görünür kılınması, beraberinde mahremiyetin sınırlarının belirsizliğini de getirmiştir. Özellikle bu dönemde baskı teknolojisinin gelişimiyle bilgiler hızlı bir şekilde yaygınlaşmış, bireyler özel konuları tanımaya başlamış ve gösteri temelli, popüler medya yükselişe geçmiştir. Bu gösteri mantığı hayatın pek çok alanını etkilemiş ve gündelik yaşamda giderek daha yaygın bir hal almıştır. Yaygınlaşan gösteri durumu ise gözetimin yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Hatta gözetim bu dönemde sistematikleşmeye başlamıştır. Sistematikleşen gözetim ise, bireyin özel/mahrem alanını çoğu zaman hiçe sayarak ve özgürlükleri ön planda tutmayı amaçlayan bir yaşam oluşturmaya çalışsa da, bireylerin nesneleşerek gösteri unsuruna dönüşmesi ve gözetime maruz kalmasına da sebebiyet vermiştir (Livberber, 2018, s.14).

Modern çağın insanı şehirlerde kendisine yaşantılar kurmuştur ve kalabalığın içinde kendi mahremiyetini yaşamaya koyulmuştur. Kimi zaman yalnız, kimi zaman kalabalık, kendini bu durumdan koruyacak çözümler üretmiştir. Şehirleşmenin bir

sonucu olarak kamu ve özel alanlar ayrımı belirginleşmiş, bazı durumlarda iç içe geçerek dengeler kurulmuştur (Bağlı, 2011, s.190, 191).

Günümüz dünyası mahremiyeti yeniden tanımlanmaya çalışmaktadır. Aslında bu bir tanımdan çok mahremiyet algısının nasıl değiştiğinin, olması gerektiğinden nasıl farklı algılandığının ya da algılanmak istendiğinin bir kanıtı olacaktır. Çünkü teknolojiyle birlikte hiç istenmeyen veya kasıtlı bir şekilde istenen her şeyin birbirine girmesi ve ihlallerin ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Birey ne olursa olsun teknolojinin gelişiminden ve etkisinden kaçamamaktadır. Sosyal ağların yaygınlığı gözler önüne serildiğinde mahremiyetin büyük bir tehdit altında olduğunu görmekteyiz. Çünkü dijital geçmişi oluşturan her eylem, bireyin mahremiyetini tehdit ve ihlal etmektedir ve maalesef bu tehditlerin kapılarını açan da bireylerdir. Burada açıkça görülmektedir ki sosyal ağlarda var olmaya çalışan bireyler sürekli çevrimiçi kalarak kendilerini istekli bir şekilde teşhir etmekte ve mahremiyetin sınırlarını ne yazık ki kendileri ihlal etmektedir. Livberber'in de söylediği gibi: Günümüzde özel alan özel olmaktan, kamusal alan kamusal olmaktan, topluluklar da topluluk olmaktan giderek uzaklaşmaktadır.

Westine (1967) Mahremiyet ve Özgürlük (Privacy and Freedom) adlı kitabında bu iki kavram arasındaki bağı bireyler ve toplum düzeyinde ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Westin'e göre mahremiyet ne bir durum ne kendi kendine yeterli olunandır ne de kendi içinde bir sonudur. Bu tanımı genel olarak ele aldığımızda, mahremiyet her zaman gerekli olan ve onu kaybetmemek için belki de sonsuz çaba gerektiren bir sarmal larak karşımıza çıkmaktadır. Yine Westin'e göre insanlar mahremiyet için duydukları isteğin yalnız insanlara özgü insanların etik, entelektüel ve sanatsal ihtiyaçlarından kaynaklanan bir ayrıcalık olduğunu düşünmekten hoşlanırlar. Fakat bazı çalışmaların sonuçları, insanın mahremiyet ihtiyacını onun orijinininden kaynaklanabileceğini göstermektedir (Livberber, 2018, s.20).

Westine mahremiyeti dört durumla değerlendirmektedir. Bunlar; “kişisel özerklik ve manipüle edilmekten kaçınma arzusu”, “ duygusal rahatlama ve psikolojik

mahremiyet yönetimi”, “kişinin kendi kendini değerlendirmesi” ve hem kişilerarası ilişkiler hem de güvendiğimiz başkalarıyla bilgi paylaşımının sınırları kapsamında belirli miktarda iletişimin korunması” olarak nitelendirir. Daha genel anlamda ele alacak olursak kişiler hem kendi sınırları içerisinde kalmak hem de başkalarının sınırlarıyla güvenli bir şekilde iletişime geçmek istemektedir. Bunları yaparken ihlal etmekten ve edilmekten kaçması gerektiğini bilmelidir.

Westine’in ‘kişisel özerklik’ kavramını ele aldığımızda burada bir inziva söz konusu karşımıza çıkacaktır. İnziva kişinin kimseler tarafından gözetlenmesini istemediği tek başına kalmak istediği hatta inzivaya çekildiğinin bilinmesini dahi istemediği durumlar olabilir. Ancak birey her ne kadar kimsenin bilmesini istemese de içine kapanık durumlarda kendisinin doğaüstü güçler tarafından izlendiği izlenimine kapılabilir (Konçe, 2014, s.21).

Mahremiyet bireysellikten çıkıp biraz da toplumsal olarak ele alındığında karşımıza daha geniş ve karmaşık sınırlar ortaya çıkmaktadır. Çünkü yaşamlarını sürdürebilmeleri için birbirlerine gereksinim duyan toplumlar, insanoğlunun her döneminde varlığını sürdürmüştür. Bu mevcudiyet insan yaşamını kolaylaştırmasının yanında daha ileri çağlara birlikte büyük adımlar atmasını sağladığından bir mecburiyet halini almıştır. Bu toplumsal olgunun içerisinde birey küçük bir halkayı temsil etse de özgürlüğüne mahremiyet duygusu içerisinde yine sahip olmaya çalışacaktır. Belki de hırsları dolayısıyla bir başkasının mahremiyet sınırlarını ihlal bile edebilecektir. Bundan dolayıdır ki toplumsal mahremiyetin önemi oldukça önem arz etmektedir. Toplumlar belli sınırlar içerisinde hareket etmesi gerektiğinden mahremiyete önem vermeye çalışmışlardır. Toplumsal mahremiyet genel olarak mesafe olarak adlandırılmaktadır. Küçük gruplar arasında dahi bu yakınlık ilişkisi korunmalıdır ki yakın ilişkilerde bile karşımızdakine kendimizi açma konusunda sınırsız değilizdir. Bireyler birebir olduklarında dahi her zaman kendi içinde bir şeyleri saklama arzusu içindedirler (Konçe, 2014, s.22). Konçeye göre;

Modern çağdaki bireyci mahremiyet kavramı, Warren ve Brandeis’in 1980 tarihli etkileyici çalışmasındaki “yalnız kalma hakkı” tanımında; “dışarıdaki her tür failden kaynaklanabilecek tecavüz veya hırsızlığa karşı kendi kişisel kayıtlarını koruyan, yalıtık, kendi kendine yeten yurttaş.” diye nitelenir (Konçe, 2014).

Anthony Giddens'e göre mahremiyet, bireyler arası duygusal iletişim ağına bağlıdır. Brian Bates ise, mahremiyeti, karşılıklı bir eylem olarak almıştır. Bates'e göre bu demek oluyor ki bireylerin karşılıklı olarak mahremiyet kurallarına uyması gerekmektedir. Bu bağlamda birey bir başına olmalı ve kendini diğer bireylerin baskılarından kurtarıp özgür ve yalnız oluşunu karşı tarafa yansıtabilmelidir. Bu yansıtmaları yaparken birey bir mahremiyet dengesi içinde olabilmelidir ki ne tamamen dışa açık ne de tamamen içine gömülü kalabilsin. Birey bu dengeyi kurabildiğinde hayatını daha düzenli ve ruhsal açıdan sağlıklı hale getirebilecektir.

Mahremiyetin temel unsurundan söz edecek olursak öncelikle 'birey' kavramının öne çıkmış olması gerekmektedir. Ancak bu kavramı medeniyetlerin yeni yeni oluştuğu zamanlarda öne çıkarmak bir hayli zor olacaktır. Çünkü o dönemin toplumsal yapılarında "mahrem" alanından söz etmek oldukça zordur (Yüksel, 2003, s.182-183).

Mahremiyet kavramının sınırlarının belirsizliği nedeniyle tanımlamaya çalışmak oldukça güçtür. Bir ihtiyaç durumu sonucunda doğan mahremiyet kavramı insanlar için temel bir gereksinim haline gelmiştir. Mahremiyetin, toplumsal ilişkilerin sınırlarını belirlemede bile etkin rolü vardır. Bu bağlamda mahremiyet bir bireyi toplumsal halkanın içine yerleştirirken onu diğerleriyle belli sınırlar içerisinde duygusal iletişim kurma yoluna itebilmektedir (Giddens, 2018, s. 123). Çünkü mahremiyet kavramı, güven, içtenlik ve bireyin hislerini net bir şekilde ifade edilmesi gibi bir takım duyguları anımsatmaktadır (Sennet, 2013, s.18). Bu nedenle bireylerin ilişkilerinde mahremiyete olan ihtiyaç, duygusal bir arzu olarak kendisini göstermektedir. Bunun dışında birey, sağladığı iç huzur sayesinde, rahatlama ve belki de öz eleştiri yapma fırsatı da bulabilecektir (Yörükan, 2012, s.289). Aynı zamanda Yüksel'in de (2003, s.182) belirttiği gibi mahremiyete olan ihtiyaç sadece bireyleri değil toplumları da kapsamaktadır. Mahremiyeti geleneksel açıdan ele alacak olursak, kişilerin başkalarıyla etkileşim kurmaktan kaçınmaya çalıştığı tek taraflı bir içine kapanıklık olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda başkalarıyla dinamik bir etkileşim kurmaya çalışmaları da söz konusu olmaktadır. Bu sebeple mahremiyet, bireylerin kendilerini hem mahremiyet sınırları içerisinde açık başkaları tarafından erişilebilir duruma getirmesi hem de başkalarına kendilerini

tamamen kapatıp mahremi sınırlar içerisinde iletişime kapatması olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda mahremiyet, bireylerin kendi başlarına kalabildikleri, karşı taraftaki bireylerle nerede nasıl iletişim kuracakları doğrultusunda kişiye bir alan ve bu alan üzerinde sahip olunan bir hakkı ifade etmektedir (Livberber, 2018, s.22).

Tarihsel süreç boyunca bilginin önemsenmediği ve göz ardı edilen sanat, bilim ve siyaset alanındaki bilgilerin paylaşılmasında sakınca olmuş ve bu alanın gizliliğinin kesinlikle ihlal edilmemesi gibi durumlar söz konusu olmuştur. Rönesans dönemiyle birlikte bu sarsılmış düzen bilim, sanat ve astronominin aydınlanma çağı ile düzene girmiş ve mahremiyet olgusu daha da değişmiştir. Bilgi paylaşımı bir ihlal olmaktan çıkıp eleştirilebilecek bir durum haline gelmiştir. Yıllar boyunca gizlenen sırlar sanatçılar ve bilim adamları tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır. Kepler, Kopernik ve Galileo evrenin sırlarını paylaşırken, Martin Luther halkın ulaşamadığı kilise metinlerini Almanca ya çevirerek kilisenin kendini ele vermeyen bütün sırlarını paylaşmıştır. Sanatkârlar insan bedenini tüm çıplaklığı ile resmedip heykellerini yapmışlardır. Tüm bu değişimler bilinmezlikleri bir giz olmaktan çıkarmıştır. Bilim, araştırmalarıyla, sanat ise gösterme teşhir etme ve mahremiyeti gözler önüne serme yaklaşımıyla insanlarda bambaşka bir bilinç uyandırıp aydınlanma sağlamıştır (Bağlı, 2011, s.197-198).

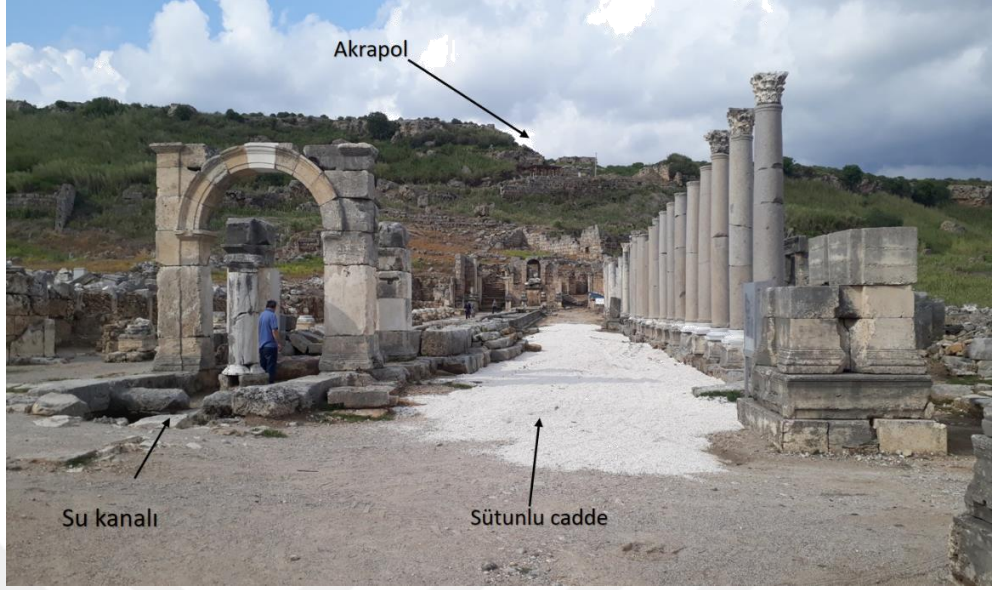


3. MAHREMİYETİN ALANLARI VE SINIRLARI

3.1. Mahrem Mekânlar

Mahremiyet kavramını mekândan bağımsız düşünmek doğru olmayacaktır. Mekân bireyselleştikçe mahrem kendi etrafında sınırlar çizecektir. Birey bu sınırları belirlediğinde anda mahrem alanı ile ilgili birçok tanımlama yapmış olur. Öznel alanlar tanımının çağrıştırdığı mekân imgesi sanata konu olmuştur. İdeal anlamda mekân kavramı da düşünüldüğünde mahremiyet kavramı ile olan ilişkisi daha da derinlik kazanmaktadır. Gülçağ Konçe'nin *Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak Oda Kavramı*, adlı tezinde mahremiyetin bireyle olan ilişkisi ana rahmine ilk düştüğü andan itibaren başladığına değinir. Konçe'ye göre mahremiyet birey için korunma, sığınma anlamlarıyla ana rahmine düştüğü ilk andan beri ihtiyaç duyduğu bir meseledir. Bireyin beden bütünlüğü tamamlandıktan sonra tanıdığı ilk mekân anne bedenidir. Doğum sonrası bedenin dışındaki dünya ile tanışan birey dış dünya karşı savunma mekanizmaları geliştirir.

Bu anlamda mahremiyet kavramını yaşanan dönemler içerisinde ele almak ve değerlendirmek bizi daha doğru ve net tanımlara götürecektir. Erken dönemlerde bu kavram bilinmese de kesinlikle arzu edilen bir durumdu. Çünkü insanlar yaşadıkları her dönemde gizliliğe önem vermiş veya vermek istemişlerdir. Bunlara örnek olarak Mısırlıların asma bahçeleri, Osmanlıların harem duvarları, Yunanlıların sütunlu caddeleri, Romalıların farklı kapalı mekânları verilebilir. Antik Roma'da tapınakları şehirlerden ayrı tutmak istemeleri bir mahremiyet göstergesidir. Çünkü kendi tanrılarına olan bir mahremiyet göstergesinden ötürü onları yüksekte konumlandırmışlardır.



Resim 3.1 Perge Antik Kent Antalya

Erişim: Gökhan Karaaslan, 2019

Buna Perge Antik Kenti'nde(Antalya) Akropolün(tapınak), Agoradan(şehir merkezi) daha yüksekte yer alması ve tanrıların koruması altında insanların gelip o tanrı evine ziyaretlerde bulunulması örnek verilebilir. Erken dönemler de insanlar tanrılarına mahremiyet alanlarına olan saygılarından ötürü bu tür mimari faaliyetlerde bulunmuşlardır.

Mahremiyet inanç sistemleri içerisinde düşünüldüğünde sınırlarının evrensel boyutlara varabildiğini görebilmekteyiz. Bu inanç sistemlerine mekân ve mahremiyet olarak antik dönem tapınaklarını örnek verilebilir. Antik yunan toplumu tanrılarına olan mahremiyet göstergelerini mimari olarak ön plana çıkarmışlardır. Yunanlılar tamamen tanrıları için şehirlerinde ki en güzel ve en yüksekte olan yerlere tapınaklar inşa etmişlerdir. Bu tapınaklarda tanrı heykelleri bulunmaktadırlar tapınağın ön tarafında bir sunak taşı bulunur ve insanlar o sunak taşına tanrılarına hediyeler ve kurbanlar sunar.



Resim 3.2 Zeus Tapınağı Rekonstrüksiyonu

Erişim: <http://www.kuburga.com/olympia-zeus-tapinagi-2-alinliklar/>

Tanrularına olan mahremiyet göstergesinin bir sonucu olarak şehir merkezlerini tapınaklardan daha aşağıda konumlandırmışlardır. Bu yüzden antik şehirler çoğunlukla 2 kısımdan oluşmaktadır tapınağın bulunduğu Akropolis (Antik Yunan kentlerinde, kentlerin yanı başındaki yüksekliklere verilen addır. Yunanca akropolis "yukarıda bulunan şehir" anlamına gelir) ve şehrin merkezini oluşturan Agora (antik Yunan kentlerinde, şehirle ilgili politik, dini, ticari her türlü faaliyetin gerçekleştiği, tüm kamu binalarını etrafında sıralandığı halka ait geniş açık alandır).¹

¹ (<http://www.kuburga.com/olympia-zeus-tapinagi-2-alinliklar/>)



Resim 3.3. Osmanlı Harem Odaları Topkapı Sarayı

Erişim: <https://seyahatdergisi.com/topkapi-sarayi-giris-ucreti-ve-ziyaret-saatleri/>

Mahremiyet, bir mekân içerisinde belirli davranışların ve hareket olanaklarının yasak olduğu bir mekânı anlatır. Mahremiyet ve mekân ilişkisini dinsel olarak örneklendirecek ve mekân içerisinde ki bölümlerine bakacak olursak İslamiyet'in aynı yapının içerisinde farklı bölümlere ve sınırlara ayırdığını görmek mümkündür. Osmanlı Dönemi'nin de harem bir gelenek haline gelmesi, İslamiyet'in bu bölümlere hane bağının dışında kalan erkeklerin(namahrem) girişini sınırlandırmasından kaynaklanır. Sadece kadınların da yaşadığı alana harem deniyor olması değil bununla birlikte bir hanenin özel yaşamına ilişkin bölümlerine de harem denilmesi İslami düşüncenin bir yansımasıdır. Bununla beraber aile hayatını toplumun gözü önünden çeken dinsel inançlar ve buna bağlı gelenekler mimari anlayışı da etkilemiş ve önemli ölçüde bir yapıyı bölümlere ayırma konusunda geliştirmiştir. Mimari tarzı etkileyen mahremiyet anlayışı her toplumda farklı olmakla beraber, benzer yapıların içerisinde mahremi düşünceden dolayı neredeyse aynı bölümlere ayrıldığını görmek mümkün olacaktır. Osmanlı'da da özel yaşamın kendi içerisinde dışarıdan bağımsız bir şekilde

sürdürülebilmesi için mahremiyet ve mekân anlayışının kabul görüldüğü gözlenmektedir.²

İslam dinin gerekleri olan saray geleneklerine değinecek olursak; Osmanlı Devleti'nin klasik dönemi olan 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı sarayında yaşam, İslam dininin saray gelenekleri dikkat çekmektedir. Bu geleneğin en çarpıcı örneği ise Topkapı Sarayıdır. Sarayın kamusal alan ve özel alanlar (harem) İslam kültürünün getirdiği bir mahremiyet göstergesidir. Sarayın mekân düzenine bakıldığında içerisi ve dışarı kesin bir şekilde ayrılmıştır. Topkapı Sarayı, İmparatorluğun önemli bir yapısı olmakla birlikte Osmanlı saray kültürünün mahremiyet kavramına ait oda düzenleri dönemle ilgili ipuçları vermektedir. Haremin bu çarpıcı ve gizemli yanı oldukça ilgi çekmekle birlikte gizli olan odalar ve korunan bir bölgeyi daha da çekici hale getirdiğini söyleyebiliriz.

Oda kavramını mekân kavramıyla ile bir bütün hale getirip açıklayan Konçe; Oda kavramının sadece salt duvarları, kapıları ve pencereleri olan bir mekân olarak düşünülmemesi gerektiğini ve kişinin dünyaya bakış açısının gelişip olgunlaştıkça mahrem alanının giderek belirginleştiğini söyler. Bununla beraber oda içerisindeki alanlar, bir bütün olarak ele alınmalı ve kişinin içsel bütünlüğü, hatta bilinçaltı odaları ve dinlenme durumları mahrem alanları olarak kabul edilmelidir (Konçe,2014, s.15).

Ev ile insan arasında bir bağlantı kurulduğunda evi sadece fiziki bir mekân olarak değerlendirmek, evin insan hayatındaki önemini ve bireyin yaşamına ne denli büyük bir katkı sağladığı durumunun göz ardı edilmesine neden olur. Bu nedenle "ev" denilen kavramın insanla arasındaki bağın bir bütün olarak incelenmesi gerekmektedir. Bu sayede "ev" kavramı anlamını daha da geniş boyutlara ulaştıracaktır. Ev kavramını Taşçı şu şekilde açıklamıştır;

Sözlük anlamı olarak, yer, bulunulan yer, ev ve yurt anlamlarında kullanılmakta olan mekân insan ve diğer canlıların hareketin izin veren veya kısıtlayan yerdir. Gerek harekete izin verme, gerekse kısıtlama, önce bireyi, sonra da mekânın içinde gelişip

² <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=93&Sayfa=166>

olgunlaşan toplumu, biçimlendiren birer etkendir. Mekân toplum için iletişim alışverişinin gerçekleştiği, geçirgenliğin sağlandığı veya sınırlandırıldığı, fiziksel olarak herkes tarafından erişilebilir yerdir. (Taşçı, 2014, s.66)

Taşçı'nın yorumundan yola çıkarak; evin içerisindeki aile, farklı toplumsal kurumlarla güvenli bir bağın kurulması durumunda başrolü oynamasından dolayı tarihsel süreç boyunca kişilerin tek güvenli alanı haline gelmiştir. Dolayısıyla çağın modernize edilmeye çalışılan ve kısmen edilen kavramları karşısında bir direnme gösterebilen neredeyse tek kurum olan aile, mahremiyeti kendi sınırları içerisinde dokunulmaz kılmak için ayakta kalmaya çalışır. Aile kavramının içerisinde ki mahremi düşünceye bakıldığında karşımıza "biz" ve "diğerleri" gibi bir ayrışma duygusu çıkabilmektedir. Ancak burada ki "diğerleri" söylemi kesin olarak düşmanca bir yaklaşım değil, sadece ailenin mahrem alanlarını "diğerleri" ile paylaşmak istemediklerinden kaynaklanmaktadır. "Diğerleri" ve ya başka bir söylemle "başkaları" konumunda olanlar eğer "biz"in mahrem alanlarına ulaşmaya çalışıyor ve dikizliyorsa, mahrem alanını ihlal etme gibi bir durumla karşı karşıya kalılabileceğinden "biz" ve "diğerleri" duygusu bir ihtiyaç halini almaktadır (Konçe, 2014, s.15).

David Vincent "Mahremiyet" kitabında 13 Temmuz 1341 Cuma günü İngiliz mahkemelerinden birinden bahsederek Mahremiyetin tanımına bir giriş yapıyor. Dul bir kadın olan Isabel, komşusu 'derici' John Trappe'den şikâyetçi olur. Şikâyetin konusuna gelince "derici" John Trappe'nin evindeki pencerelerden dul Isabel'in evinin bahçesi görülebilmektedir. Durum mahkemeye heyeti tarafından yerinde incelenerek keşif yapılmış ve davalının pencerelerini 40 gün içinde onarması gerektiğine karar verilmiştir. Orta çağ sonlarındaki Londra'nın kalabalık sokaklarındaki bu anlaşmazlıklar, mahremiyetin kavram olarak 17.yüzyıla kadar bir telâffuz olarak ortaya çıkmadığı gibi en az iki yüz yıl kadar da halk kitleleri nezdinde bir gerçekliği ifade etmediği varsayımı üzerinde duruluyor (Vincent, 2016, s.11-12). Bu durum mahremiyetin yüzyıllara göre değişen özelliklerini, belirli dönemlere has telaffuzlarının ve sınırlayıcı özelliklerinin tanımlanmasıyla ilgilidir. Diana Webb'in deyimiyle bireyler, aileler veya grupların, kamusal denetimden uzaklaşıp kendi mekânlarına sığınma hakkı talep ettiği zamanlar muhakkak gerçekleşmiştir. (Vincent 2016, s.14)

Mahremiyetin belirlendiği mimariye karşı son argüman eşğin diğer tarafındaki bölgede konumlanmaktadır. Sokak kapısı insanları dışarıda tuttuğu gibi, içeriye girmelerine de izin verir. Şayet mahrem topluluk birimi evin fiziksel mekânı aracılığıyla tanımlanıyor ve yaşanmakta olan haliyle gözetleme ve zorla girmeye karşı yasal koruma sağlıyorsa bile bu, özel ilişkilerin sürdürülmesi ya da yalnız düşünme için gereken biricik alan olduğu anlamına gelmiyordu. Yaşamını kalabalık ve çok-işlevli bir hanede sürdüren sakinler için gözlerden uzakta ve işitme mesafesi dışında yürütebilmenin en basit yolu dışarıya çıkmaktı. Tıka basa dolu şehir merkezlerindeki hayat, ev veya apartman dairelerinde olduğu kadar sokaklarda da sürdürülüyordu (Vincent 2016, s.27).



Resim 3.4 İngiltere’de Bir Ev Tasarımı 17.yy

Erişim:<http://www.charlottebetts.com/money-and-house-ownership-in-17th-century-london/>

Mahremiyetin mülkiyetle ilişkisi, ev tasarımının evrimini erken tarihlerden itibaren merkeze yerleştirmiştir. Geriye dönüp de dolaylı davranışlar ve üstü kapalı tavırlardan meydana gelen bir âlem olarak ortaçağ sonlarına bakıldığında, bina dağılımlarının fiziksel varlığından ortaya çıkan bir konfor varlığı görülür (Vincent, 2016, s.19). Fiziksel konum itibarıyla 17.yy Londra evlerinin önünde mutlaka ev ile dış mekânı ayıracak bir sınır görürüz.

Bu durum içerisi ve dışarısının arasındaki görünen bir sınırdır. Mekânın içindekileri ve dışındakileri ilişkilendiren bu sınır iç-dış, tanıdık ve yabancı olan gibi kavramların oluşmasında ve mekânsal sınırların belirlenmesine sebep olmuştur. Evin sınırındaki eşik aşıldıktan sonra radikal bir şekilde beklenti ve davranışların da değişmesine yol

açmıştır. Dayanaksız kapılar, kalitesiz kilitler, ortak duvarlar, ses ve koku da sınırlı eşğin ardında ortak bir paylaşım yaratmıştır. Ancak sokaktan iç mekâna girme eylemi birtakım zorunlu durumları da içinde barındırmıştır.

Açılan davalar rahatsızlık kavramı üzerinden mahremiyet kavramı da su yüzüne çıkmaya başlamıştır. Haneye izinsiz girme eyleminin tanımı, ev sahiplerine kendi mekânlarının fiziksel istilasına karşı dava açma hakkı veren on dördüncü yüzyıl mahkemelerinde şekillenmeye başladı. Rahatsızlık kavramı, şikâyetçinin kendi mülkiyetinin değerinin komşu binalarda yaşayan sakinlerin tutumları nedeniyle düşmesine yol açan her türden tutumu kapsıyordu. Bir birey mülkiyetini, bir başkasının kullanımına maddi olarak zarar verecek şekilde inşa edemez ya da orada zarar verici biçimde ikamet edemezdi (Vincent, 2014, s.15).

İnsanların kendi kabuğuna çekilme isteği ile büyük koca kapıların ve kalın perdelerin arkasında yarattığı dünyadan yola çıkarak; mahremiyetin hane ve devlet karşısındaki özel alan kavramı arasındaki çatışmalar, mahremiyetin mülkiyetle ilişkisi; ev tasarımının evrimini erken tarihlerden itibaren merkeze yerleştiği gözüküyor. Meskenin içinde çizilen sınırlar ne kadar kapalı olursa, merak uyandırması da bir o kadar erişim arzusu getiriyor (Bağlı, 2011, s.187). Çizilen sınırların içindeki gizemin çözülmesiyle beklenen davranış ve düşünceler eşik aşıldıktan sonra radikal bir değişime giriyor. Kapılar dayanaksız, kilitler bozuk ya da duvarlar yıkılmaya yüz tutmuşsa mahremiyet alanı o denli zayıflıyor. Ne kadar kalın perdeler ve sağlam kilitler varsa mahremiyet alanı o denli koruma altına giriyor. Sanatçı üzerinden mekân analizi yapacak olursak Adolf Loss üzerinden kritik yapabiliriz. Modernlikle birlikte mimari üretimde yeni bir mekân kavrayışı ortaya çıkmıştır. Modern mimarlık, mahrem ile kamusal arasındaki gelenekleri farklı bir biçimde değerlendirmeye başladı. Böylece mekân deneyimi kökten değiştirmiş oldu.” (Colomina, B. *Privacy and Publicity*, 1996). İnsan ve mekân algısında neresinin iç ve dış olduğu irdelenmiştir. Modern mimari bu algı hususunda iç içe geçmişlikten bahseder, bunu önemser. “İç” ile “dış” kavramaları bir akış içerisinde kurgulanmasını, İç ve dış kavramalarının birbirini takip etmesini, bu dinamizmin terkedilmemesi gerektiğini etmesini savunur. Modern kavramıyla ve gelişen teknolojiyle birlikte yeni temsil

pratikleri ortaya çıkmış ve kitle iletişim gereçleri büyük bir öneme sahip olmuş ve gelişmenin yanı sıra eskiden var olan geleneksel katılaşmış ve sınırlar aşılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda insan ve mekân eksenini içerisinde iç-dış kavramları yeniden boyut kazanmıştır. Modern mimari bu algı hususunda iç içe geçmişliğin meselesini önemserken iç ve dış kavramlarını kendi eksenini çevresinde kurgulanmasını ve bu eksenin takip edilmesini savunur.³

20. yüzyıldan sonra dış mekânda olmak geleneksel anlamda kamusal bir mekânda olmakla alakalı olmamaya başlamıştır. Modern mimarlığın kamusallaştığı dönemle birlikte mekân iç ve dış alanlar ile mahrem alanları yeni anlamlarla dolmaya başlamıştır. 20.yüzyılın en önemli mimarlarından biri olan Adolf Loos, tasarladığı odalarda içerisi ve dışarıyı ayırmasına yer vererek muhafazakârlığı ön plana çıkarmıştır. Bireyin mahrem alan olan özel alanla dışarıyı olan kamusal alanla ayırmasına yer vermiştir. Bu ayrım bireyin sosyal ve mahrem hayatının ayrımlarına ayna tutmaktadır.

³ <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/22/modern-dunyada-bireyin-mahremiyeti-ve-kamusallik-iliskisi-uzerine-adolf-loos-ve-le-corbusier-uzerinden-degerlendirme-2/>



Resim 3.5 Adolf Loos, Tristan Tzara Evin Pencereleri Perde ile Kaplı, 1926

Erişim: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tristan-tzara-house/>

Adolf Loos odaları tam anlamıyla mahremiyet alanlarıyla ilgili diyebiliriz. Loos kültürlü bir insanın pencereden dışarıya bakmayacağını ve pencerelerin ise buzlu camdan olacağını dile getirir. Loos için pencereler bakışın dışarı çıkması için değil yalnızca ışığın içeri girmesi için vardır. (Colominia, 2011, s.232) İç ve dış arasındaki görsel bağlantının azaltılması açısından, iç mekânlarında çekilmiş fotoğraflarda opak pencerelerin ve perdelerin kullanımı dikkat çekicidir (Resim 3.5).



Resim 3.6 Adolf Loos, Villa Steiner'in Yemek Odası, 1910

Erişim: https://www.jstor.org/stable/29543700?seq=1#page_scan_tab_contents

Loos'un iç mekân arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırma yöntemi, Villa Steiner'in yemek odasındaki açıklığın altındaki ayna gibi aynalarla (Görsel 2.7) farklı bir şekilde tasarım yapmaktır. Bu ayna göz hizasına yerleştirilir ve lamba ışığını ve yan yana duvardaki pencereyi yansıtır. Ek olarak, aynanın üstündeki pencere opak camdan yapılmıştır. Görsel 7'de sağdaki sürgülü pencere yalnızca havalandırma için kullanılır. Diğer bir pencerenin kullanımı da Villa Muller kütüphanesinde görülebilir (Resim 3.7). Burada pencere iç mekânı birbirine bağlamaz ve görsel olarak dışarıya çıkar. Göz hizasına yerleştirilmiş ve içini ve diğer pencereden ışığı yansıtan kanepeler arasında bir ayna var. "Süsleme suçtur" da Adolf Loos, süs ve stilin insanlar için aynı anlama geldiğini belirtir; çünkü süslerini tanımlayan bir dönemin tarzıdır. Loos'a göre kültürlü insanlar süslerinden arınmalıdır. Ve çağımız yeni süs eşyaları üretmekte yetersiz. Dolayısıyla, belirli bir tarz yoksa, o zaman süslerimizde daha fazla çeşitliliğe ve bunun sonucunda da bina tasarımlarımızda daha fazla çeşitliliğe sahip olabiliriz. Süs, daha sonra eklenen bir şeydir, ancak güzellik doğaldır. Bunu ve çağımızda bir stile sahip

olmadığımız gerçeğini göz önüne alarak, bu çağda binayı güzelleştirmek için süslemelere ihtiyacımız olmadığını, pencereler gibi temel ve doğal yapı elemanlarını güzelleştirebileceğimizi elde edebiliriz. Adolf Loss, pencerelere güzelleştirici nesnelere bakmadığı gibi ekili ve kültürlü bir adamın pencereden dışarı bakmayacağını dile getiriyor. Pencereleri çoğunlukla aydınlatma ve havalandırma için kullanılıyor. Loos tasarımlarında başkalarına beğendirme çabası içine girmeden tasarlamış ve mahremiyet yaklaşımına da farklı bir gözden bakmıştır.



Resim 3.7 Adolf Loos, Müller'in Kütüphanesi, 1930 Erişim:

<https://www.prague.eu/en/object/places/493/the-city-of-prague-museum-villa-muller-mullerova-vila>

Loos'un bir diğer çarpıcı tasarımı olan (Resim 2.8) *Lina Loos'un Yatak Odası* beyaz duvarlar, beyaz çarşaf ve beyaz angora koyun derisi zemini ile çevrili bu odanın her bir noktasının beyaz oluşu en samimi ve dikkat çeken bir detaydır. Aynı zamanda şehvetli bir sessizliğin hâkim olduğu mimarisinde davetkârlığı ve kendi ekseninde muhafaza edilmiş bir parlaklığı da hissettiriyor. Loos'un karısı Lina için tasarladığı odanın dolapları bile soluk keten perdelerin arkasına gizlenmişti. Bu bir sessizlik mimarisi, duygusal ve erotik bir yaklaşımdı. Kamuya açık yaşam alanları ile olan

karşıtlığı, her odanın psikolojik statüsüne sıkı sıkıya bağlı bir kompozisyon yöntemini kanıtlamaktadır.



Resim 3.8 Adolf Loos, Lina Loos's Bedroom, 1903

Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/440086194827754133/>



Resim 3.9 Le Corbusier, Yüce Hanımefendi'nin İçişleri, 1967

Erişim: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/le-corbusier-best-buildings-slideshow>

Modern mimarlık ilklerini geliştiren ve farklı bakış getiren bir diğer mimar Corbusier dış mekân tasarımlarında yatay pencere-cephe, odaların eşit şekilde aydınlanması için uzun bir şekilde tasarlamıştır. Bu tasarımının içsel sebebi Loos gibi dışarıyı görmeyi engelleyen bir yapının aksine görmeye ve gözlemeye yöneliktir. Corbusier'in " Hayatta sadece görmem şartıyla varım" cümlesiyle anlayacağımız üzere sadece görmeye değil gözlenmeye de yöneltmiştir. Dikey pencere fikrini reddeden mimar içerisi ve dışarı ile olan ilişkiye yeni bir bakış açısı sağlamıştır. Yapılarını, çerçevelere benzeterek yatay pencereler kullanarak uyguladı. Bu yüzden pencere çerçevelerini resim çerçeveleri olarak görüp dışarısının manzarasını içeriye sunmuştur. Dış mekânın vizyonu olarak iç ve dış arasında bir bağlantı kurarak, doğal ışığı ve farklı renkleri kullanır. Le Corbusier içeriden ve dışarıdan bağlantı kurarken Loos dış mekândan iç mekâna bakışı engeller ve daha muhafazakâr bir izlenim verir. Loos'un binalarında pencere kısımları daha büyüktür fakat opak cam, kalın perdeler kullanarak evin içine bakışı göz seviyesinin dışında tutarak dikkati iç mekâna vermiştir. Güzelliği

pencere desenlerinde gören Corbusier'in aksine mekân içerisinde aydınlık ve karanlığın kontrastını oluşturarak güzelliği iç mekânlarda görmektedir. Le Corbusier pencereleri ışığı geçiren bir güzellik olarak kullanıyor ve bu yüzden camları izleyicilerin cephelere ve içinden geçen ışığa dikkat etmesini sağlıyor. Loos'a göre güzellik, sadece pencerenin içinden geçen ışık olduğu için asıl güzelliğin iç mekân olduğuna dikkat çekiyor.⁴



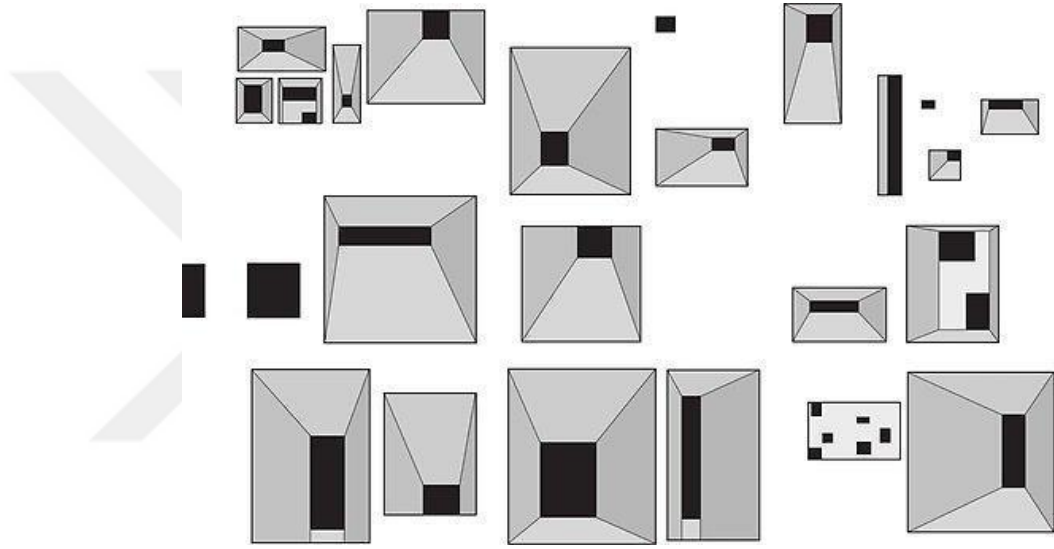
Resim 3.10 Le Corbusier, Notre Dame du Haut'un dışı, 1967

Erişim: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/le-corbusier-best-buildings-slideshow>

Le Corbusier'in binalarının güzelliğini artırmak için farklı şekillerdeki camları kullandığı birçok bina örneği var. Açıkçası, güzelliğin herkes için farklı bir anlamı olabilir; Fakat mesele şu ki, Loos'un binalarında genellikle tekrarlanan dikdörtgen ve izometrik pencereler göze çarpmaktadır. Kilisenin resimlerinden anlaşılacağı gibi, (Resim 3.10) cephelere eklenen süs eşyaları yoktur, aynı zamanda ortak cephelerde değildir. Bazı nadir detaylara bakacak olursak; bazı renkli cam pencereler farklı

⁴<https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/22/modern-dunyada-bireyin-mahremiyeti-ve-kamusallik-iliskisi-uzerine-adolf-loos-ve-le-corbusier-uzerinden-degerlendirme-2/>

şekilde kullanılır. Ayrıca, her pencerenin önündeki eğim de farklıdır. Bu unsurların yardımıyla, kilisenin içinde farklı tonlar ve ışık ışınları vardır. Ek olarak, Loos'un evinde, günün veya yılın farklı zamanlarında farklı miktarlarda ışık olmasına rağmen, bu kilisede, önlerindeki renkli gözlükler ve eğimler nedeniyle, miktar ve renk bakımından daha fazla çeşitlilik vardır. Havalandırma ve aydınlatmaya ek olarak, pencereleri görmek için bir tesis olarak kullanıyor. Dışardaki binaları daha iyi görebilmek için konutlarındaki yatay pencereleri kullandığını görmekteyiz.



Resim 3.11 Le Corbusier,, Notre Dame du Haut'un pencere çizimleri, 1967

Erişim: <https://www.redbubble.com/people/designnerd/works/25409067-windows-le-corbusier-notre-dame-du-haut-ronchamp?p=womens-fitted-scoop>

Beatriz Colomina'nın belirttiği gibi: “Le Corbusier için her şey görselliktir.” Görsellik Corbusier için bu denli önemliyken, Adolf Loos ise kültürlü bir adamın pencereden dışarı bakmayacağını söyler. Orada sadece ışığı geçirmesine izin vererek bakışların içeriden geçmesine izin vermeyecektir. Dolayısıyla, Loos pencereleri sadece ışık ve havalandırma sağlamak için işlevsel bir unsur olarak görür. Kısacası bu iki mimarın pencereleri kullanma konusunda farklı yaklaşımları vardı. Loos için pencereler sadece işlevsel bir unsurken Corbusier için pencereler cephedeki konumu belirleyen unsurdan ziyade güzelleştirici bir nesne olmakla birlikte dışarıdan görünüşü ve binanın içinde

belirli miktarda ışık ve gölgeleri belli eden estetik bir unsurdur. Buna ek olarak, Le Corbusier pencerenin çevresine de dikkat ederek şehrin güzel manzaralarını da yakalamaya odaklanmıştır. Loos binalarında ham ışık kullanmasının yanı sıra binalarının hepsinde, benzer pencereler göz önüne alındığında, binanın içinde benzer tonlar bulunmaktadır. Ancak Le Corbusier, farklı binalar için farklı pencereler tasarlamıştır. Ayrıca pencerelerin etrafında eğimli yüzeyler veya farklı renkler kullanarak, evin içinde farklı ışık ve gölgeler elde etmekte ve aynı zamanda cephelerin çeşitli görünümünü elde etmektedir. Herkes farklı bir güzellik algısına sahip olduğundan cepheler herkese çekici gelmeyebilir. Fakat mesele, bu iki mimarın yapıtlarında vitrin tasarımlarındaki değişimleridir. Loos mahremiyete ve gizliliğe önem verirken Corbusier içerisi ve dışarısının güzelliğini savunarak daha çekici ve dışa dönük bir tarz yakalamıştır.



4. MAHREMİYET KAVRAMINI İÇEREN SANAT ÇALIŞMALARI

4.1. Mekânlaşan Beden

Bedenin mahremiyet alanı en başta utanç duygusuyla başlıyor. Utanç mahremiyet ihtiyacını doğurur ve mahremiyetin en ilkel halini alır. Değişen fiziki şartlar, zaman, farklı kültür yapıları yaşam koşullarına göre biçimlenen davranışlar ve değerler mahremiyetin mekânını utançla bütünleştirir. Kendi beden ve varlığımızı keşfettikten sonra bu bedeni koruma ihtiyacı güderiz. En ilkel çağlardan itibaren mekânımız olan bedenimizi dış etkenlere karşı koruruz. En bilinen hikâyeden başlayacak olursak; Âdem ile Havva'nın kendi çıplak bedenlerinden utanıp en mahrem gördükleri cinsel uzuvlarını kapatmasıyla utanç ve mahrem kavramı birleşmiş ve mahremiyet ihtiyaç durumuyla özdeşleşmiştir. Hans Peter Duerr'e göre çıplaklık insana kapalı mekândan çok açık mekânda utanç hissi vermektedir. Bunun nedeni kapalı mekânları mahrem alanlar olmasından dolayıdır (Duerr, 1999, s.84).



Resim 4.1. Peter Paul Rubens, , Âdem İle Havva, 182.5×140.7 cm, 1597
Erişim: https://arthive.com/peterpaulrubens/works/200946~Adam_and_eve

İnsanın dış dünyadan sınırlarını bedenle ilişkilendirince mahremiyetin örtme ihtiyacını ortaya çıkaran temel bir istek olarak düşünüldüğünü dile getirebiliriz. Dış dünya ile iletken yaklaşım, içinde barındıran özel alan ve kamusal alan sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Kamusal alan içerisinde gösterilmesi sakınca arz eden şeyler özel alanda saklı bir biçimde kendini göstermesindeki neden; beden mahremiyetini koruyan iç mekânlardır. Dinsel, toplumsal ve kültürel yaklaşımların mahremiyeti kucağında oynatırcasına belli bir şekle sürüklemiştir. Öyle ki dilimizde mahrem kelimesi dinle ve kadın bedeniyle bütünleşmiş ve mahremiyetin en temel ihtiyacı da kadın bedeninde hapsolmuştur. Tarih boyunca kadınların en rahat hareket edecekleri alanları ev olarak görülmüştür. “ev” kadını içinde barındırdığı için en büyük mahremiyet sembolüne dönüşmüştür demek yanlış olmayacaktır. Beden farklı gerçekleri anlamaya yarayacak sembolik bir öneme sahiptir. Kültürel ve toplumsal yapı tarafından ortaya çıkarılan algı; kadın bedenini, dişiliği, cinselliği, beden ve mahremiyet ilişkisini belli bir tanıma oturtulmuştur.

Beden ile mekân ilişkisinin ilk kez bilimsek olarak ortaya konmasının Rönesans’la ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Leonardo da Vinci’nin 1492 yılında çizdiği, iç içe geçmiş bir daire ve bir karenin ortasına çizilmiş, kol ve bacakları açık ve kapalı pozisyonda olmak üzere üst üste çizilmiş bir çıplak erkeği betimlediği “Vitruvius insanı” vücudunun oranlarının araştırıldığı, beden ve mekân ilişkisindeki problemlerin çözülmesi adına oldukça önemli bir başlangıçtır. Çizim, Leonardo'nun insan ve içinde bulunduğu uzam arasındaki ilişkileri anlama adına başlattığı çalışmaların dönüm noktası sayılır. Beden insanın var olma biçiminin yapısında bütünleşir. ⁵(Pallasma, 2011, s.51). Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir. Bedene ilişkin algı ve ile dünyaya ilişkin imge sürekli bir imgeye dönüşür; mekândaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğinin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur. Bu bağlamda düşündüğümüzde mekânın beden oluşu imgenin dokunma ve yön bulma deneyimleriyle biçimlenir. Dünyaya bedensel varoluşumuzla bakarız, dinleriz, dokunuruz, hissederiz, ölçeriz ve deneyim dünyası bedeninin merkezinde örgütlenir. Evimiz bedenimiz, belleğimiz ve kimliğimiz

⁵<http://www.artfulliving.com.tr>

mabedidir. Çevreyle sürekli iletişim halinde olan bedenimiz kendi mekânsal varoluşundan ve mahremiyetinden koparmak pek mümkün değildir. Mahremiyet denildiğinde ilk akla gelen beden mahremiyeti ve cinselliğe de değinmek gerekmektedir. Cinsellik: kamusal olarak tartışılması anlamsız gibi görünebilecek, zihinleri meşgul eden ama aslında kişiye özel bir mesele olarak görülen bir konudur. Biyolojinin ürünü olduğundan ve neslin devamı için gerekli olduğundan sabit bir faktör olarak da düşünülebilir (Giddens, 2018, s.7). Cinsellik kavramını Giddens şu şekilde ifade etmiştir;

Cinsellik bugün keşfedilmiş, görüşmeye açılmış ve çeşitli yaşam tarzlarının geliştirilmesine müsait durumda. O hepimizin “sahip olduğu” veya beslediği bir şey; artık bir bireyin bir durum olarak kabul ettiği doğal bir koşul değil. Araştırılması gereken bir şekilde, cinsellik kişinin işlenebilir bir özelliği; beden, öz kimlik ve toplumsal normlar arasında önemli bir bağlantı noktası olarak işliyor. İnsanoğlu düşünsel olarak kavranabilen, sorgulanabilen ve geliştirebilen gay ve başka türlü bir cinselliğe “sahiptir” (Giddens, 2018, s.21,22).

Mahremiyet her şeyden önce, kişilerarası eşitlik bakımından bağ kurma meselesidir. Fakat bu bağ meselesi beraberinde birçok soruları da akla getiriyor. Mahremiyet cinsellik için baskıcı bir eylem midir? Yoksa cinselliği özgürleştiren bir gizem mi? Mahremiyet bir insanın bilinemez geçmişi midir?. Soruların cevabını keskin bir dille yanıt vermek oldukça güç. Ancak Feminizmle gelen sanat hareketi cinsellik ve mahremiyetin ulaşılmaz alanlarını açığa çıkarmış ve bu sayede özel alanlar kendi bütünlüğü ile yeniden anamlanmıştır. Cinselliğin keşfini bedensel eylemler üzerinden ifade eden kadın sanatçılar erkek egemenliği altında duran kadın cinselliğine yeni bir ifade alanı sağlamışlardır. Feminist sanatçılar, erkek egemen kültürünün empoze ettiği kült değerleri, sanatsal kriterleri ve tarihsel uygulamaları sorgulamaya koyulmuşlardır. Baskın ve güçlü bir yapı tarafından yıllar boyu bastırılan kadın cinselliği, özgürlüğü, mahremiyeti koruma baskısı, kadın sanatçıları derin bir biçimde sorgulamaya ve alternatif yollar aramaya itti. Bu bağlamda feminist söylemler yalnızca kadınların kendi cinsiyeti üzerinden olmamakla birlikte sanatın kendi geleneksel mahremiyetiyle de hesaplaşmayı barındırmaktadır. Feminist sanatçılar eylemlerinde yeni malzemeler ve teknikler kullanarak, söylemlerini etkin ve çarpıcı bir şekilde ifade ederken sanatın temsil meselesi üzerine de yeni bir soluk getirmişlerdir. İşlerinde odak noktasının

beden oluşundan hareketle cinsellik, özel alan, gizlilik ve beden mahremiyeti gibi konuların farklı bir bağlamda ortaya konulması biriciklik, orjinallik, aidiyet ve özel alan meselelerini de saf dışı ederek geleneksel sanat temsillerini alt üst etmişlerdir. Bu yenilikçi bakış açısıyla hareket eden Hannah Wilke ve Carolee Schneemaan gibi sanatçılar, beden sanatı ve performansları karışık malzeme pratikleriyle, sanat pratiklerin keşfine yönelmişlerdir.

4.2. Mahremiyetin Feminist Yüzü “Allah’ın Kadınları”

Shirin Neshat 1957 İran doğumlu olan sanatçı 1974’te Lons Angeles’ta okuyabilmek için İran’dan ayrıldı ve Kaliforniya’da yaşamaya başladı. 1990’da, İslam Devrimi’nden 11 yıl sonra ülkesine dönen sanatçı ülkesinde gördükleri farklılardan çok etkilendi. Gezi sonrası Allah’ın Kadınları adlı serisine ve Devrim sırasında kadın savaşılarını konu edinen kavramsal anlatımlarına başladı. Fotoğraf, film, video ve performans alanlarında çalışarak baskılanmış Müslüman toplumlarda yaşayan kadınların kendi benliklerine yabancılaşması konusuna değinmiştir. Kadın kimliğinin karmaşasını incelerken hem Müslüman kadınların hem de Batı’nın temsillerini mercek altına alarak kişisel ve dini inançlara da samimi bir yaklaşım getirmiştir. Sanatçı kamusal yaşam ve özel yaşam, antik çağ ve modernite arasındaki tezatları ve bu alanlar arasındaki boşlukları birbirine bağlamıştır.⁶

⁶https://tr.wikipedia.org/wiki/Shirin_Neshat



Resim 4.2 Shirin Neshat, Allah'ın kadınları, 1993 Erişim:
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shirin-neshat-path-art-school-outcast-contemporary-art-icon>

Ortadoğu kadınlarının yaşadığı kültür ve kimlik karmaşasının yanı sıra kültürel bir manzaranın arka planına mercek tutmuştur. 1979 yılında İran'da yaşanan İslam Devrimi sonrası, siyasi ve sosyal dönüşümler kadınların özel ve kamusal alanlarını, özgürlüklerini haklarını ciddi anlamda sekteye uğratmıştır. Kadınların benliklerini özgürce dışa vurmaları engellenerek, özel alanları sınırlandırılmış cinsiyet rolleriyle kısıtlanmıştır. Ülkesindeki devrim değişikliklerine tanık olan Neshat, toplumsal kimlik ve kültürel bağlarını yeniden sorgulayarak, ataerkil zihniyetin kadınlara dayattığı bu rolleri reddetmiştir. İran kadının üzerindeki bu hegemonyaya karşı gösterdiği mücadele, cinsiyet eşitsizliği, kimlik, aidiyet, mahremiyet, feminizm, siyasi rejim ve inanç meselesi kavramları irdeleyerek eserlerini ortaya koymuştur. Cinsiyet eşitsizliğinden farklı olarak kadının tercih hakkı ve zevk hakkının bireyin en temel haklarının ellerinden alınışını kamusal alana taşıyarak dünya kamyonunda yer alan Allah'ın Kadınları" serisi üzerinden Orta Doğulu kadınların kimlik ve kadına yüklenen mahremiyet meseleleri üzerinden kadınların kara çarşaf altına mahkûm edilmesinden yaşadığı acıyı yansıtmıştır. Bu kara çarşaf sanatçının en belirgin sembol haline gelmiş ve sanatçı en bilinen çalışmalarından olan "Allah'ın Kadınları" adlı fotoğraf serisini

ortaya çıkarmıştır. Sembollerin her biri Müslüman dünyasıyla ilişkili olan peçe, silah, metin, eller ve bakış olmuştur.⁷



Resim 4.3 Shirin Nesat, Allah'ın Kadınları, 1994

Erişim: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shirin-neshat-path-art-school-outcast-contemporary-art-icon>

Ortadoğu kadınının yüzlerini, ellerini ve ayaklarını kullanmasının altındaki sebebin İslami bir diktenin yattığını görmekteyiz. Zira İslam'a göre el, ayak ve yüz dışında kadının herhangi bir uzvunun açıkta yer almaması kadına dayatılan mahremiyet baskısını açıkça gözler önüne seriyor. Kara parlak çarşafların içinde hapsolan kadınların kamusal alan dışına metinlerle çıkabiliyor oluşu ve bakışlarının anlam yüklenişi seyircide bir sıkışma duygusu yaratıyor. Peçelerin içerisine tüm mahremiyetiyle gizlenmiş Ortadoğu kadınının sıkışmışlığını fotoğraflardaki yoğun bakış ve imajlardan hissediyoruz. Ancak sanatçının asıl ilgisini çeken şey, kişiyi

⁷<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/29076>

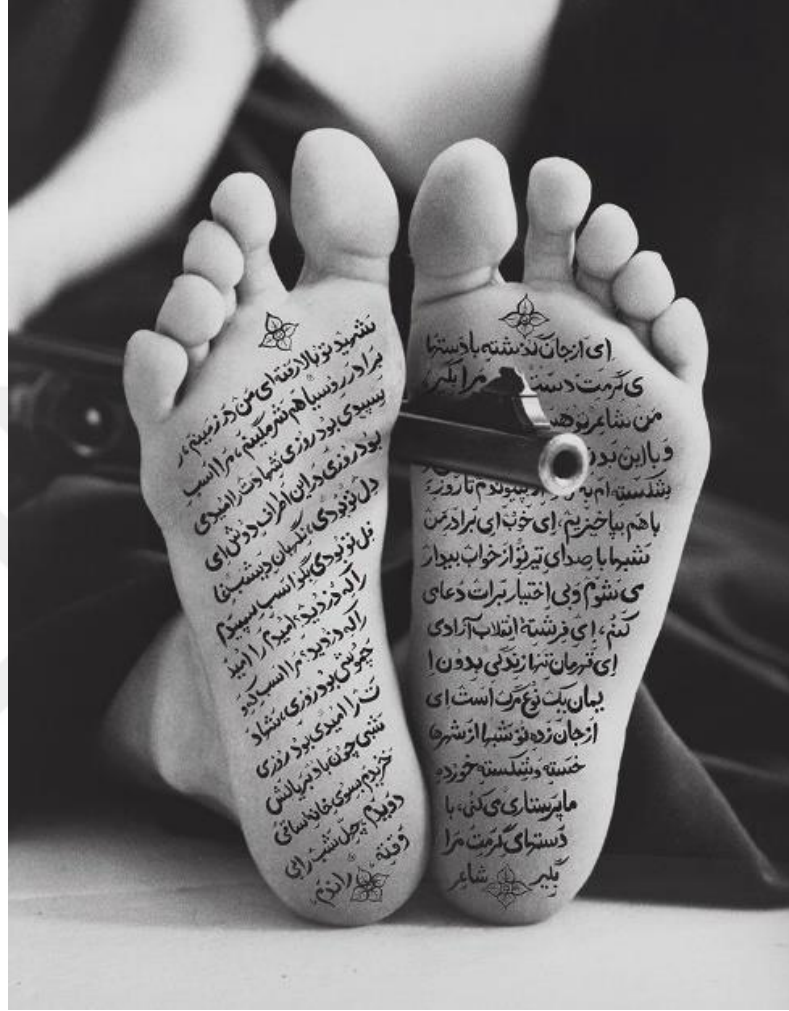
özneden nesneye çeviren, çevresini saran mekânların mantığını bir beden olarak anlamaya çalışmaktadır.



Resim 4.4 Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993 Erişim:
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shirin-neshat-path-art-school-outcast-contemporary-art-icon>

Bu siyah çarşafın sert kenarı ile tanımlanan kompozisyon simetrik görünmekle birlikte, silahın yarattığı parça daha şiddetli bir yırtılma veya psişik parçalanma anlamına geliyor. Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaşçı ilan eden kadın paradoksu, Batı'dan farklı bir feminist hareketin de habercisi olduğu anlaşılıyor. Doğu ve Batı, güzellik ve şiddet gibi ikililerin yanı sıra iç çelişkilere ev sahipliği yapan

Neshat'ın kendi sözleriyle, “her görüntü, her kadının boyun eğen bakış açısı, yüzeyin arkasında çok daha karmaşık ve paradoksal bir gerçeklik sunuyor.”



Resim 4.5 Shirin Neshat, Allah'ın kadınları, 1994 Erişim:
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shirin-neshat-path-art-school-outcast-contemporary-art-icon>

Dindarlık ve şiddet ve baskılama arasındaki çelişkiler, her fotoğrafa uygulanan kaligrafi metninin kullanımında en yaygın ifade biçimi olduğunu görüyoruz. Farsçayı okumayan Batılı izleyiciler, kaligrafiyi, İslam sanatının uzun tarihinde metnin önemine gönderme yapan estetik bir belirteç olarak anlayabilir. Fotoğraflara bakıldığında yazıların bedene yazıldığı hissedilse de metinlerin çoğu, kadınlar tarafından yazılan şiirin ve diğer yazıların transkriptleridir. Bedenin üzerinde olan yazılar, Tahereh Saffarzadeh'in şehitliği ve cesaretini onurlandıran “Uyanıklıkla

Bağlılık” şiirinden geliyor. Bu temaların, tarihlerin ve söylemlerin her birinin paradoksal doğasını yansıtan fotoğraf, hem melankolik hem de güçlü bir imaj çiziyor.

Açık sözlü, feminist ve ilerici bir sanatçı olan Neshat, çalışmalarını günümüz muhafazakâr İran'da göstermenin tehlikeli olacağını düşünerek 1990'lardan beri ABD'de yaşıyor. Batı'daki izleyiciler için, “Allah'ın Kadınları” serisi, Müslüman kadınlar hakkında ortak klişeler ve varsayımların daha ayrıntılı bir şekilde tefekkür edilmesine izin vermiştir ve herhangi bir topluluktaki kadın seslerinin bastırılmasına meydan okumaya hizmet etmektedir.



Resim 4.6 Shirin Neshat, “Sunulan Göz”, 2010
Erişim:

“Sunulan Göz”, 2010 “Allah’ın Kadınları” serisinden bir yansımayı içeriyor. New York’ta yaşayan sanatçı Shirin Neshat, 2010 yılında Yoko Ono ve Alex Katz ile ilginç bir çalışmanın içinde yer almıştır. New York’ta 500 adet taksinin üstü, bir ay boyunca Alex Katz, Yoko Ono ve Shirin Neshat’ın çalışmalarına ait görsellerin olduğu, iki tarafta görüntüleri olan üçgen koni biçimini içeren bir form oluşturuyor. Şehrin içinde akmakta olan bu sergi, bir ay boyunca her gün her yaş ve kökenden yaklaşık 5 milyon New Yorklu tarafından görülmüştür. Shirin Neshat’a ait görüntülerde, kabinin bir

tarafında, Farsça bir şiirle süslenmiş "Sunulan Göz" adını verdiği bir kadın gözü, diğer tarafta ise "Allah'ın Kadınları" serisinden, birbiriyle sıkışan, kaligrafik yazıyla süslenmiş bir çift kadın eli (İslam'da kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerlerden biri) görüntüsü yer almıştır. Sanatçı, bildiğimiz fakat tanığı olmaktan korktuğumuz pek çok gerçekliği bize hem açık, hem şiirsel bir dille göstermiştir.



Resim 4.7 Shirin Neshat, "Allah'ın Kadınları" serisinden, 2010
Erişim:

Neshat'ın mekânın beden ile kurduğu çift yönlü ilişki ve bedenın mekân algısı konusu mekânın sınırlarını yok sayarak ve mekâna zihinsel bir müdahalede bulunarak kendi mekânını bulmuştur. Bedeni bir mekân olarak kullanan sanatçı varolan fiziksel bir mekânın değil, duygusal ve algısal mekânın varlığının bedeni gizleyerek oluşturulduğu gözlenebilmektedir. Bununla beraber bu var olma sürecini Ortadoğulu kadının mekânı olan kara çarşafarla sorgulamıştır. Bedenin mekândaki konumu (çarşaf) ve varlığına dikkat çeken sanatçı hareketsiz ve durağan haliyle esnek ve hareketli olan beden durumlarına zıtlık kazandırmıştır. Bedenin eyleyici gücü ile mekânsal bedenın keskin kararlı yönünde çatışma yaratmıştır.

4.3. Hannah Wilke

Amerikalı sanatçı Hannah Wilke (1940-1993) Feminizmin yükselişe geçtiği yıllarda ürettiği eserleriyle tanınmaya başlamıştır. Fotoğraf, enstalasyon, performans gibi sanat pratiklerine bedenini dâhil etmesi dişil bir enerji olarak yorumlandı. Resim, video, heykel, fotoğraf, entalasyon çalışmaları olan Wilke 60'lı yıllarda oluşturduğu ve seramikten yaptığı vajina heykel formlarıyla kadın şekilciliğini eleştirmiştir. alışmalarında, kadın hareketine ve cinselliğine olan ilgisini yaratıcı bir biçimde dışa vurdu. Vajinal formlar yaratan ilk feminist sanatçılardan biri haline gelmiştir. Formunu verdiği sanat pratiklerinde malzeme olarak pişmiş toprak, lateks, peluş, sakız gibi malzemeler her zaman vajinanın gerçek dokusuna sahipti (Görsel 2.12).



Resim 4.8 Hannah Wilke With Ponderr-Rosa 4 (Labial).” Museum of Modern Art, New York, 1975. Erişim: 10.08.19 <https://www.widewalls.ch/artist/hannah-wilke/>

Kadın bedeni ve erotik imajlar üzerinden mahremiyeti kamusal bir alana armağan ettiğini görüyoruz. Kadın bedeninin mahrem bir parçasını cesur bir çeşitlilikle gözler önüne seriyor ve mahremiyet kavramını alt süt ediyor. Kadının en mahrem bölgesi

olan ‘vajina’ gizeminden sıyrılıyor gibi gözükse de kendini açık etmeyen bir konumda yer alıyor. Utanç kavramından sıyrılan cinsel uzuv kendi düzleminde merak duygusu uyandırıyor. Hannah Wilke’nin yumuşak heykellerinde bulunan taraklı pastel pembe ve şeftali lateks kıvrımları, metal çitçitli beyaz galeri duvarına yapıştırılmış (Görsel 2.12) ve çok sayıda kâğıtla ince dudak gibi açık bir görünüm vermiştir.⁸ Asılı çiçek açan çiçek buketleri, organik bir şekilde hareket ederek, etli ve dokunsaldı (Görsel 2.11) .Doğal olarak izleyicilerin de düşündüğü şey aynıydı; bu bir cinsel organdı.

Galeride asılı çiçek açan buketler, organik bir şekilde hareket ederek etli ve dokunsaldı. Doğal olarak izleyicilerin de düşündüğü şey aynıydı; bu bir cinsel organdı. 1975'te ArtNews'ta Michael Andre'nin söylemiyle; “Bütün heykeller kadın cinsel organına değinerek yapıldı”



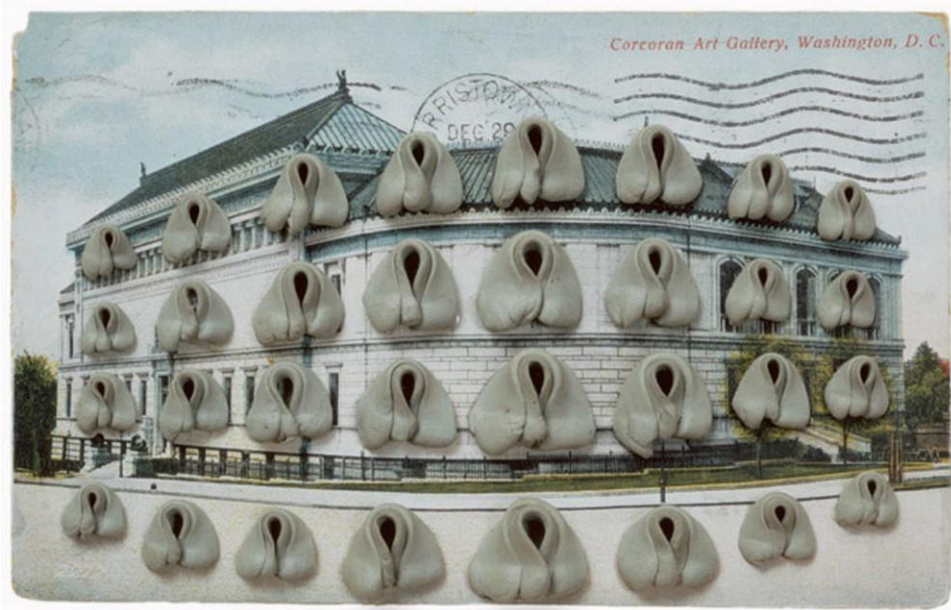
Resim 4.9 Hannah Wilke, İsimsiz, 1970

Erişim:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy>

Eserleri “Onlara dokunmanın durdurulamaz bir arzusunu uyandırdı” diye yazdı. Douglas Crimp. İse durumu şöyle açıklıyordu; “Onlara dokunmak, hepsi spektrumun

⁸(<https://www.bilgiustam.com/hannah-wilke-hayati-ve-eserleri/>)

sıcak cinsel tarafında, tatlı renklerle elde edilen duygusal görünümünü doğrular.”
“Spektrumun sıcak cinsel tarafı” tartışmasız Hannah Wilke'nin içsel anlatımıydı ve 1970'lerin başında odaklandığı "İsimsiz" (1970), duvar askıları, dişi bir vücudu ve şüphesiz kadın cinselliğini andırıyordu. Wilke, yaratıcı feminist sanat hareketinin hem içinde hem de dışındaydı. Endüstriyel materyalleri sık sık erotikleştiren heykelsel eseri, Minimalist-sonrası sanat dünyasının beğenilerini topladı. Eserleri 'güzel' algısını yıkarken edepi bir kadın imajını da ters düz etti. Kadın, beden, mahremiyet gibi kavramları incelerken utanç duygusunu da değindiğini görebiliriz. Mahremiyetin bedensel keşfinin yanı sıra her şeyin belli bir yerde var olduğu felsefi yaklaşımıyla sürekli içinde bulunduğumuz ancak çoğu zaman dokunamadığımız yapılarla iç içe var oluşu anlamının bir metodu olarak görmek mümkün. Eyleme dökülecek olan bedenin farkındalığı ve bilinci bedenle bütünleşmiş ve mahremiyet kendini açık etme eylemi üzerinden yeniden anlamlandırılmıştır.⁹



Resim 4.10 Hannah Wilke, Corcoran Art Gallery (installation detail), 1976
Erişim: 11.08.19 <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=1066>

⁹<https://www.theartstory.org/artist/wilke-hannah/artworks/>

4.4. Carolee Schneemann

Carolee Schneemann (1939-2019) 60'lı yılların başlarında kadın bedeni üzerinden cinsellik ve şehvet üzerine sorgulamalarıyla aykırı bir görüntü çizen Schneemann cesaretiyle büyük yankı uyandıran feminist bir sanatçıdır. Video, fotoğraf, yerleştirme, performans gibi sanat pratikleriyle eylemler yapan Schneemann sanatsal yaratıcılığını cinsel organlarına yerleştirerek eril bir sanat hâkimiyetini feminist sanat hareketine kaydırmıştır.



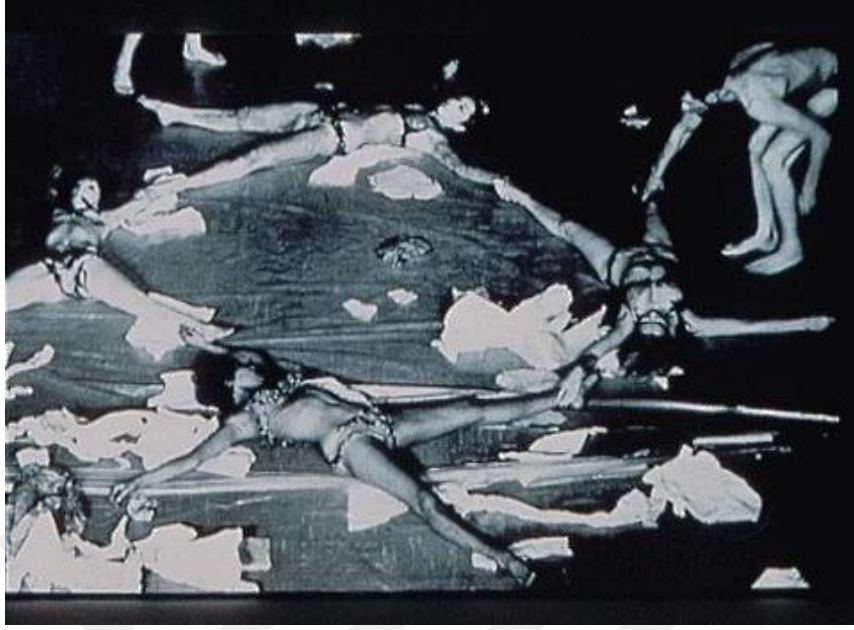
Resim 4.11 Carolee Schneemann, Göz Beden, 1963

Erişim: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/23464/Carolee-Schneemann>

Bedenini özne ve obje olarak kullanan sanatçı feminist sanat hareketlerinin de ilk örneklerinden biridir. Vajina demeye çekinilen bir zamanda sevgilisiyle cinsel ilişkisini video kaydına alan Schneemann içsel mahremiyetin ve cinsel kimlik alanlarını dışarı aktardı. Seksüel kadın bedeni üzerinden deneysel çalışmaları ile özel alan kavramların alt üst ederek kadın bedenini mahrem algısını ve estetik standartlarından arındırdı. Kariyeri boyunca, güçlü bir kadın cinselliğini ifade etmek için vücudunu

kullanırken kendisini baskıcı sanatsal ve sosyal sözleşmelerden ve kısıtlamalardan kurtarmaya çalıştı. Kariyeri boyunca, güçlü bir kadın vücudunu cinselliğini ifade etmek için kullanırken baskıcı sanatsal ve sosyal sözleşmelerden ve kısıtlamalardan kurtarmaya çalıştı. Bedeni inşa etmenin başka bir yoluna ulaşırken, sanatçının amacı, başkalarının düşüncelerini başka bir düşünce boyutuna kendi bedeni üzerinden aktarmaktı. Schneemann “Eye Body” (1963) çalışmasında İzlanda’lı sanatçı Erro’dan çıplak fotoğraflarını çekmesini istedi. Performansa dayalı proje için ortam yaratarak, kırık aynalar, plastik mankenler, boyalar, tuvaler ve yılanları kullandı. Çeşitli nesnelere oluşturulmuş bir ortamda sanatçı otuz altı fotoğrafından oluşan bir seri ortaya çıkardı. Tekniğin bir parçası olmak için kendisini tebeşir ve plastik gibi çeşitli malzemelerle kapladı. Fotoğraf serilerinin amacı kadının özünü, mahremiyetini, özel alanlarını imgelemeyle bütünleştirmek, mekân ve zaman çerçevesinde doğaçlama bir elde etmektir. Bedenini özgürce açık ederek kadının cinsel gücüne değinirken, kadın bedeni sanat tarihinin gelenekleri tarafından her zaman gasp edildiğini düşünen sanatçı pop sanatıyla hissettiği o şehvetli enerjiyi mahremiyetine aldırış etmeden ortaya koydu.¹⁰

10 <https://medium.com/ecebasar/öncü-feminist-sanatçı-carolee-schneemannın>
<https://www.theartstory.org/artist/schneemann-carolee/artworks>



Resim 4.12 Carolee Schneemann, *Et Oyunu*, 1964,
Erişim: <http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy3.html>



Resim 4.13 Carolee Schneemann, *Et Oyunu* 1964,
Erişim: <http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy3.html>

1964 yılında Paris'e giden Schneemann, Boulevard Raspail'deki American Center'da "*Meat Joy*" adlı en ünlü performanslarından birini gerçekleştirir. 8 kişinin yer aldığı

(kadın ve erkek) performansta sosisler, çiğ balıklar, çiğ kümes hayvanları, ıslak boya şeffaf plastik ipleri kâğıt artıkları kullandı. Birbirleriyle oynayarak etlerin içinde yuvarlak hareketlerle gezindiler. Sanatçı bu performansı “erotik bir tören” ve “maddi bir et kutlaması” olarak nitelendirdi. Klasik kültür ve mahremiyet karşıtı olan bu düşünce örneği “Et Oyunu” kültürel tabular ve kısıtlamaların ortadan kalkmasıyla sosyal bakış açısının ne derede boyut değiştireceğini araştırdı. Performansta, cinsiyete giren güç oyunları erkek katılımcılarla ters düz edildi, erkek katılımcılar kadınları omuzlarında gururla taşıdılar ve sınırların kaldırılmasıyla erotik gösterinin hazzı ve amacı da yerine ulaşmış oldu. Kadınların bedenleri ve cinselliği üzerindeki kontrol hakkı, kadınların erkekler kadar cinsel veya şehvetli olabileceğini göstermektedir. Schneemann, kadının arzuları ve cinselliği konusunda sosyal tabulara meydan okumuş ve kadına yönelik önyargıların ve mahremiyet zincirinin üstesinden gelmeyi başarmıştır.¹¹

4.5. Vito Acconci

Bir mekân söz konusu olduğunda gözümüzde mekânın iç ve dış görüntüsü canlanacaktır. Yapının içi mahrem ve öznel yaşantının geçtiği alan dışı ise kamusal alan olarak konumlandırılmaktadır. Yapının dış duvarları, içeri ve dışarı arasındaki yani içerdeki birey ile dışarda ki toplum arasındaki sınırdır. Amerikalı performans sanatçısı Vito Acconci'nin, 1972 yılında gerçekleştirdiği “Seedbed” (Görsel) adlı performansında mekân, bu iç-dış arasındaki gerilim ve kopukluğun bir yansımasını sunmaktadır. Bahsi geçen sanatçı, yapının galeri mekânının yer döşemesinin bir bölümünü rampa şeklinde yükselterek mekânı dönüştürmüştür. Ardından rampanın altındaki boşluğa girerek, üstte yürüyen izleyicileri düşünerek mastürbasyon yapmaya başlamıştır. İzleyiciler ve sanatçı arasında karşılıklı bir görme eylemi yoktur. Ancak Acconci ziyaretçilerin varlığını yürüme seslerinden, ziyaretçiler ise Acconci'nin yüksek sesli eyleminden dolayı birbirlerinin varlığını hissederler. Mekân burada sanatçı ve izleyici arasında ayırıcı bir rol oynamıştır.¹²

¹¹ (<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>)

¹² <https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>



Resim 4.14 Vito Acconci, Sedbed 1972, 10 Dk.

Erişim: 08.08.19 <https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/>

Buradaki sınırın, mahremiyet ve kamusal alan arasında sıkışmış gibi gözükmesinin sebebi; yükseltilmiş galeri zemininin altında ki bireyselliğin üstünde ki “toplum” tarafından ezilmesidir. Sanatçı, mahrem sayılabilecek eylemini kamusal bir alan olan bir galeri mekânında rahatça gerçekleştirebildiği bu rampa aracılığı ile mahremiyet-kamusal alan ilişkisini sorgulatır. Burada ki yapı bir mekânın yanı sıra toplumsal normların sınırları ve bireysel arzular arasındaki gerilimin gösterilebilmesinde başrol almaktadır. Ayrıca Acconci'nin diğer işleri gibi bu çalışması da mekânın, psikolojik boyuta sahip bir olgu olduğunun ve sanatçının içsel yaşamındaki bilinçdışını temsil ettiğinin açıkça bir göstergesidir.

4.6. Sophie Calle

1953 Paris doğumlu Sophie Calle başkalarının hayatlarına olan tutkusu ile yabancıları sık sık takip ediyor ve insanların günlük hayatlarının sıradan anlarını yakalıyor. Sanatçı özel alanı kamusallaştırırken kendi duygusal öz güvensizliğinden ve

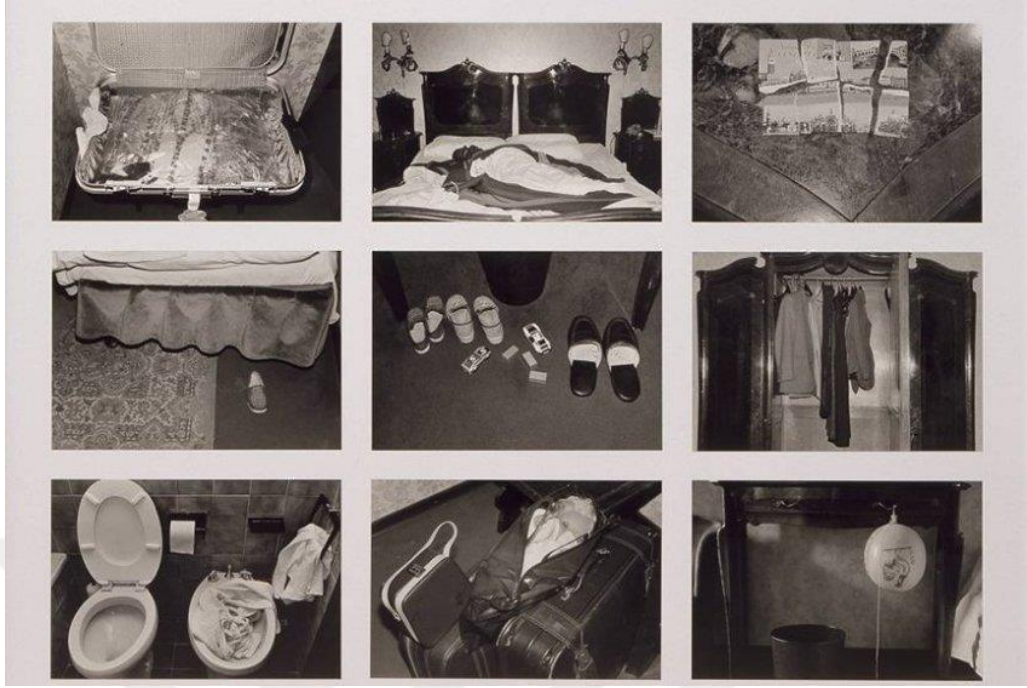
geçmişinden sıyrılamıyor. Sanatçı bir röntgenci gibi kişilerin özel hayatlarına dâhil oluyor ve habersizce odalarına dalıyor. Özel hayatının olmadığını hisseden Calle tanımadığı insanların eşyalarına dokunuyor, kullanıyor ve fotoğraflamakta sakınca görmüyor. Şahsen tanımadığı veya sohbet etmediği insanların mahremiyetini ihlal etmesiyle birçok tartışmalara da sebebiyet veriyor.¹³

Seksenli yıllardan beri, bir fotoğrafçı olarak çalışmaya başladığında, çalışmasının arkasındaki ana fikir kamusal ve özel alan ile aralarında doğan kimliklerin sorunları arasındaki karmaşık ilişkiydi. Sophie Calle’in eserlerinde sanat ve yaşam arasında hiçbir çizgi yoktur ve bu fikri kendi samimi deneyimlerinin yanı sıra yabancıların fotoğraflarının yanı sıra casusluk çabalarının belgelenmesi yoluyla kanıtladı. Sanat dünyasının en ünlü “takipçisi” ya da “röntgencisi” demek yanlış olmayacaktır.

İnsan varlığının sırlarını ortaya çıkarmak ve kimlik kavramını da keşfedebilmek adına 1981 yılında Venedik’te bir otelde kat görevlisi olarak işe başlıyor. Odalara müşterilerden izinsiz giriyor, eşyaları karıştırıyor, parfümlerin, sıkıyor, fotoğraflarını çekiyor, makyaj çantalarını karıştırıp eşyaları kullanıyor, bir kadının ayakkabısını çöp kutusuna atıyor, oda sakinlerinin geride bıraktığı yiyecekleri yiyor, yazılan günlükleri, mektupları, kartpostalları ve notları okuyor, Bavulları çekmeceleri karıştırıyor. Odanın dışından duyabildiği sesleri dinliyor ve hatta ses kayıtları alıyor. Calle girdiği odaların listesini ayrıntılı bir şekilde not ediyor ve başkalarının özel alanını defterine geçiriyor.¹⁴

¹³ (<https://www.widewalls.ch/sophie-calle-artist-of-the-week-october/>)

¹⁴ (<https://bombmagazine.org/articles/sophie-calle-hotel-room-as-medium/>)



Resim 4.15 Sophie Calle, The Otel, Room 47, 1981 Erişim:

<https://charlotteabrahamart.wordpress.com/2018/01/22/sophie-calle-2/sophie-calle-the-hotel-room-47-1981/>



Resim 4.16 Sophie Calle, *The Otel, Room*, (10 works) 1981

Erişim: <https://www.pinterest.it/pin/544794886172595626/>



Resim 4.17 Sophie Calle, *The Hotel, Room 29*, 1981 Tate

Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-29-p78302>

Calle'nın Oda 29'da yaptığı araştırmaya göre, oda sakinlerinin balayı çifti olduğunu söylüyor. "Ricordo matrimonio" (düğün hatırası) yazılı küçük bir ciltli defter buluyor. Küçük defterde şöyle yazıyor; "1958'de Pisa'da doğan CS, 1957'de Pisa'da doğan FC 26 Şubat 1981'de Casciavolla'da saat on birde evlendiğini belirtiyor ve ayrıntılarını da not defterine geçiriyor.

Kasıtlı olsun ya da olmasın Calle kendisini odanın davetsiz misafiri olarak tanımlıyor ve odaya girerken ilk hissettiği şeyin sıkıntı olmadığını dile getiriyor. "*Odaya girerken ilk hissettiğim sıkıntı değildi. Bekliyordum, ama daha ziyade, kutsal alanın üzerine girdiğim ani aydınlanmayı bekliyordum*". Calle kapıları aniden açmakla birlikte içeri adımını atar atmaz yoğun bir heyecana kapıldığını dile getiriyor. Bu durumun izin verilip verilmemesiyle ilgisi olmadığını söylüyor. Calle'in özel hayatına baktığımızda duygusal özgüvensizliğiyle hareket ettiğini görebiliriz. Hatta kendi benliğini de sorgulayan sanatçı gizli, saklı olanı bu kadar merak edişinin sebebi; kendi içinde saklı arzularını bir başkasında görme dileği ile kendini rahatlatma hissine karşı dikizleme arzusunu olağan görmek diyebiliriz. Bütün bu dikizleme, dikizlenmeden alınan hazzın boyutuna bakıldığında röntgencilikle yapılan eylemler mahremiyet ve özel alan kavramlarını bizlere sorguluyor.

4.7 Tracey Emin

Kıbrıs kökenli İngiliz sanatçı Tracey Emin 1990'lı yıllarda uluslararası sanat piyasasında aykırı çalışmalarıyla büyük saygınlık kazanmıştır. İstanbul'da da sergi açan Emin çok kültürlü yanını özel yaşamıyla yan yana getirmiş ve sanat üretimlerini dalgalandırıcı bir ifadeyle gerçekleştirmiştir. Kullandığı malzemeler arasında günlük hayattan eşyalar, çöp ve atık malzemeler hatta hayvan ölüleri bile vardır. Özel hayatın mahremiyeti konularıyla dikkat çeken sanatçı sanatsal yönden ve kişisel sorgulamalar konularına felsefi bir yaklaşım da getirmiştir. Cinsel birlikteliklerini, hayatından izleri, kürtajlarını ve bunun gibi birçok özel alanlarını kamusal bir alana açmış ve cinsel

¹⁵ (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-29-p78302>)

hayatına ait mahremiyet imgelerini medyalılaştırmıştır. Yaşamını bir sanat objesi olarak kullanan feminist sanatçı 1998’de yaşadığı bir zihinsel çöküşten sonra bilinçsiz bir şekilde yatağının etrafında olan boş şişeler, prezervatifler, kan lekeleri, doğum kontrol hapları, sigara atıkları ile yatağından dört gün geçirmiştir. Bu dört gün içerisinde yatağından çıkan sanatçı yatağının arkasından bıraktığı izlerinden etkilenerek bir sanat eseri gördüğünü fark eder. Böylece hayatının en karanlık dönemini bir sanat eserine çeviren sanatçı “Yatağım” (Görsel 4.21-22) adlı eseriyle 1999 Turner Ödülü’ne aday gösterildi ve finale kalmıştır. Sanatçı eserleriyle herkesin bildiği ancak konuşmadığı ya da konuşamadığı meseleler üzerine kafa yorarak cesurca bir anlatım tarzına ulaşmıştır. Hayatını sanat eserine dönüştüren sanatçı cinsel ahlaki ve kadın meseleleri üzerine düşünmemizi sağlarken, erkek egemen yaklaşımla da hesaplaşma içine girmiştir.



Resim 4.18 Tracey Emin, Yatağım, 1998, Yerleştirme
Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>

Sanatçının eseri üzerinden analiz yapmamız gerekirse şu açıdan bakabiliriz; yatak odası kişiye özel olan ve içeride yaşanan eylemlerin dışarıya aktarılmasında sakınca görülen ve dışarıdan gelen her türlü etkiye de kapalı olan ve başkaları tarafından içeri girilmesi halinde hoş karşılanmayan bir mahrem alandır. Fakat sanatçı cinsel imajlar yüklü yatağını seyirciye açarak girilemez algısını yıkar ve özeli paylaşır. Bu özel alanı kamusal bir alana açmasıyla birlikte sanatçı kendi sınırları zorlamaktadır. Gerçek mekânda ve gerçek nesnelere kendisini izlenilen bir duruma sokarken, seyirciyi de röntgenci konumuna sokmuştur.¹⁶ Sanatçı eserinden tabu olarak konumlandırılan yatak odası mahremini de alt üst ederek ideal sınırları yok eder.



Resim 4.19 Tracey Emin, Yatağım, 1998, Yerleştirme, Detay
Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>

¹⁶ Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2 (2010) 105-120 s.111

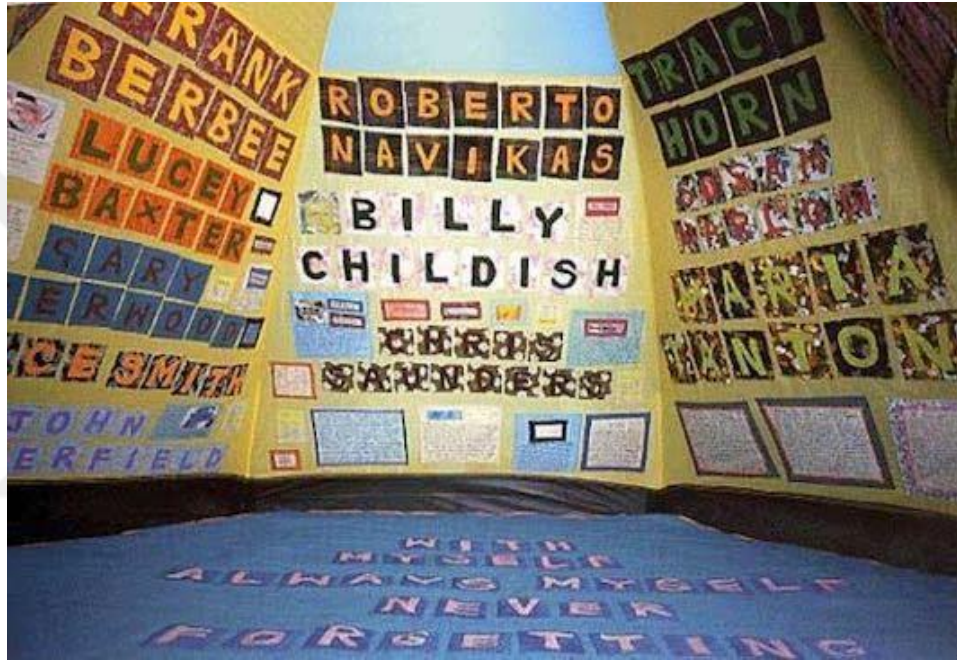
Sanatçı eserinden tabu olarak konumlandırılan yatak odası mahremi de alt üst ederek ideal sınırları yok eder. Tabulardan arınan bu eser seyirci de empati kavramını da sorgulatmakla birlikte dikizleme arzusuna da dokunmuştur. Sınırlamalar üzerine yeni bir tartışma açarak izleyicinin fark ettiği imajlar üzerine düşünmesini sağlamıştır.



Resim 4.20. Tracey Emin, 1963–1995 Arasında Uyuduğum Herkes, 1995
Erişim: <http://www.diken.com.tr/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995-tracey-emin/>

Sanatçının bir diğer eseri olan “1963-1995 Yılları Arasından Uyuduğum Herkes” adlı çalışmasında aldırığı ceninlerin isimlerini, kendisine tecavüz edenlerin ve taciz eden akrabaların isimlerini, erkek arkadaşlarının isimlerini mavi çadırına nakışla işlemiştir. Kamp çadırı olarak kullanılan bu materyali galeri mekânında sergileyerek içinde sakladıklarını pandoranın kutusuna yerleştirir gibi mekâna yerleştirmiştir. Mekân içinde mekân olgusu yaratan bu eserle dinamik ve hareketli bir pratik oluşturmuştur. Çadırın içerisinden büyük harflerle cinsel ilişkilerini metaforik bir biçimde anlatarak kendi bedenini çadırı özdeşleştirir. Dışarıya ait bir materyali içeri sokarak içerisi ve dışarısı algısını da değiştirirken, göçebe gördüğü hayatını da iç mekâna saklamıştır.

Sanatçı bu eserinden tıpkı “Yatağım” adlı eserindeki gibi cinsel yaşamını aktarmanın yanı sıra cenin isimlerini büyük harflerle dikerek kışkırtıcı bir duruş yaratmıştır. Böylece gizli alanı dışa aktararak özel alanı sorgulatmaya, özel hayatı hakkında konuşulmasına zemin hazırlamıştır. Gizli olan ya da gizli olmasına alışılmış durumları eleştirel bir tavırla mahremiyetini deşifre ederek yaşam ve sanat arasındaki sınırları da eritmiştir.¹⁷



Resim 4.21 Tracey Emin, 1963–1995 Arasında Uyuduğum Herkes, 1995
Erişim: <http://www.diken.com.tr/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995-tracey-emin/>

¹⁷ Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2 (2010) 105-120 s.115-117

4.8. Mahremiyetin Çerçevesinde Black Mirror Dizisi

Yeni medyalar ve internetin gittikçe daha yoğun olduğu ve yakınlık kurduğu bu dönemde, sosyal iletişim alanı da sanatın ilgi alanına girmiştir. Dizi, film, kitap ve performansların yeni medya alanına hizmet ettiğini görebiliriz. Teşhircilik, dikizleme, mahremiyet ve dijitallik üzerine son zamanlarda en iyi yapıt diyebileceğimiz yayınlardan biri şüphesiz İngiliz yapımı Black Mirror'dır. Senaristi Charlie Brooker'ın da deyimiyle dizi bir uyuşturucu halini alan teknolojinin yan etkileri, zevk ve rahatsızlık arasındaki bölgeyi içine alıyor. "Kara Ayna" dizisi masamızda, duvarda ve avucumuzun içine yerleşiyor ve mahremiyeti sorguluyor. Mahremiyet ve kişisel sınırların ihlalini gördüğümüz bu dizide oldukça sanatsal bir ifade gücünü olduğunu görüyoruz. Eleştiri yaparken kendi varlığı üzerinden bağımlılık yaratan bu dizi bir nevi toplumun aynası haline geliyor. Tek bir bölümün bile incelenmesi, dizinin mahremiyet, kamusal alan, kişisel sınırlar, müstehcenliğin, teşhirciliğin ve gözetleme arzusunun saklanmış yüzünü toplumsal çözümlerle seyircisinde anlamsızca bir haz uyandırıyor.



Resim 4.22 Black Mirror Senin Bütün Tarihin, 2011

Erişim: <https://www.netflix.com/tr/title/70264888>

Black Mirror'ın ilk sezonun son bölümü olan "**The Entire History of You**", teknolojik gelişmelerin bellek, kişisel mahremiyet ve anılar üzerindeki etkilerini incelerken; bireylerin geçmişlerinin tüm çıplaklığıyla ortada olması düşünülenin

aksine iyi sonuçlar ortaya çıkarmadığını gösteriyor. Yakın bir gelecekte bahsedilen¹⁸ dizi hafızanın yerini alıyor ve deri altına yerleştirilen bir çip sayesinde geçmiş anılara erişiliyor. Bireyin takıntılı ruh haline girmesine neden olan bu yapay anı hatırlama yöntemi anıları unutmaya ve mahremiyeti korumaya engel oluyor. Kayıtlara alınan bu anılar sürekli izlenirken, kişide panik eylemi yaşatmaya başlıyor ve kişi yakalanma korkusuyla da baş etmeye çalışıyor. Gizliliğin ortadan her an kalkacak kaygısıyla kişiyi daha heyecanlı bir hale de sokabiliyor.



Resim 4.23 Black Mirror, Senin Bütün Tarihin, 2011

Erişim: <https://ablackweb.com/best-black-mirror-episode/>

Anı; yeniden biçimlenerek yorumlanan bir forma dönüşürken kişiyi de sürekli geçmişinde yaşadığı birine dönüştürüyor. Yaşanan her türlü önemli ya da önemsiz anlar tekrar tekrar gözden geçiriliyor ve anılar hafızada defalarca dönüyor. Hafızanın içerisinde video kaydına alan anılar mahremiyetini yitiriyor. Böylece mahremiyette kendi alanında yeniden şekil alıyor. Bahsi geçen bu bölümde kıskanç ve takıntılı bir eşi olan Liam'ın bir davette karısının davranışlarından şüphelenerek ihaneti çözümlemesini anlatıyor. Karısının da hafızasına da erişebilen Liam ihanetle

¹⁸(<http://www.cinerituel.com/2016/10/black-mirror-2011-sezon-1-2.html>)

yüzleşiyor. Dizi teknolojinin yitirdiği mahremiyet üzerinden çözümlenmeleriyle seyircisini mahremiyetin sınırlarıyla baş başa bırakıyor.

4.9. Orhan Pamuk Masumiyet Müzesi Üzerine

Masumiyet Müzesi, Nobel ödüllü Türk yazar Orhan Pamuk'un 29 Ağustos 2008 tarihinde İletişim Yayınları tarafından piyasaya sunulan ve kızı Rüya'ya ithaf ettiği aşk romanıdır. Günlük hayat, resim, arkadaşlık, cinsellik, yalnızlık, mutluluk, gazeteler ve televizyon, aile gibi konuları barındıran roman, Pamuk'un on yıllık çalışması sonucu oluşturuldu. Masumiyet Müzesi'ndeki olaylar 1975 ve 2004 yılları arası İstanbul'unda geçmektedir. Romanda bahsi geçen Kemal karakterin uzaktan akraba olduğu Füsun'a olan aşkı anlatıyor. Kemal umutsuzca âşık olduğu Füsun'dan haber alamadıkça aşkı daha da derin bir hale bürünüyor. Kemal Füsun'ların evinden birçok eşya çalmaya başlıyor ve bunları bir koleksiyon haline getiriyor. Çaldığı eşyaları Füsun'la aşk yaşadığı eve götürüp biriktirmeye ve eşyalarla yakın bir bağ kurmaya başlıyor.



Resim 4.24 Masumiyet Müzesi, İstanbul

Fotoğraf: Aslı Karaaslan, 2019

Romanın sonunda Kemal karakteri Orhan Pamuk ile buluşuyor ve birlikte müze kurma yolunda ilerliyorlar. Pamuk müzenin kuruluşunu romanındaki karakterle karşı karşıya gelerek müzenin kuruluş aşamasını da anlatarak hikâyeyi daha da derinleştiriyor. Pamuk tıpkı çağdaş sanat eserlerindeki gibi çok yönlü bir çalışma sergiliyor. Müzenin ilk katından son katına kadar, eşyalar, videolar, fotoğraflar ve ses yerleştirmeleri ile izleyiciyi kendine çekiyor. Sergilenen eserler 1950 – 2000 arası İstanbul hayatından toplanan eşyalardan oluşmasıyla birlikte duygusal bir nostaljik havayı da içinde barındırıyor.

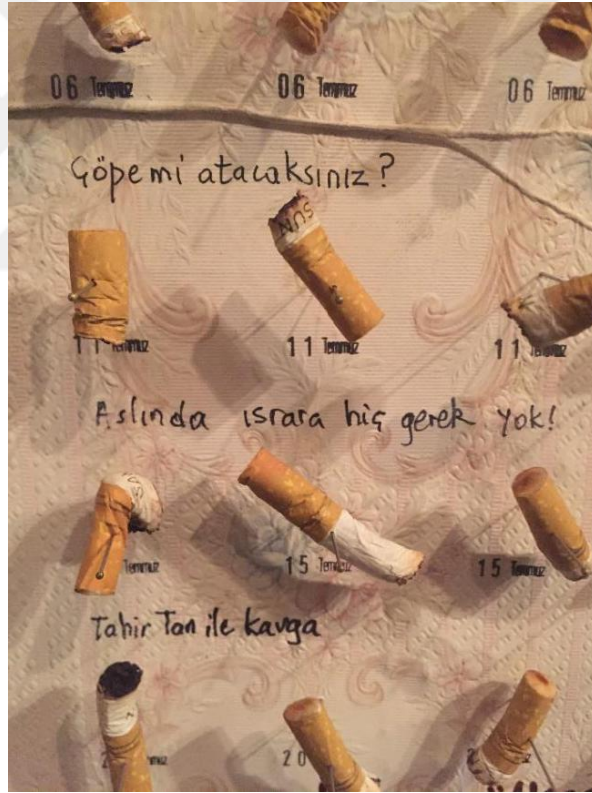


Resim 4.25 Masumiyet Müzesi, Fusun'un İçtiği Sigaralar, İstanbul
Fotoğraf: Aslı Karaaslan, 2019

Müzedeki ziyaretçileri, romanın kahramanı Fusun'un içtiği 4.213 sigaranın etkileyici yerleştirmesiyle merhaba diyor. Orhan Pamuk Fusun'un içtiği her bir sigara izmaritini,

tarihlerini sıralayarak ve günün hissettirdiklerini tek tek yazarak duvara dizdiğini görüyoruz.

Masumiyet Müzesi'nde anlatılan her şeyi müzede görmek, insanda romanda anlatılanlar hakikiymiş duygusu yaratıyor. Masumiyet Müzesine baktığımızda eşyaların ruhunu görmüş ve gerçekliğine de tanık olmuş oluyoruz. Pamuk'un dediği gibi; "Çevrelerinden, sokaklarından kopartılmadan kendi doğal evlerine hüner ve dikkatle yerleştirilirse, eşyalar kendi hikâyelerini anlatır zaten. Ben, roman yazdığım defterlerle birlikte masamın üzerine koyduğum paslı anahtarlara, çerçeve içindeki fotoğraflara, şeker kutularına, kerpetenlere, kahve fincanlarına ya da



Resim 4.26 Masumiyet Müzesi, Fusun'un İçtiği Sigaralar, İstanbul

Fotoğraf: Aslı Karaaslan, 2019

Çakmaktara bakarken, onların aralarında konuştuğunu da hissederdim. Ama Şeylerin sihrine, insanların yıllar sonra bazı eşyalara bakarken yaşadıkları ve yaşayamadıkları onların acısını kalplerinde aynı tazelikte hissettiklerini gördüğüm zaman inanmaya başladım”. Pamuk eşyalara üflediği ruh bağlamında kitabını mzeyle bütünleştirerek çağdaş bir yapıt ortaya çıkardı. Kendi deyimiyile içindeki l ressamı diriltti ve İstanbul’a büyük bir sanat eseri bahşetti. Orhan Pamuk müze fikrini Şöyle anlatıyor:¹⁹“Bir yandan da Kemal’in Füsun için kurduğu müzeyi, ben ukurcuma’da kuruyorum. Bu karara vardıktan sonra, bundan dokuz yıl evvel ukurcuma’da bir bina satın aldım. Sonra o binayı bir müze mekânı haline getirdim. Sonra da kendimi Kemal gibi hissederek eşyalar toplamaya başladım ve romanımı da zaman zaman bu eşyalar üzerinden anlattım.”

¹⁹<https://egoistokur.com/orhan-pamuk-ruhum-ikiye-bolunmustu-simdi-birlesti/> <https://www.arkitera.com/gorus/masumiyet-muzesi/>



Resim 4.27 Masumiyet Müzesi, İstanbul
Fotoğraf: Aslı Karaaslan, 2019

Pamuk'un bir araya getirdiği eşyalar iç ve duygusal dünyasını yansıttasının yanı sıra adeta toplumsal bir heykele dönüştürdüğünü görüyoruz. Masumiyet Müzesi sadece eşyaların toplandığı bir koleksiyon değil 1950-2000 yılları arasında geçen bir tarihi de içinde barındırıyor. Masumiyet Müzesi'nin yansıttığı dönem, Türkiye'de o yıllarda yaşanan siyasi değişimlere de dikkati çekiyor. Romanın kahramanlarından biri, askeri darbeler döneminde yıllarca hapiste yatıp işkence görüyor. Masumiyet müzesi sadece bir kitabın müzesi olmaktan çok ayrı bir değer taşıdığını anlıyoruz



Resim 4.28 Masumiyet Müzesi, Şanzelize Butik, İstanbul

Fotoğraf: Aslı Karaaslan, 2019.

Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki müze binasını satın aldığı 15 yıl önce semt, yoksul ve köhne bir durumdaydı. Şimdi Çukurcuma yüksek emlak fiyatlarıyla, yeni sanat galerileriyle İstanbul'un popüler semtlerinden biri haline gelmeye başladı. İstanbul'un yoksul semtinin içerisine yerleştirilen bu müze ile Pamuk mahalleye ve de İstanbul'a yeni bir değer katarak İstanbul'un zaman içinde nasıl bir değişim geçirdiğini ortaya koyuyor.

Masumiyet Müzesi toplumsal bir heykel olmanın yanı sıra mahremiyet ve içsel duygu devinimleriyle de can damarı gibi ince bir uyum yakalıyor. Kitabı incelerken narin bir yaklaşımdan ziyade özel alanın ihlal edilmesinin duygusal bir perdenin arkasında duruşuna benzetiyorum. Kitabı okuyan birçok insanın farklı bir bakış açısı yakalayacağı elbette ortada, ancak bu kitabın duygusallıktan çok ötede olduğunu her açıdan değerlendirilmeye değer bir nadide eser olduğunu da inkâr

edemeyiz. Tıpkı kendi bakış açımın değerlendirip özel alan ile ilişkilendirdiğim gibi...



Resim 4.29 Masumiyet Müzesi, Fusun'un Elbisesi, İstanbul

Fotoğraf: Aslı Karaaslan, 2019

4.10. Eserlerim ve Orhan Pamuk

Pamuk'un romanını okuduğum ilk anda çalınan eşyaların bir koleksiyona dönüşümü bende büyük bir merak uyandırmıştı. Kendi anılarıma ait ve başkalarının anılarına ait eşyaları toplamaya ve bu eşyalar üzerinden de hikâyeler kurmaya başladım. Bu benim için adeta bir fantezi dünyaya girişin başlangıcı olmuştu. Romanda en çok da habersizce çalınan eşyaları Kemal'in bir araya getirmesi etkilemişti. Belki romantik bir tavır olarak gözükse de bir o kadar da korkutucu bir etkisi vardı. En nihayetinde Füsün ve ailesinin mahremiyetine de el uzatıyordu. Habersizce aldığı eşyalar bir başkalarının anılarına aitti. Aşk acısının onda yarattığı tahribatı çaldığı eşyalar üzerinden hafifletiyordu. Kim bilir belki de eşyalara dokunarak Füsün'a dokunuyordu. Füsün'un anılarına, mahremiyetine ve özeline eli değiyordu. Eşyalar onda derin bir bağ yaratıyordu. Romana bakış açım gittikçe değişmeye de başlamıştı. Masumiyet Müzesi'nden önce okumuş olduğum bir diğer Orhan Pamuk romanı "Benim Adım Kırmızı" ile birleştirme fikri doğmuştu içimde. Tıpkı bahsi geçen romandaki gibi canlı cansız her şey konuşmaya başlamıştı. Ve eşyalar yani "şeyler" kendi ütopyasını kuracak ve kendi dilinde eşyaların sahibini anlatmaya başlayacaktı. Hikâyelerim gittikçe eşyaların sahibinin karakterine bürünmeye başladı. Eşyaların sahibini anlatırken bir yandan da kendi kimliğine de saygıları vardı. Kaybolmuş birkaç eşya dile geliyor ve sahibinden habersiz olayları anlatıyordu. Bir yandan da sahiplerini açık ediyorlar ve kayboluşlarına isyan ediyorlardı belki de. Bazıları öfkeli bazıları samimi bazıları yalancıydı. Eşyalar sahibinden hem bağımsız hem de sahiplerinin kimliklerine bağımlıydı. Mahremiyet ve ifşa kavramlarını sorgularken eşyalara da bu sorumluluğu yüklemiş oluyor ve onlara kendilerini anlatmaları içinde fırsat vermiş sayıyorum kendimi. Kendi mahremiyet görüşümün içinde ya da dışındaydım. Kim bilir belki de kendimi ya ifşa ettim ya da gizlemiş oldum.

(bahsi geçen eser *Şeylerin Dili* "Anıların Mahremiyeti" 5. bölümde yer almaktadır).



5.UYGULAMA ÇALIŞMASI

Yeni medya kavramı 1970'lerden itibaren kullanılmakla birlikte bugün sınırları tam olarak belirlenmiş bir kavram olduğunu söylemek zordur. (Budak. 2018 s.2) Yeni medya kavramı iletişim ve bilgisayarın bir araya gelmesiyle birlikte kavramı açıklamak zorlaşmıştır. Değişen sosyal medya tanımları, yenilenen uygulamalar bu iletişim türünü daha da karmaşık hale getirmiştir. Dolayısıyla kişisel yaşam içerisinde mahremiyetin kendine özgü alanları ve kırmızıçizgileri de daha önemli bir alana girmektedir. Bireyin sosyal medya aracılığı ile mahrem alanlarını açması ile gizliliğin verdiği anlam kayması kişinin sanal ve gerçeklik alan farklılıklarını çözemez hale getirmiştir. Bu anlamda iletişimin değişen yapısı ve bireyin kişisel sınırlarının farklılaşması mahremiyetin anlamını yeniden düşündürmeye sebebiyet vermiştir. Sosyal medyada söz konusu olan yorumların ve beğenilerin bireyin iletişim biçimini etkilediği gibi daha fazla mahrem alanlarının açılmasına ve yorumlara ve beğenilere göre hareket etmesini etkilemektedir.

Günümüz insanların iletişim sağlamak amacıyla yeni medya sosyal ağ/paylaşım sitelerini teknik olarak kullanım kolaylığı, ucuz oluşu ve erişebilir yanıyla tercih etmektedir. Mobil sosyal medya uygulamaları iletişim alanı olarak en birincil iletişim kaynağı haline gelmiştir. Günlük hayatta mekân ve zaman çizgileri içerisinde şekillenen bu iletişim türü ile harcanan zaman arttıkça yaşanan gerçek yaşamı sosyal sitelere taşıma arzusunun da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla bu durum gerçek yaşam durumlarının kopma düzeyini de artmaktadır. Bireylerin sosyal medya kullanım alışkanlıkları paylaşım içeriklerini de bir şekilde etkilemektedir. Bu bağımlı halinden akabinde birey gerçek ile sanal dünya ayrımını fark edemez hale getirmektedir. Birey mahrem bilgilerini karşıdakine açması kişiyle olan iletişimine ve karşıdaki kişinin hayatındaki ifade ettiği değere bağlı olabilir. Mahremiyetin zorunlu kabul edildiği durumlarda mahrem alanın açılmasıyla gizliliğin ortadan kalkması mahremiyetin duvarlarının yıkıldığının ya da gizliliğinin zarar gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Rachels'a göre: Diğer insanlarla kurulan sosyal ilişkilerde çeşitliliği

sağlayabilmek için mahremiyet zorunlu olmalıdır. “Çünkü bireyler arasındaki ilişkinin niteliğini kişilere verilen özel bilginin içeriği ve detayları belirler.” Eş, dost, arkadaş, aile, iş arkadaşı güven zemini oluşturmaktadır. Bu ilişkilerin her birinde tarafların birbirine aktardığı kişisel bilginin niteliği ve niceliği birbirinden farklı olabilmektedir. Rachels’a göre eğer verilen bilgiler arasında bir farklılık kalmazsa ilişkiler arasındaki çeşitlilik de sağlanamaz (Dedeoğlu, 2004, s. 2).

Sosyal medya ve internet arama motorları dışarıya ile olan ilişkiyi yakın bir alana dönüştürür. İnternet ortamında birey yalnızca kendisi gibi olan ya da benzeyenlerle karşılaşır. Birey sosyal ilişkilerinde gizli tutulan sırlarını güvendiği bireylerle paylaşır. Bu paylaşım karşılıklı olarak karşısındakinin de kendi sırlarını açacağını varsayar. Bu dijital mahalle insana sadece hoşuna gideceği bir kesit sunar. (Chul-Han, 2017, s.54) Her şey şeffaflaşır ve özel alan kamusallaşır. Kamusal alanın ortadan kaybolmasıyla mahrem ve özel alanların döküldüğü bir boşluk ortaya çıkar. Kamusal alan yerini kişinin paylaşımlarına bırakır. Böylece kamusal alan teşhir meydanı haline gelir. (Chul-Han, 2018 s.54) Teşhirciliğin aşırılığı ise tüketilmeye ve tüketmeye son derece açıktır. Chul-Han teşhirciliği şöyle açıklamaktadır;

Teşhircilik toplumunda her özne kendi reklam nesnesidir. Her şey sergi değeriyle ölçülür. Teşhircilik toplumu pornografik bir toplumdur. Her şey dışa çevrilmiş, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, soyulmuş, ortaya serilmiş durumdadır. Teşhir etmenin aşırılığı her şeyi tüm sırlarından arınmış olarak derhal tüketilmeye açık bir meta haline getirir. Kapitalist ekonomi her şeyi sergilenme mecburiyetine tabi kılar. Sadece sergilemeye yarayan sahnelemedir değer yaratan, *şeylerin her türlü kendine özgülüğü* feda edilmiştir. Şeyler karanlığın içinde değil aşırı ışık altında ortadan kaybolmaktadır: "Daha genel olarak bakıldığında görünür şeyler karanlık ya da sessizlik içinde kaybolmaz, görünürden daha görünür olanda yitip giderler: müstehcenlikte." (Chul Han, 2017, s. 27.28)

Sosyal medya ve internet arama motorları dışarıya ile olan ilişkiyi yakın bir alana dönüştürür. İnternet ortamında birey yalnızca kendisi gibi olan ya da benzeyenlerle karşılaşır. Birey sosyal ilişkilerinde gizli tutulan sırlarını güvendiği bireylerle paylaşır. Bu paylaşım karşılıklı olarak karşısındakinin de kendi sırlarını açacağını varsayar. Bu dijital mahalle insana sadece hoşuna gideceği bir kesit sunar (Chul-Han, 2017 s.54). Her şey şeffaflaşır ve özel alan kamusallaşır. Kamusal alanın ortadan kaybolmasıyla mahrem ve özel alanların döküldüğü bir boşluk ortaya çıkar. Kamusal

alan yerini kişinin paylaşımlarına bırakır. Böylece kamusal alan bir teşhir meydanı haline gelir (Chul-Han, 2018 s.54). Mahremiyet bireyler arası sosyal ilişkilerde sağlıklı olarak korunmazsa, bireyin kendi özerkliğini koruyamadığı için dengesiz bir hal alacaktır. Eğer bu mahremiyet dengesi yeterince doğru şekilde sağlanamazsa benlik kendi sınırlarını zorlayacak ve belki de kendi asıl benliğini yitirecektir.

Masanın İçinde Bir Günlük

Sosyal medyanın bu kadar yayıldığı bu dönemde özel alanlara fütursuzca girme istediği ahlak kavramımızı ne denli etkiliyordu? Gizli olanın bu kadar cazibeli duruşu gözümüzün gizli olana dikme isteğimiz başkasının dünyasına bu kadar meraklı oluşumuz “mahremiyet” kavramının yok oluşunu ve kişisel sınırlara saygı duruşunu etkilemiyor mudur? Sosyal ağları kullandıktan sonra özel alanların bu kadar yayılması ve paylaşılması günlük hayatımızda bir başkasının sınırına girme onu dikizleme, onun dünyasına bir delikten bakarak her ince ayrıntısına kadar inceleme isteğini cesaretlendiriyor olabilir mi? Belki de gizli, saklı olanı bu kadar merak edilmesinin sebebi; insanın kendi içinde saklı arzularını bir başkasında görme dileği ile kendini rahatlatma hissine karşı dikizleme arzusunu olağan görmektedir. Bütün bu dikizleme, dikizlenmeden alınan hazzın çoğaldığı bir dönemde, ‘mahremiyet’ kavramı nerededir? *Masanın İçinde Bir Günlük ve Pandora’nın Kutusuna Bakış* çalışmamda günlüklerin kişisel alanların sınırlarında erişilemez bir merakın unsuru olduğunu ve tıpkı sosyal medyadaki dikizleme eylemi günlükler üzerinden gerçekleştiğini görüyoruz.. Böylece eski (günlük) ve yeni olanın (sosyal medya) ortak noktası olan merak duygusu olduğunu da anlıyoruz. Bu çalışma ile masanın içerisine gizlenmiş günlük, mahremiyetin korunması altına girmektedir. Ve temel olarak içeride kalan objenin dışarı ile olan ilişkisi, gizli olanın korunması ve başka bireylerin (Görsel 5.2) kişisel alanlara girme arzusu gibi durumlar irdeleniyor. *Pandora’nın Kutusuna Bakış* adlı çalışmamda mahremiyetimi günlüklerim üzerinde bilinçli olarak açık edip başka bireylerin okumasını istedim. Ancak kutunun deliği günlüğün okunamayacağı kadar dardı. Bunun sebebi; içsel olarak hala gizliliğimi ifşa etmeye hazır olmayışından

kaynaklanırken, bir yandan okumak isteyen kişilerin çaba gösterdiğini görmek istedim.



Resim 5.1 Aslı Karaaslan, Masanın İçinde Bir Günlük, 2016, Yerleştirme



Resim 5.2 Aslı Karaaslan, Pandora'nın Kutusuna Bakış, 2016, Yerleştirme



Resim 5.3 Aslı Karaaslan, Pandora'nın Kutusu'na Bakış, 2016, Yerleştirme

Pamuk'un 1998 yılında yayınlanan kitabı "Benim Adım Kırmızı" adlı eseri kahramanların kendi sesiyle konuştuğu, ölülerin, eşyaların, hayvanları dile getirdiği eseriyle bana ilham vermiştir. Bu eserde Pamuk cansız ya da konuşamayan varlıkları konuşturmuş ve farklı bir anlatım gücü ortaya koymuştur. Kitabı ilk okuduğumda hissettiğim tek şey diğer insanlar gibi heyecanlanmak ve hayran kalmaktı. Zaman içerisinde eserlerim de bu yöne doğru yürümeye başladı. Mahremiyet kavramını irdelerken seçtiğim birtakım eşyalar üzerinden denemelerle başladım ve cansız varlıkları konuşturarak hayali hikâyeler yazmaya başladım. Bu hikâyeleri nasıl sergileyeceğimden emin olmamakla birlikte başka yollar ararken Pamuk'un bir diğer kitabı "Masumiyet Müzesini" okudum. Kitabı okuduktan eşyalar ve anıların üzerine yazdığım hikâyeleri birleştirerek ortaya "Anıların mahremiyeti" eserini ürettim. Eserlerim Orhan Pamuk'un kitaplarıyla esinlenilmiş ve üzerine yeniden bir yorum getirilerek ortaya çıkmıştır.

Şeylerin Dili, 2016

Bir kimliğe sahip olmayan günlük kiralık evlere, otellere, pansiyonlara ve misafir evlerine baktığımızda herkesin geçici olarak kullandığını biliriz. Bu mekânlarda geçirilen kısa zamanların ardında unutulmuş eşyaları bulan kişilerin eşyaların önemine göre sahibine ulaştırıp ulaştırılamayacağından da yeterince emin olamayız. Peki bu eşyaların ya bir dili olsaydı ya bu 'şeyler' konuşabilseydi sahibinin özelini açar mı?

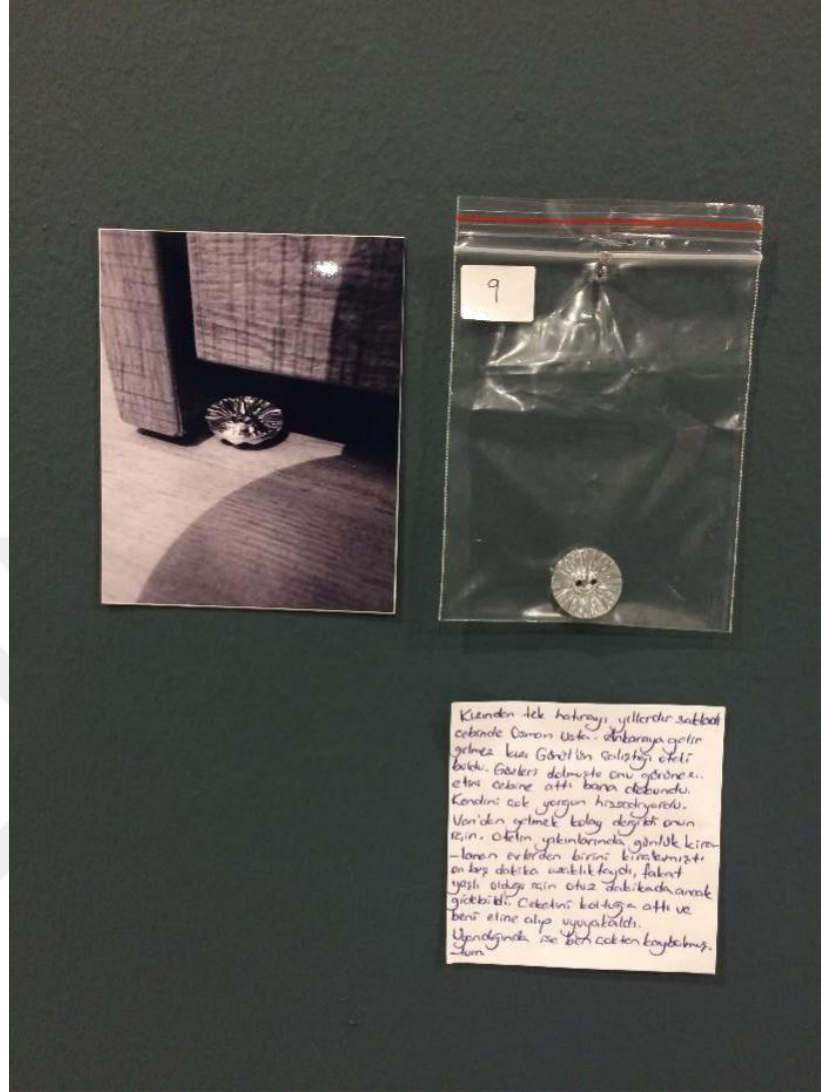
Şimdi! Bir evi ya da mekânı mahrem kılacak birtakım eşyaların konuştuğunu hayal edelim. Başkalarının özeline ulaşmak bu kadar kolay olur muydu? Yoksa bu hayalî durum gerçekleşirse bile başkalarının anılarına, özeline ve mahremiyetine ulaşmak zaten kolay mı?

Şeylerin Dili adlı çalışmamda kişilerin çeşitli mekânlarda unulan eşyalar üzerinden hikâyelerini ifşa ederek, tanımadığım insanların mahremiyetine dokundum. Eşyalara birer ruh bahşettim ve onları fantezi bir kurgu objesi olarak kullanarak kendi özel ve içsel gizliliğimi sorguladım. İçte yaşattığım hayalî dünyada her bir eşyaya birer isim verdim. Artık her bir eşya ya susacak ya da sahibini anlatarak mahremiyetlerini açık edecekti. Fantezi bir dünyada kurguladığım bu sahneler, kendimle olan mahrem algımı

büyük bir çelişkiyle sorgulatmıştır. Ve bu durumdan aldığım haz; başkalarının özelini hayal etmek ve bunu açığa çıkarmanın dışı vurumudur. Kendi özelimi saklamak isterken, başkalarının özelini eşyaları üzerinden kurgulayarak merak duygusunun haz ile büyük orantıda bağlantılı olduğunu aktardım.

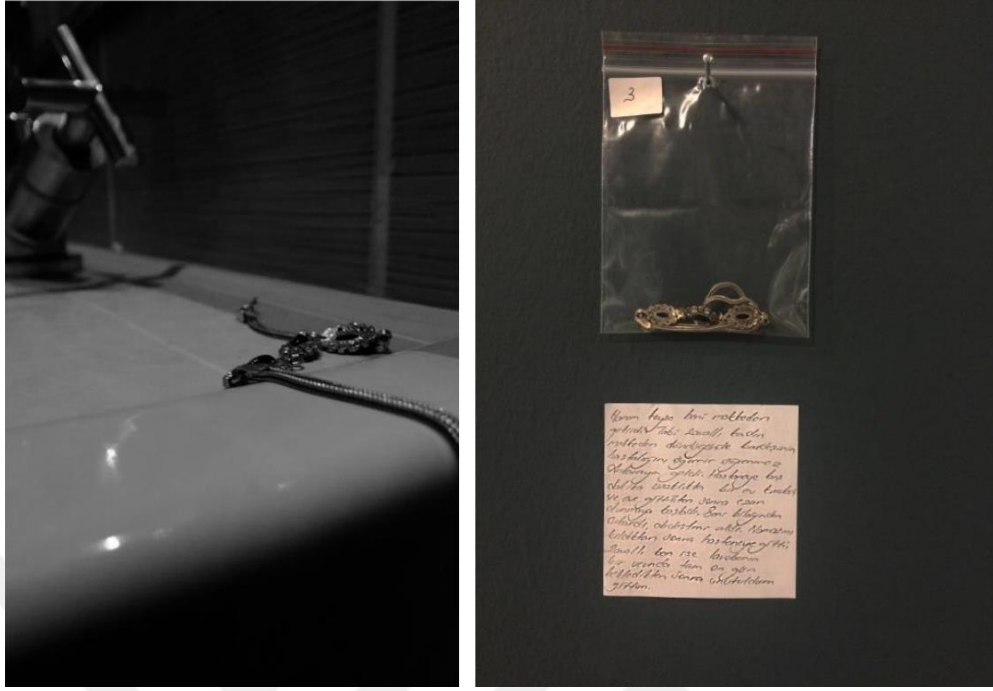


Resim 5.4 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara



Resim 5.5 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili, “Gönül’ün Düğmesi Konuşuyor”, 2016
yerleştirme, Cermodern Ankara

“Kızından tek hatırayı cebinde sakladı Osman Usta. Ankara'ya gelir gelmez kızı Gönül'ün çalıştığı oteli buldu. Gözleri dolmuştu onu görünce. Elini cebine attı bana dokundu. Kendini çok yorgun hissediyordu. Van'dan gelmek kolay değildi onun için. Otelin yakınlarında günlük kiralanan evlerden birini kiralamıştı on beş dakikalık uzaklıktaydı, fakat yaşlı olduğu için otuz dakikada ancak gidebildi. Ceketini koltuğa attı ve beni eline alıp uyuyakaldı. Uyandığında ise ben çoktan kaybolmuşum” (Gönül’ün Düğmesi)

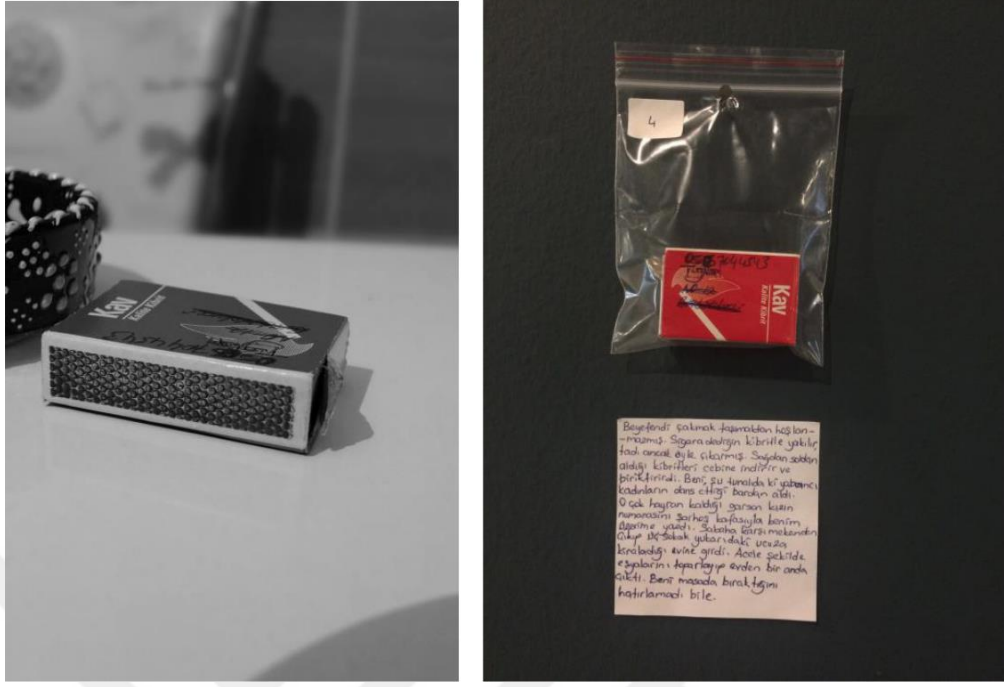


Resim 5.6 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili, “Hanım Teyze’nin Bilekliği”, 2016, Yerleştirme, Cermmodern Ankara



Resim 5.7 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Deniz’in Saati Konuşuyor”, 2016, Yerleştirme, Cermmodern Ankara

“Tam on yıldır sevgiliye verilen ellerdeydim. Bir gün kemerim koptu ve güzeller güzeli Deniz, beni kardeşine kuyumcuya tamire götürmesi için verdi. Sabahtan akşama kadar kardeşinin cebinde bekledim durdum. Oysa o arkadaşlarıyla parti yapmak için Tunalı'da bir eve girdi. Gece yarlarına kadar tepindi ve olacağı bu ya kanepenin köşesinde kalıverdim” (Deniz'in Saati)

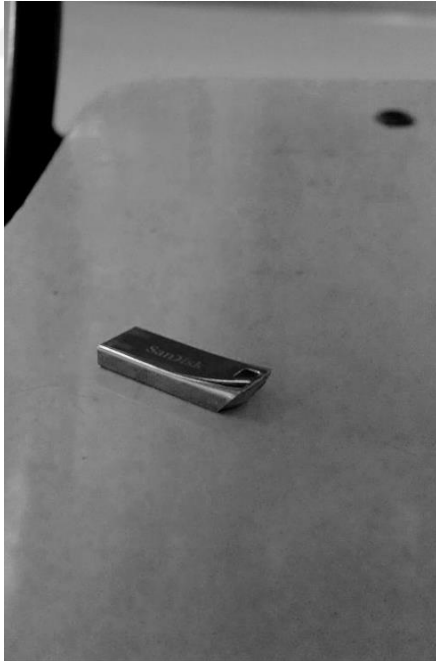


Resim 5.8 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Beyefendi’nin Kibriti Konuşuyor”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara

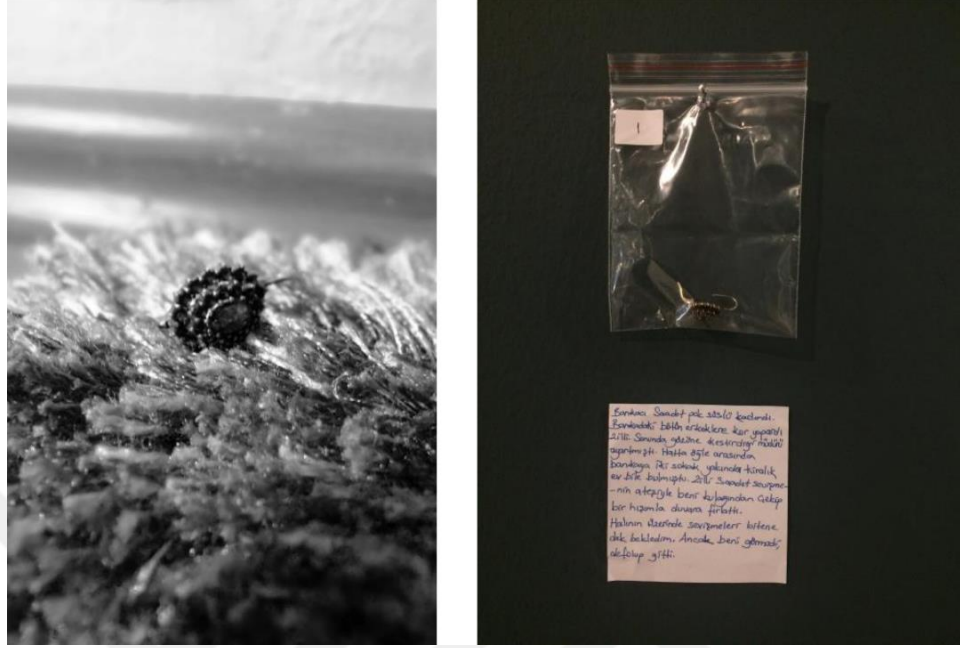
“Beyefendi çakmak taşımaktan hoşlanmazmış. Sigara dediğin kibritle yakılır, tadı ancak öyle çıkarmış. Sağdan soldan aldığı kibritleri cebine indirir ve biriktirirdi. Beni şu Tunalı’da ki yabancı kadınların dans ettiği bardan aldı. O çok hayran kaldığı garson kızın numarasını benim üzerime yazdı. Sabaha karşı mekândan çıkıp üç sokak yukarıda ki ucuza kiraladığı eve girdi. Acele şekilde eşyalarını toparlayıp evden bir anda çıktı. Beni masada bıraktığını hatırlamadı bile..” (Beyefendi’nin Kibriti)



Resim 5.9 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Ceylan’ın Portre Fotoğrafi Konuşmak İstemiyor”
, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara

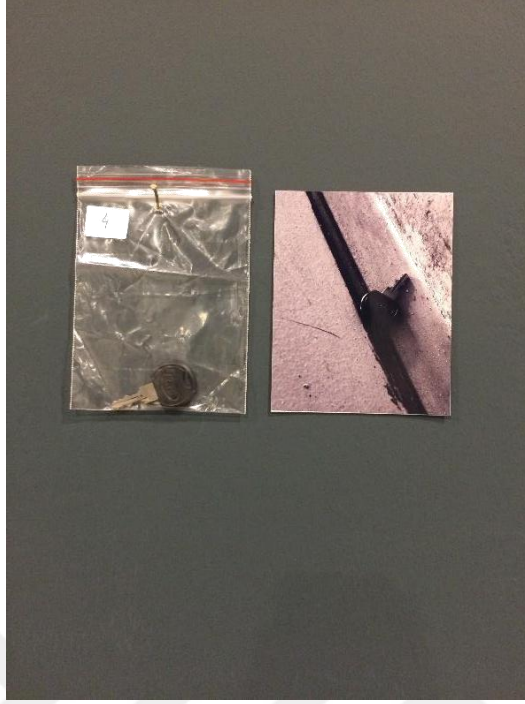


Resim 5.10 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Serpil’in Flashı Konuşmaktan Çekiniyor”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara

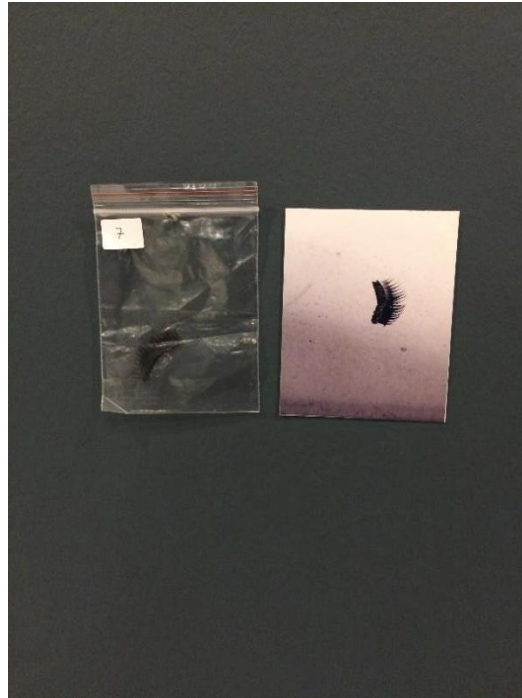


Resim 5.11Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Bankacı Saadet’in Küpesi Konuşuyor”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara

“Bankacı Saadet pek süslü kadındı bankada ki bütün erkeklere kur yapardı zilli. Sonunda gözüne kestirdiği müdürü ayartmıştı. Hatta öğle arasında bankaya iki sokak yakında kiralık ev bile bulmuştu. Zilli Saadet beni sevişmenin ateşiyle beni kulağından çekip bir hışımla duvara fırlattı. Halının üzerinde sevişmeleri bitene dek bekledim. Ancak beni görmedi defolup gitti” (Bankacı Saadet’in Küpesi)



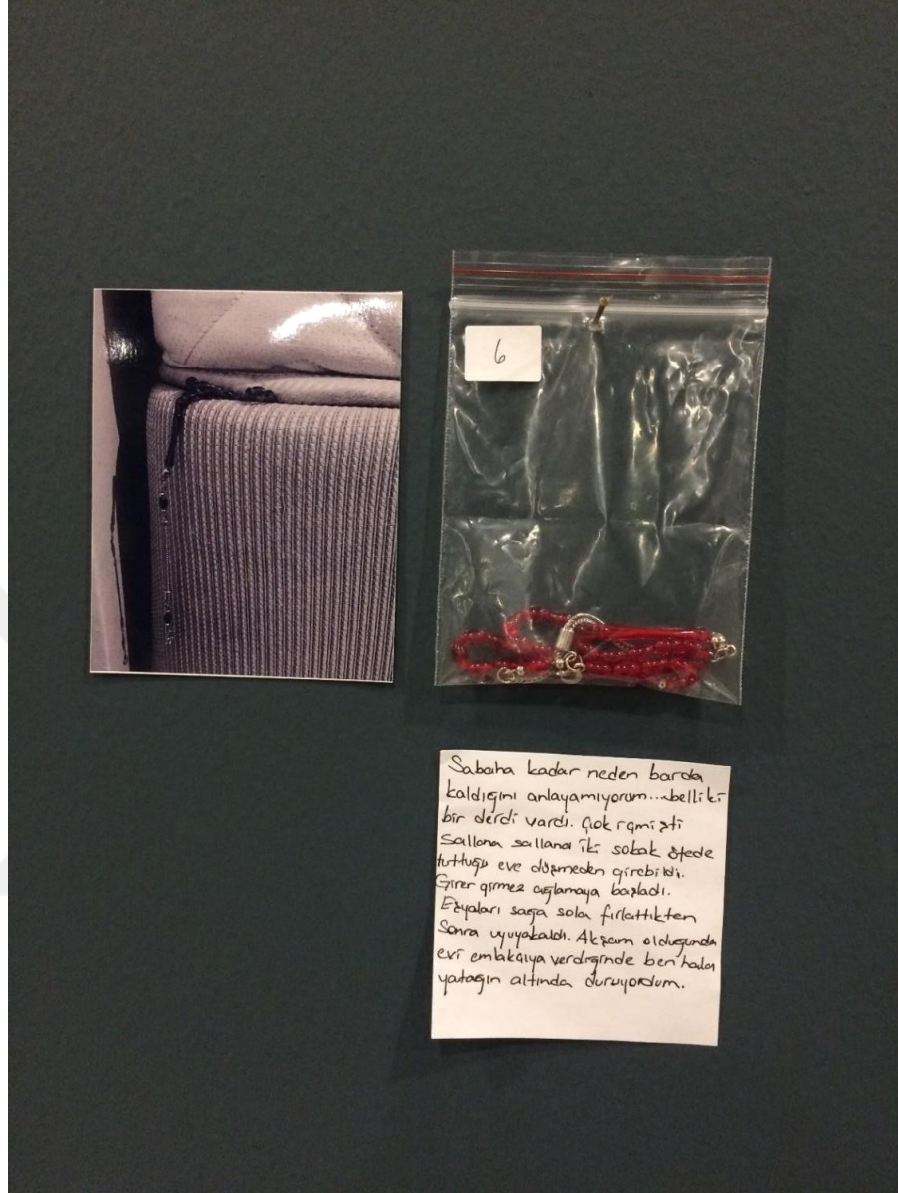
Resim 5.12 Aslı Karaaslan, *Şeylerin Dili* “Ali Bey’in Anahtarı Susmak İstiyor”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara



Resim 5.13 Aslı Karaaslan, *Şeylerin Dili* “İnci'nin Takma Kirpiği Konuşamıyor”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara



Resim 5.14 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Kime Ait Oluşu Belirsiz”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara

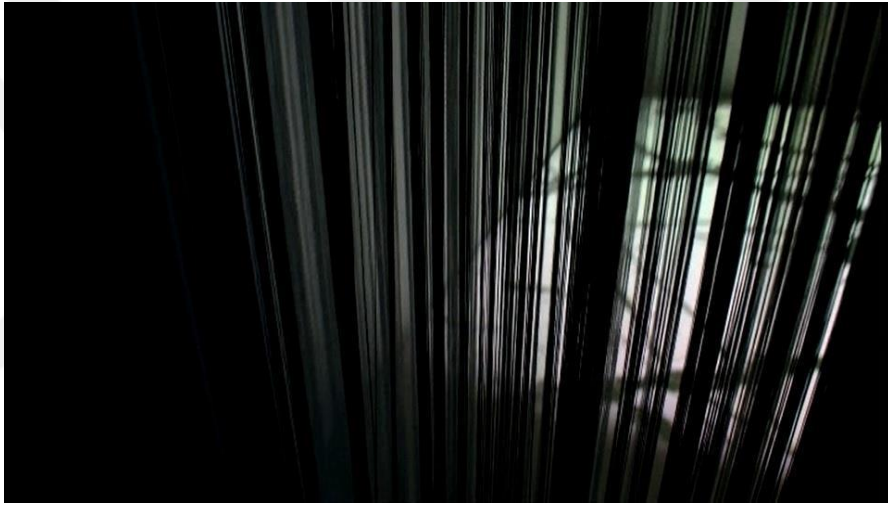


Resim 5.15 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Mahmut Bey’in Tesbihi Konuşuyor”, 2016, Yerleştirme, Cermodern Ankara

“Sabaha kadar neden barda kaldığını anlayamıyorum... belli ki bir derdi vardı çok içmişti sallana sallana iki sokak ötede tuttuğu eve düşmeden girebildi. Girer girmez ağlamaya başladı. Eşyaları sağ sola fırlattıktan sonra uyuya kaldı. Akşam olduğunda evi emlakçıya verdiğinde ben halen yatağın altında duruyordum”
(Mahmut Bey’in Tesbihi)

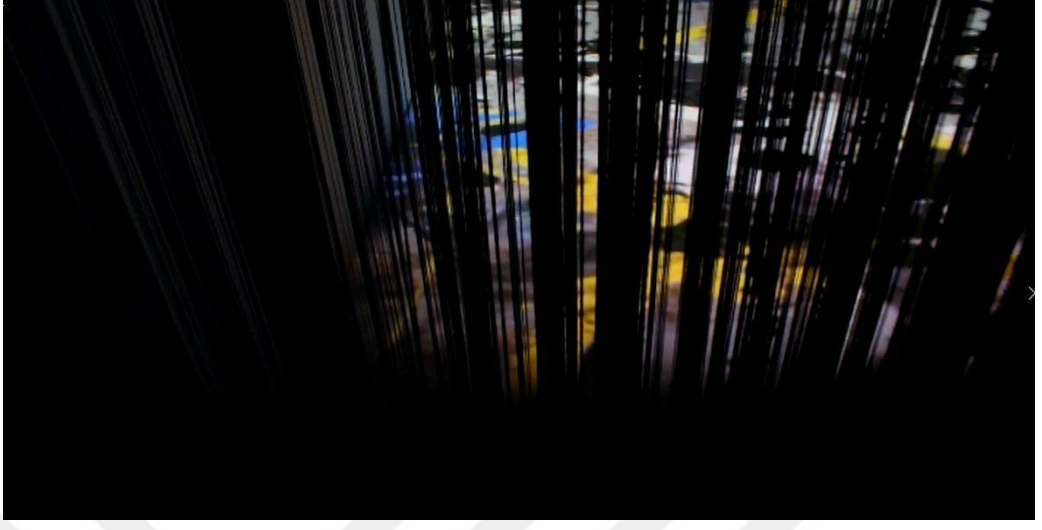


Görsel 5.16 Aslı Karaaslan, İçerisi, 2015, Video Yerleştirme, 01:03 dk



Resim 5.17 Aslı Karaaslan, İçerisi, 2015, Video Yerleştirme, 01:03 dk

İçerisi adlı çalışmamda mekânsal olarak içeri ve dışarı kavramlarını inceleyerek mahremiyet kavramına merak duygusuyla yaklaştım. Dışarıda olanın içeriye girme arzusunun ve içeride olan eylemi merak etme durumunun insan üzerinden farklı birtakım adrenalin yaratığını gözlemledim. Ve bu adrenalinden alınan hazzın insanoğlunun tarih boyunca peşinden koştuğu merak duygusundan gelmektedir.



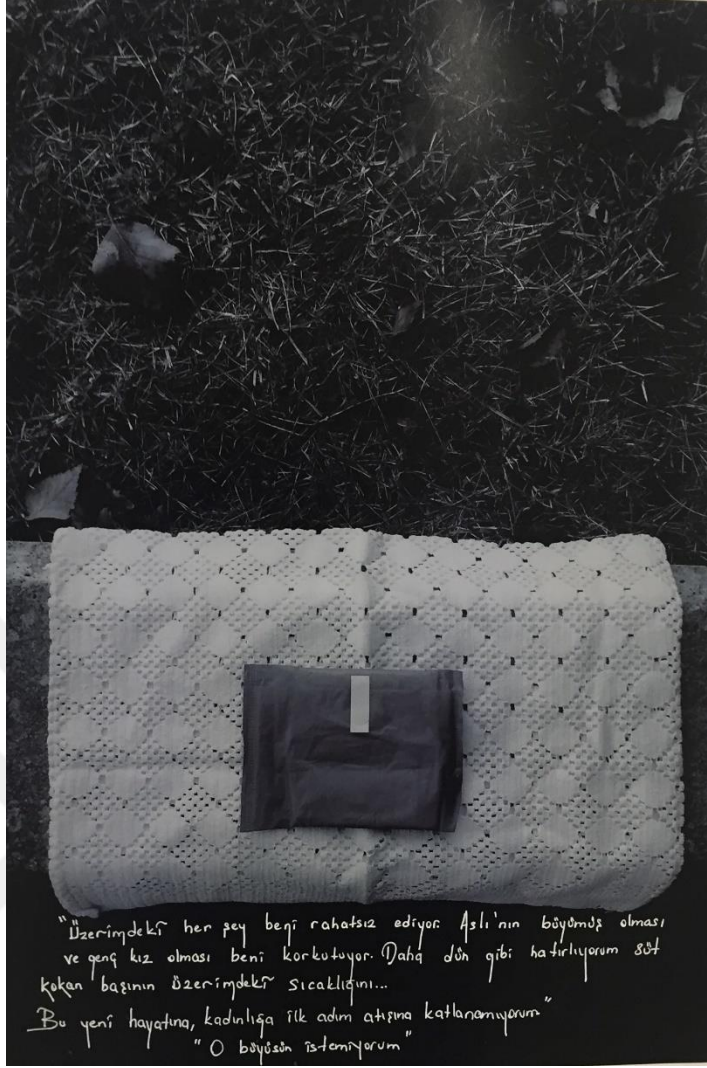
Resim 5.18 Aslı Karaaslan, İçerisi, 2015 Video Yerleştime, 01:03 dk

Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti” 2019

Eşyalar! Çeşitli işlevlere sahip olan ve insanlar arası iletişimsel faktör bağlamında bir etkileşim aracıdır. Kültürel ve yaşam değerlerinin birer dış vurum konumunda bulunan ve yaşam biçimini yansıtan birer aynadır. Dış dünyaya bir uzantı ve sosyal bir mesajdır kendi ekseninde. Bir eşyanın ait olduğu alandan başka bir alana taşınarak yabancılaşmasına da zemin hazırlar. Eşyalar anlam değiştirerek zenginleştiği gibi yok olabilirler de. Kamusal kullanım alana yerleştirildiğinde köhneleşerek ait olduğu konumdan uzaklaşarak mülteci bir konuma yerleşir. Bu süreç nesneye bulunduğu ortamın benliğinden ve kişiselliğinden uzaklaştırarak yeniden kullanım objesine sanatsal bir yaklaşım kazandırır. Nesnenin tarihsel sürecine hizmet eden özel atmosferi ile yeniden üretilebilir oluşuyla sanatsal bir yaklaşım kazandığı gibi nesne öz halinden uzaklaşabilir. Kişisel eşyaların izleyiciyle kurduğu yakın temas sonrasında kişinin özel alanından çıkarak genel eşyalara dönüşmeye başlar. Tanıdık kişisel görüntülerin aidiyet meselesini ortadan kaldırarak herkesin ortak bir nesnesine dönüşür. Kişisel eşyaların ortak nesne sürecine girmesiyle, orijinalliğini kaybetme boyutuna girerek kamusal bir alana aitleşir. İç mekâna ait nesnenin dış mekâna yerleştirilmesiyle öz anlamından uzaklaşarak yeniden dışsal bir anlam kazanır. Nesneyi ait olduğu yerden alarak, bir parçasının yabancılaşmasına neden olduğu gibi nesnenin soyutlaşmasına da neden olur. Bu soyutlaşma süreci içinde nesnelerin sahibi ile arasında bağın zedeleneceği gibi mahremiyetini de kaybetme tehlikesi içine girer. Farklı bir anlam boyutuna giren nesne ve mekân, ilişkiler bağlamında birer nesneye dönüşür. Sosyal ve kültürel normlara göre çeşitlilik gösteren eşyaların mekânın çevresinde olan elemanlara göre kamusal bir forma dönüşür. Bu dönüşen formlar içerisinde Şeylerin Dili “Anıların Mahremiyeti” adlı çalışmamda kendi günlüklerim üzerinden bir çalışma oluşturdum. Bu çalışmada kendi anılarımı eşyalarım üzerinden dile getirerek eşyalara edebi bir karakter kazandırdım. İç mekâna ait olan eşyalarımı siyah beyaz fotoğraflar haline getirerek yaşanmış bir hava bahşettim. Nostaljik bir tema ile geçmişle şimdiki yaşantım arasında bir köprü oluşturarak mahremiyetimin sınırlarını zorladım. İç-dış kavramlarını sorgulayarak eşyalarımın birer nesneye dönüşme sürecini irdeleyerek geçmiş yaşantımla

yeniden bağ kurdum. Kullanılmamış bir eşyayı da dâhil ederek yaşanması gereken ama yaşanmamış bir eylemi geleceğe bırakarak geçmiş ve şimdiki zamanımla bir yolculuk yarattım. Tüm bu irdelemeler sonucunda ulaşılmış olduğum nokta; geçmiş anılarımın, hatırlamadıklarımın, yaşamadıklarımın ve yaşayacak olan anılarımı su yüzüne çıkararak özel alanımı dışa aktarmaktı. Bu eylemlerim sonucunda başkalarının mahremiyetini incelerken kendi mahremiyetime sığınmaktan vazgeçtim. Bu vazgeçiş bana anılarımın mahremiyetini elimden de almış oldu. Bu çalışmamda sorguladığım mekânsal değer boyut değiştirerek mahremiyetime yeni bir anlam kazandırdı.





Resim 5.19 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankar

Aslı'nın Yastık Kılıfı, 2004

“Üzerimdeki şey her neyse beni rahatsız ediyor. Aslı'nın büyümüş olması ve genç kız olması beni korkutuyor. Daha dün gibi hatırlıyorum süt kokan başının üzerimdeki sıcaklığını... Bu yeni hayatına, kadınlığa ilk adım atışına katlanamıyorum.” “O büyüsün istemiyorum”



Resim 5.20 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme 2019, Ankara

Ceylan Teyze'nin Dantelleri, 1986

“Bakmayın özenle dizilişime... Benim akrabalarım kaç kez satıldı bitpazarlarında. Aslı daha doğmamıştı annesi beni diktiğinde... Parasızlık el emeklerini sattırdı. Geriye ben ve birkaç sandık lekeli danteller kaldı. Söylemek istediklerim bu kadar. Aslı'nın her şeyi bilmesine gerek yok”.



Resim 5.21 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti” ,”, Fotoğraf Yerleştirme,2019

Ceylanın Dantelleri, 1986

“Başka bir desenim ben... Kendisiyle mutlu anılarıyla mutlu... diğer danteller gibi huysuz da değildir. Çünkü üzerimde sıcak bir anı var. Aslı, Gökhan ve Alim Amca... Her zaman camlı vitrinin içinden onlara bakardım tam da karşı tarafımdaki masanın üzerindeydiler. Aslı’yı fazla tanımıyorum. Bu fotoğrafı babasından çok geç aldı. Yıllarca Alim amcanın çantasına tıkdım kaldım. Tek hatırladığım Aslı’nın babasını çok sevdiğiydi...”



Resim 5.22 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme,2019, Ankara

Ceylanın Dantelleri, 1986

“Sıcak bir hatıra var üzerimde bana değen. Bir park ve çimenlerin üzerinde Aslı ve Alim Amca... Alim Amca çok zor bir çocukluk geçirmiş. Ben komodinin üzerindeydim birçok anısına şahit olmuşum. Alim Amca'nın annesinin kollarının arasında kaybedişine de şahit oldum Aslı'nın doğumuna da. Ve birçok şeye... Aslı o zamanlar bilmiyordu travmalar yaşayacağını yalnızlaşacağından habersizdi. Mutluydu.”



Resim 5.23 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Aslı'nın Perdesi

“Ağlamamı istemiyorum. Rüzgârda kaybolmanı ya da sigara içmeni ve dumanını üzerime yapıştırmamı da. İçki içmeni de istemiyorum günlük tutmanı da istemiyorum. Beni yoruyorsun Aslı. Seni örtmekten yoruldum. Hem de çok... galiba artık senden nefret ediyorum”



Resim 5.24 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, ”, Fotoğraf Yerleştirme,2019, Ankara

Aslı'nın Kırmızı Gece Elbisesi

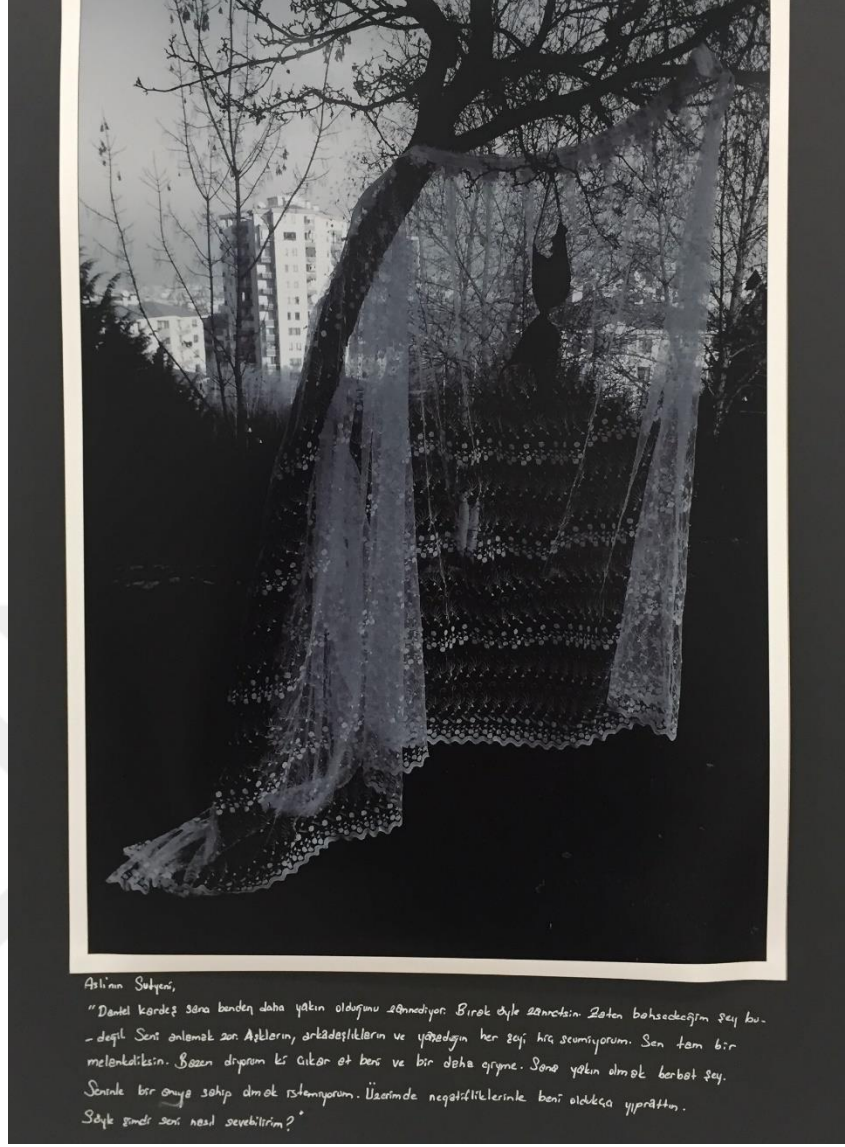
“Kullanılmadım hiç. Kullanmadı beni. Giymedi üzerine cesaret edip. Evet! cesarettten bahsediyorum. Çünkü sen cesarete edemedin Aslı. Hem de hiç. Seni tanımıyorum. Seni tanımama izin vermedin. Çünkü sen bir korkaksın. Dolabında çürümek üzere attın bir kenara beni...”



Resim 5.25 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Aslı'nın Perdesinin Danteli

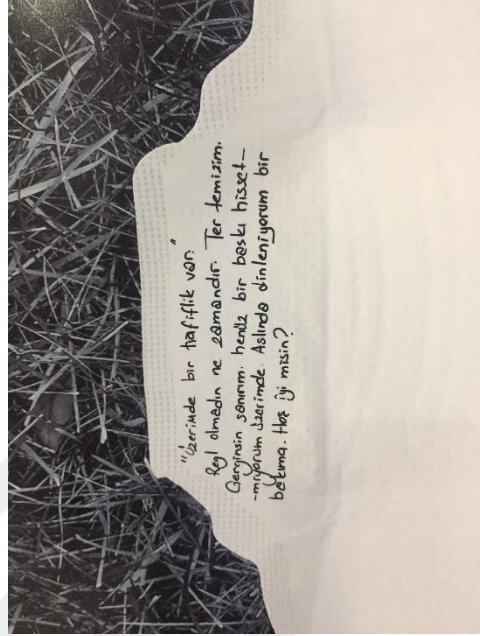
“Bir düğüm ve bir iğne... Ben perde gibi değilim Aslı... seni anlıyorum. Seni hissediyorum. Seni tanıyorum. Sana en yakın benim dantelim. Ben senin dostunum.”



Resim 5.26 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Aslı'nın Sutyeni

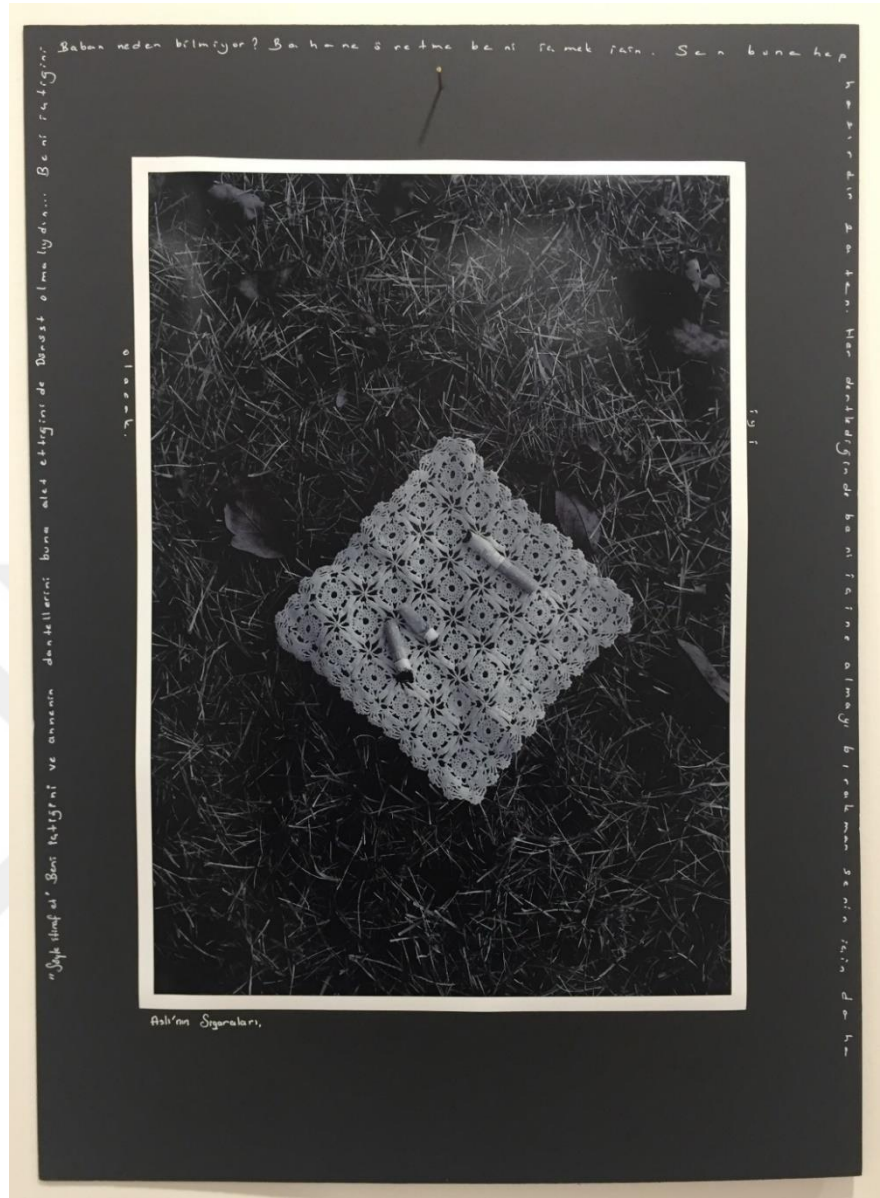
“Dantel kardeş sana benden daha yakın olduğunu zann ediyor. Bırak öyle zannetsin. Zaten bahsedeceğim şey bu değil. Seni anlamak zor. Aşkların, arkadaşlıkların ve yaşadığın her şeyi hiç sevmiyorum. Sen tam bir melankolik bir insansın. Bazen diyorum ki çıkar at beni ve bir daha giyme. Sana yakın olmak berbat şey. Seninle bir anıya sahip olmak istemiyorum. Üzerimde negatifiklemlerle beni oldukça yıpratmış. Söyle şimdi seni nasıl sevebilirim?”



Resim 5.27 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Aslı'nın Pedi

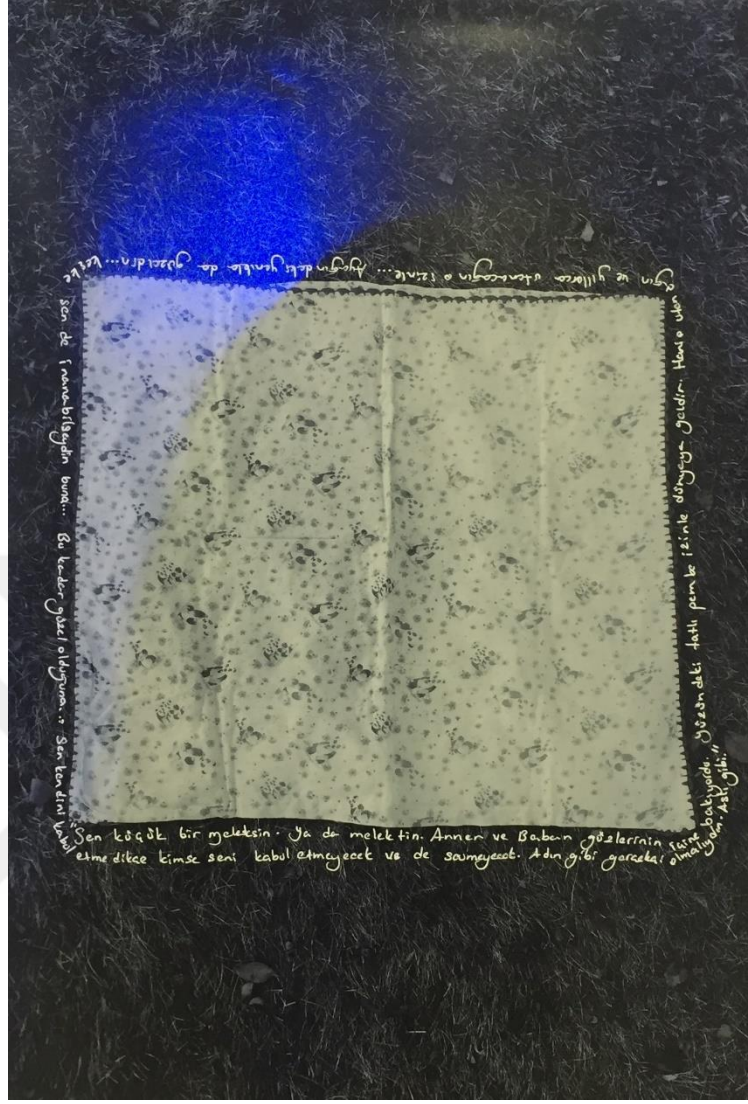
“Üzerimde bir hafiflik var. Regl olmadın ne zamandır. Ter temizim. Gerginsin sanırım... henüz bir baskı hissetmiyorum üzerimde. Aslında dinleniyorum bir bakıma. Hoş! iyi misin sen? Yumurtalıklarının iyi olmadığını duydum? Doğru mu bu? Neden ihmal ediyorsun kendini anlamıyorum. Seni hep kötü ruh haline sahip olduğunu söylüyorlar. Bunu kendine yapmamalısın.”



Resim 5.28 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme,2019, Ankara

Aslı'nın Sigaraları

“Söyle itiraf et ! Beni içtiğini ve anneninin dantellerini buna alet ettiğini de... Dürüst olmalıydın... Bahane üretme beni içmek için. Sen zaten buna hep hazırydın. Her dertlendiğinde beni içine almayı bırakman senin için daha iyi olacak. Sevgiler”



Resim 5.29 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Aslı'nın Bebeklik Örtüsü, 1992

“Sen küçük bir meleksin. Ya da melek tin. Annen ve Baban gözlerinin içine bakıyordu. Yüzündeki tatlı pembe izinle dünyaya geldin. Ayağındaki yanıkla da güzeldin... Keşke sen de inanabilseydin buna... Bu kadar güzel olduğuna sen de inanabilseydin. Sen kendini kabul etmedikçe kimse seni kabul etmeyecek ve de sevmeyecek. Adın gibi gerçekçi olmalısın. Aslı gibi...”



Resim 5.30 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Ceylan Teyzenin Dantelleri, 1986

“Tarihimiz oldukça eski. Dolayısıyla hepimizin bildikleri de farklı... Biz akrabayız. Karaaslan ailesini de Yıldız ailesini de iyi tanırız. Tek bir kişiden bahsetmemeye karar verdik. Bu doğru olmayabilir. Ama söylenecek çok şey var bu aileler hakkında. Tek cümlemiz; fazla acı, fazla gözyaşı, fazla ayrılık.”



Resim 5.31 Aslı Karaaslan, Şeylerin Dili “ Anıların Mahremiyeti”, Fotoğraf Yerleştirme, 2019, Ankara

Ceylan Teyzenin Danteli, 1986

“Biz birbirine benzeyen ipleriz. Ama hislerimiz ayrı... Hissettiklerimiz farklı... Ben diğer dantellerden farklıyım. Aslı’yla bir anım da yok. Fakat çok farklı bir anıya şahit oldum ben. Çünkü yatak odasıydım. Ceylan Teyzenin gözyaşlarını gördüm. Aslı annesinin karnındaydı. Ceylan Teyze mutsuzdu.”



6.SONUÇ

Günümüzde insanların hayatı adeta bir kamera sistemiyle gözetim altına girmektedir. Teknolojinin gelişmesi ve yaygın olarak kullanılmasıyla birlikte sosyal medya iletişim araçları sayesinde birey izlenebilir hale gelmiştir. Bu izlenmeler kişiyi rahatsız ederek çeşitli hukuksal süreçlere girmesine de neden olmuştur. İnsanoğlunun en temel ihtiyaçlarından birinin de mahremiyet ve gizli kalma hakkı olduğunu da iddia ettiğimiz bu durumda; mahremiyet kişide benlik oluşumunu korumakla birlikte kendisini aynı zamanda dış etkenlere karşı da korumaya başlar. En başta utanma duygusuyla ortaya çıkan mahremiyet zamanla korunma, barınma, özel hissetme ve iç dünyada ait bir oda istediğine dönüşmüştür. Zaman geçtikçe tanımı ve konumu da değişen mahremiyetin özel ve kamusal alan ayrımları da hala değişmektedir. Kişilerin kendini güvende hissetme istediğinden yola çıkarak mahremiyetin de güven kalkanı olduğuna da değinebiliriz. Eşyalar, kültürün üzerine yansıyan ve kayıt edilen ürünlerdir. Kendi çeşitliliğinde ve biçimsel formlarıyla kolay ve zor edilişleriyle, üretimsel boyuta taşınır. Toplum mesajlarıyla, onlara sahiplenen veya onları kullanan insan kimliğinin göstergeleri haline gelmeye başlar. Bizim ve diğerleri arasında bir köprü, bir vasıta. Eşyalar iletişimi durduran, devam ettiren, bizi diğerinden ayıran, iletişim kanalına dönüşendir. İletişim duvarı, iletişimin mesajı, fiziksel dayanağı ve kanalıdır. Kişilerin kendine ait olan şeyler aidiyet kavramıyla bütünleşerek senin ya da benim gibi ayrımları da vardır. Bu ayrımlar kişilerin yaşam alanlarında gösterdiği ya da çizdiği kırmızıçizgileri haline gelmiştir. Aitlik kavramıyla bütünleşen mahrem alanlar mülkiyetin kavramının da içinde barındırmıştır. Kişi kendini nerede güvende hissediyorsa oraya aittir dolayısıyla mülkiyeti de ait olduğu yerdir. Mahremiyet ve mülkiyet kavramlarını da birbirleriyle bağlantısı olduğunu söylemekte sakınca olmayacaktır. Zira anılarımız, yaşantılarımız, eşyalarımız ve duygularımız kendi bedenimizde birer mülkiyete sahiptir. Kendi benliğimizdeki oluşumları ifşa etmek ya da gizlemek kendi mahremiyet sınırlarımızla ilgilidir. Kişi güvenli bir ortamda hissetmek adına kendine ait eşyalar, anılar, günlükler üzerinden sığınma ihtiyacı hissetmiştir. Bu sebeple birlikte mahrem alanların birer sığınak

sayılabileceğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Mahrem alanların en büyük sığınaklarından biri olan eşya kavramı kendine ait olan mekân ve anılar ekseninde gezinir. Kimliği ve varoluşu eşyanın sahibinin kültürel ve toplumsal kimliğine göre şekil alır. Eşyanın gerçekliği üzerine düşünen insanlar, eşyalarla yaşam arasında belli ilişkiler kurar. İnsan hayatındaki inanç ve duygusal bağıyla eşya üzerinden mahremiyete dayalı ilişki içindedir. Dinsel yaşamın içinde olan bir insanın ibadet ettiği bir durumda ilişki kurduğu eşya ile bütünleşir ve bu ilişkinin sürecinde eşya sahibine ve kendi bulunduğu mekâna aittir. Sahibinin mahremiyetine tanıklık eden eşyalar tanrısal bir imaja da dönüşür. Günlük hayatımız süresince birçok eşya ile anlam yüklülüğü bağlamında birçok ilişki kurarız. Sosyal ve kültürel etkilerin çeşitliliği eşyalarımız üzerinde birer yansıma haline dönüşür. Ve bu yansımalar alıştığı ve ait olduğu çevrenin dışarısına çıkarıldığında kimliksel anlamı boyut değiştirir. Eve ait bir eşyayı kamusal bir alana çıkarıldığında mahremini yitirerek nesneleşir. Bu nesneleşmenin sonucunda hazır yapıt nesnesine dönüşerek arttırabilir bir üretim sürecine de girer. Bu üretim sürecinde ‘eşya’ sanatın biricikliği çerçevesinde kavram ‘nesne’ değişikliğine uğrar. Freud’un söylemiyle “nesnelere” olan ilişki durumu, bireyin benlik gelişimine sosyalleşmesine ve bağlantı kurma biçimine de etki eder. Mahremiyet artık boyut değiştirerek kendini açık etmeye başlar. Sanat çalışmalarında yansıtmış olduğum mahremiyet kavramını kendi yaşamım üzerinden ifşa ederek içsel ve dışsal duygu devinimlerimi ortaya döktüm. Başkalarının mahremiyetini kurcalarken kendi mahremiyetimi koruyarak çelişkiye de girmiş oldum. Bu çelişkiler rahatsız edici bir vaziyette olup olamayacağına bakmadan kendi kimliğim ve sahibi olduğum eşyaları kamusal bir alana taşıyarak eşyaları nesnelere dönüştürdüm. Artık sahibi olduğum eşyalar alanımdan çıkarak kavramsal bütünlüğü açısından yabancılaşma sürecine de girmiş oldu. Araştırdığım sanatçılar üzerinden de bağlantı kurarak melez bir yaklaşım getirdim. Tracey Emin’in mahrem alanını galeride sergilemesi, Shrin Neshat’ın fotoğraf üzerine yazıları, Sophie Calle’nin röntgenci yaklaşımını Orhan Pamuk’un eşyalar ve cansız objeler üzerine olan “Benim Adım Kırmızı” ve “Masumiyet Müzesi” kitaplarından ilham alarak kendi eserlerime yaklaştım. Tüm bu yaklaşımları kendi mahremiyet kavramımla bütünleştirdim. Fotoğraf ve metin pratiklerini bir araya getirerek ayrılmaz bir bütünsellik kurdum.

Dantel gibi nostaljik ve zanaat objesi, metinler ile kurgulanarak sanat nesnesine dönüştü. Şeylerin Dili adlı çalışmalarımı mahremiyet kavramı çevresinde oluşturana dek birçok video, fotoğraf ve deneysel çalışma deneyimlerim oldu. Mahremiyet kavramına farklı eksenlerde yaklaşarak çok boyutlu oluşuna da vurgu yaptım. Ve ortaya kendi özgünlüğünde ve melezliğinde Şeylerin Dili'ni doğurdum.

Sanatta Mahremiyet ve Mülkiyet isimli bu çalışma; özel ve kamusal alan arasındaki ilişkinin esnekliğini göz önünde bulundurarak, mahremiyetin sanatla olan durumu mekân ve nesne bağlamında irdelenmiştir.





KAYNAKLAR

- Aslan, A. (2018). Sanatta Mahremiyet. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Bağlı, M. (2011). Modern Bilinç ve Mahremiyet, İstanbul: Yarı Yayınları, (s.182,184,185,187).
- Bilgin N.(2011) Eşya ve İnsan, İstanbul: Gölge Yayınları.
- Budak, H. (2018). Sosyal Medya İletişiminde Mahremiyetin Serüveni, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, (s.2,7).
- Chul Han, B. (2017). Şeffaflık Toplumu, (s.27,28,54) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Colomina, B. (1996). Privacy and Publicity, The MIT Press, Türkçesi: Mahremiyet ve Kamusalılık, (AU. Kılıç, Çev), İstanbul, Metis, 2011, (s.232).
- Giddens, A. (2014). Modernliğin Sonuçları (E.Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2018). Mahremiyetin Dönüşümü-Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm, (Çev. İ. Şahin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (s.7,21,22,123).
- Göregenli, M. (2015). Çevre Psikolojisi-İnsan Mekân İlişkileri. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dedeoğlu, G. (2004). *Gözetleme, Mahremiyet ve İnsan Onuru*. *TBD Bilişim Dergisi*, 89.sayısı. (s.2)
- Durer, Hans.P. (1999). Uygarlaşma Sürecinin Miti I: Çıplaklık ve Utanç (T.Onur, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi. (s.84).
- Durer, Hans P. (2004) Uygarlaşma Sürecinin Miti II: Mahremiyet(M.Tüzel, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Konçe, G.(2014). Sanatta Mahremiyet Alanı KlaraK “oda” kavramı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. (s.15,21,22).
- Livberber, T. (2018) Sosyal Medyada Mahremiyet Gözetim, Teşhir ve Dikizleme Kültürü. Konya: Literatürk Academia. (s.14,20,22).
- Mill, J.S. (2000). Özgürlük Üstüne. (Çev.A. Ertan). İstanbul: Belge Yayınları.
- N.Akkol, Türk. A (2010)*Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 105-120 Çankırı. (s.111).
- Pallasma, Juhani. (2011). Tenin Gözleri (A.U. Kılıç, Çev). İstanbul: yem Yayınları. (s.51).

- Pamuk. O (2008). Masumiyet Müzesi, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Pamuk. O (2013). Benim Adım Kırmızı, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Sennet, R. (2013). Kamusal İnsanın Çöküşü (4.basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (s.18).
- Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar, Ankara: Ütopya Yayınevi. (s. 112).
- Taşçı, H. (2014). Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tataroğlu, M. (2013). “Mahremiyet Sorunlarının Önlenmesinde Mahremiyet Etki Değerlendirmesi”. *Yönetim ve Ekonomi: Celal Bayar Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Manisa.
- Vincent, D. (2016). Mahremiyet- kısa bir tarih, (Çev. D.C. Başaraner). Ankara: Epos Yayınları-106, (s.11-12-13,14,15,27).
- Warren, S. D. / Brandeis, Louis (1970), “The Right to Privacy,” Adam C. Breckebdridge(ed.), *The Right to Privacy* (Lincoln: University of Nebraska Pres).
- Westin, A. F. (1968) *Privacy And Freedom*, Washington and lee law Review, Spring 3-1.
- Yörükân, T. (2012). Sosyolojik ve Sosyal Psikolojik Görüş Açısıyla Şehir, Konut ve Mahremiyet Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. (s.289)
- Yüksel, M. (2003), “Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*.(s.78,182,183).
- Yuksel, M. (2009) “Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. (s.64,1,275,298).
- İnternet: <https://bombmagazine.org/articles/sophie-calle-hotel-room-as-medium/> 08.10.19 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: <https://www.widewalls.ch/sophie-calle-artist-of-the-week-october/> 22.08.19 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: <http://www.artfulliving.com.tr> 20.07.19 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=93&Sayfa=166> 27.07.19 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: (<http://www.kuburga.com/olympia-zeus-tapinagi-2-alinliklar/>) 25.07.19 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: <https://www.theartstory.org/artist/schneemann-carolee/artworks/> 07.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://www.theartstory.org/artist/schneemann-carolee/artworks> 08.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://medium.com/ecebasar/öncü-feminist-sanatçı-carolee-schneemannın> 08.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/22/modern-dunyada-bireyin-mahremiyeti-ve-kamusallik-iliskisi-uzerine-adolf-loos-ve-le-corbusier-uzerinden-degerlendirme-2/> 20.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Web: <https://www.nedir.com/mahremiyet> 12.03.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>) 10.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://www.bilgiustam.com/hannah-wilke-hayati-ve-eserleri/> 20.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-29-p78302> 13.08.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <http://www.cinerituel.com/2016/10/black-mirror-2011-sezon-1-2.html> 08.10.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet :<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/29076> 08.10.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet <https://egoistokur.com/orhan-pamuk-ruhum-ikiye-bolunmustu-simdi-birlesti/> 05.11.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet <https://www.arkitera.com/gorus/masumiyet-muzesi/> 05.11.19 tarihinde alınmıştır.

İnternet https://tr.wikipedia.org/wiki/Shirin_Neshat 05.11.19 tarihinde alınmıştır.



ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Karaaslan Aslı
Uyruğu : T.C
Doğum tarihi ve yeri : 06.07.1992
Medeni hali : Bekâr
Telefon : -
Faks : -
e-mail : a.karaaslannn@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim	2016
Lise	Fatih Sultan Mehmet Lisesi	2010

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2018-2019	Bilkent Üniversitesi MSSF	Görsel Sanatlar Öğretmeni

Yabancı Dil
İngilizce





hacibayram.edu.tr/le