

**VITO ACCONCI'NİN ÇALIŞMALARINDA MAHREMİYET
KAVRAMININ SORUNSALLAŞTIRILMASI**



FUNDA ARSLAN YILMAZ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

**VITO ACCONCI'NİN ÇALIŞMALARINDA MAHREMİYET
KAVRAMININ SORUNSALLAŞTIRILMASI**

FUNDA ARSLAN YILMAZ

Maltepe Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, 2005
Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı
Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, 2016

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2016

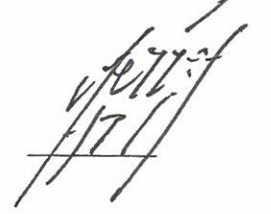
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

VITO ACCONCI'NİN ÇALIŞMALARINDA MAHREMİYET KAVRAMININ
SORUNSALLAŞTIRILMASI
YÜKSEK LİSANS TEZİ
FUNDA ARSLAN YILMAZ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Meriç HIZAL
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



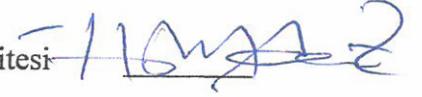
Dr. Zeliha Burtek
(Tez Eş Danışmanı)

Serbest



Prof. Dr. Halil AKDENİZ

Işık Üniversitesi



Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU

İ.T.Ü.



Yrd. Doç. Dr. Didem KARA SARIOĞLU

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 11/05/2016

VITO ACCONCI'NİN ÇALIŞMALARINDA MAHREMİYET KAVRAMININ SORUNSALLAŞTIRILMASI

ÖZET

Birey olarak sanatçı, topluluk olarak izleyici buldukları mekân-zamanın koşullarından etkilenirler. Burada duyarlılık sanatsal pratiğin ve eleştirinin olanağı olur. Sosyal konulara yönelen bir sanatçı değil, sosyal çevrenin kaçınılmaz etkide bulunduğu yaratıcı ve alımlayıcılığı önemlidir. Sanat-yaşam arasındaki yakınlık-uzaklık ilişkisi, kavramsal sanatın izlerinin başladığı 20.yy.'ın başlarında temsil sorununu, sanatçının kendi kurgusunun parçası olduğu tanıklıklar içinden dönüştürerek yeni bir yaratım dilini direk sanat sahnesinin merkezine yerleştirdi: Bedenin kullanımı. Alan ve mekân kavramlarının herkese açık yapısıyla, etkileşim, karşılıklılık ilişkisi sanatın kavramsal çerçevesinin oluşmasında etkili olmuştur. Buradan hareketle özel-kamusal arasındaki sınır ilişkisi 60'lı yıllarda yapılan performanslarla dikkat çeker. Kamusal mekânda özel olanın içerik olarak kullanılması mahremiyet kavramının en doğrudan kullanımına işaret ederken, sanatçılar tersine bir kabulle kendi bedenlerini kamusal mekânın bir parçası; mobilya, çizgi, renk, vb. gibi algılayarak kendilerini bu kavramın doğrudan parçası yapmışlardır. Vito Acconci mahremiyet kavramını sorunsallaştırırken, izleyiciyi kurguladığı sahneye hem davet eder, hem de parçası kılar: Yüzleşme. Acconci aslında bütün sanatsal çalışmalarında bu yüzleşmeyi kullanmış, toplumu sorunların merkezine yerleştirmiştir. Gelenek kavramı sıradan anlamının yanında bir ifade dili, düşünce olarak kullanmıştır. Acconci de ilginç olan bedeni bir eşik noktasında tutarak kabullenmeyle-reddetme arasındaki gerilimi kendisinden izleyiciye değil, izleyiciden kendisine yöneltmesidir. İlk dönem işlerinde mahremiyetini dolaysızca sahneleyen Acconci, mekânı galeri içinden dışarıya taşıyarak mimariyi, yapı öğelerini mahremiyetin sınır algısına yerleştirerek sosyal-politik konuları dolaylı bir dille eleştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Performans Sanatı, Beden, Kamusal Mekân, Özel Mekan, Mahremiyet

PROBLEMATIZING THE CONCEPT OF PRIVACY IN VITO ACCONCI'S WORK

ABSTRACT

Artist as an individual and audience as a community are influenced by the conditions of setting in which sensitivity becomes an opportunity for artistic practice as well as criticism. It is not the artist who deals with social issues that matters, it is all about the creator and the receiver who is inevitably affected by the social environment. The relation of proximity and distance between art and life has placed a new language of creation in the centre of art by means of transforming the problem of representation when the first traces of conceptual art appeared in the early 20th century. This transformation was conducted from within testimonies that were a part of artist's own fiction. This new language was the utilization of body. The relation between interaction and reciprocity has helped the framework of art shape through the openness of the concepts of space and place. Thus the correlation of private and public attracts attention because of the performances carried out in 1960s. While the use of privacy in public space as a content points to the direct utilization of privacy, the artists, on the contrary, considered their bodies as part of public space such as furniture, lines, colours etc. and perceived themselves as direct part of this concept. While problematizing the concept of privacy, Vito Acconci invites the audience to the stage set by himself and he renders them to be part of it which he called confrontation. In fact, he has made use of this confrontation in all of his artistic works and placed the community in the centre of the problems. The conception of convention was used as a language of expression and thought along with its usual sense. What is interesting about Acconci is that he directed the tension between refusal and espousal not from himself towards the audience but from the audience towards himself keeping his body at the threshold point. He depicted his privacy indirectly in his early performance yet later he started to directly criticize architecture taking out the setting out of galleries. He also criticized political issues placing the building units into the perception of limit of privacy.

Key Words: Performance Art, Body, Public Place, Private Place, Privacy

Teşekkür

Tez çalışmalarımı yönlendirmesinde, araştırmalarımın her aşamasında bilgi, öneri ve yardımlarını esirgemeyerek akademik ortamda olduğu kadar insani ilişkilerde de sonsuz desteğiyle gelişmeye katkıda bulunan Danışmanım Prof. Meriç HİZAL Hocama ve Eş danışmanım Dr. Zeliha BURTEK hocama en derin saygılarımla teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans çalışmam esnasında bana destek olan arkadaşlarım Ceren GÜZEL, Didar SÖMEN, Emre Can DEĞİŞ ve Serdar KASAP'a, teyzem Nurcan KANBER ve eşim İhsan YILMAZ'a çok teşekkür ederim. Hayatımın her aşamasında büyük özverileriyle desteklerini esirgemeyen annem Gülten ARSLAN, babam Ethem ARSLAN ve kardeşim Fulya ARSLAN'a varlıklarından dolayı teşekkür ederim.

Önsöz

Mahremiyet kavramı üzerinden yola çıkılan bu çalışmada kamusal alan ve kamusal mekân kavramlarının ayrıştırılması ele alınarak, iç-dış sorunsalı üzerinde durulmuştur. Teze konu olan Vito Acconci'nin performans sanatı işleriyle kendi bedeni üzerinden ele aldığı mahremiyet kavramını, şiirin görsele dönüşmesiyle ifade etmiştir. İlk dönem çalışmalarında mahremiyet kavramını kendi bedeni üzerinden iç-dış ilişkisi kurarak izleyiciye aktarmıştır. 1980'lerden sonraki dönemde olan çalışmalarında ise mahremiyet kavramını mimari çalışmalar ile sorunsallaştırmıştır. İşte tamda bu noktada; dönem, kültür, din, gelenek gibi öğelerin belirlediği mahremiyet kavramı, bedenden yola çıkarak mimari ile bütünleşen özel-kamusal sorunsalı bu tezi yazmama neden olmuştur.

İstanbul, 2016

Funda Arslan Yılmaz

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
Önsöz	iv
Resim Listesi	vii
1. Giriş	1
2. Modern	3
2.1 Modernizmin Tanımı	4
2.2 Modern Kavramının Doğuşu.....	9
2.3 Modern Sanat	15
2.4 Modern Düşüncede Mahremiyet Kavramı.....	25
3. Kamusal Alan ve Mahremiyet Algısı	29
3.1 Kamusal Alan.....	29
3.1.1. Kamusal Alanın Tanımı	29
3.1.2. Modern Toplumda Kamusal Alanın Doğuşu ve Etkileri	23
3.1.3. Modern Toplumda Kamusal Mekânın Doğuşu ve Etkileri	35
3.2 Mahremiyetin Kamusala Girişi	39
3.2.1 Mahremiyetin Mimaride İçerisi ve Dışarı ile İlişkisi	40
3.2.2 Mahremiyetin Özel Mekânda İncelenmesi	44
3.3. Mahremiyetin Kamusal Mekâna Girişi	48
3.4 Kamusal Mekânda Sanat.....	52
3.4.1 Gordon Matta-Clark	58
3.4.2 Hanna Farah Kufr Birim	59
3.4.3 LaToya Ruby Frazier	60

4. Vito Acconci'nin Çalışmalarında Mahremiyet Algısı	61
4.1. Vito Acconci'nin Hayatı	61
4.2 Vito Acconci'nin Çalışmaları.....	62
4.2.1 Body I	62
4.2.2 Body II.....	64
4.2.3Body III	65
4.2.4 Body IV	67
4.2.5 Voice I	68
4.2.6 VoiceII.....	70
4.2.7 VoiceIII	71
4.2.8 Architecture I.....	73
4.2.9 Architecture II	75
4.2.10Architecture III.....	76
4.2.11 Architecture IV	78
4.2.12 Architecture V	79
4.3 Acconci'nin Mahremiyeti Sorunsallaştırması ve Kamusal Mekan İşleri.....	81
Sonuç	107
Kaynakça	109
Özgeçmiş	115

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1: Edvard Munch, Çığlık (Skrik) 1893.....	16
Resim 2.2: Claude Monet (1840-1926) Montorgueil Sokağı 30 Haziran Kutlaması (The Rue Montorgueil in Paris. Celebration of 30 June 1878) Tuval Üzerine Yağlıboya.....	20
Resim 2.3: Camille Pissarro (1897) Montmartre Bulvarı Kış Sabahı, 1897, (Boulevard Montmartre, morning, cloudy weather)	21
Resim 2.4: Vincent van Gogh (1888) Otterlo	22
Resim 2.5: Vincent van Gogh, yatak odası eskiz çalışması	23
Resim 2.6: Vincent van Gogh (1888) Arles'teki Yatak Odası (Bedroom in Arles)..	24
Resim 3.1: Hausmann'ın yeniden tasarladığı Etoile alanının kuşbakışı görünüşü (An overview of Paris, centring on the Étoile area that HausmannRedesigned).....	48
Resim 3.2: Paris'in ilk ve son hali	49
Resim 3.3: Hausmann Bulvarı	50
Resim: 3.4: Trevi Çeşmesi (Fontana Di Trevi) Roma	53
Resim 3.5: Richard Serra, View of Federal Plaza showing the length of Tilted Arc (1981).....	54
Resim 3.6: Henry Moore, Reclining Figure (Yaşlanmış Figür), 1951	56
Resim 3.7: Allan Kaprow, Sweet Wall, Berlin, 1970	56
Resim 3.8: Alex One, Performance At Yverdon	57
Resim 3.9: Gordon Matta-Clark, Yarıлма (Splitting) , 1974	58
Resim 3.10: Hanna Farah Kufr Birim, Çarpıtılmış I [Mshwashi 1]	59
Resim 3.11: LaToya Ruby Frazier, Dedemin Yatak Odasında Otoportre (227 Holland Caddesi), 2009.....	60
Resim 4.1: Vito Acconci, Blinks	62
Resim 4.2: Vito Acconci, Jumps	63
Resim 4.3: Vito Acconci, Drifts	63
Resim 4.4: Vito Acconci, Blindfolded Catching.....	64
Resim 4.5: Vito Acconci, Trademarks	64

Resim 4.6: Vito Acconci, Soap & Eyes	65
Resim 4.7: Vito Acconci, Pryings	65
Resim 4.8: Vito Acconci, Security Zone.....	66
Resim 4.9: Vito Acconci, Channel.....	66
Resim 4.10: Vito Acconci, Untitled Project For Pier 17.....	67
Resim 4.11: Vito Acconci, Claim	67
Resim 4.12: Vito Acconci, Cross-Fronts	68
Resim 4.13: Vito Acconci, Anchors.....	68
Resim 4.14: Vito Acconci, Memory Box III (Vanishing Point)	69
Resim 4.15: Vito Acconci, Other Voices for a Second Sight	69
Resim 4.16: Vito Acconci, Under-History Lessons	70
Resim 4.17: Vito Acconci, The American Gift.....	70
Resim 4.18: Vito Acconci, Where We Are Now (Who Are We Anyway?).....	71
Resim 4.19: Vito Acconci, My Word.....	71
Resim 4.20: Vito Acconci, The Red Tapes	72
Resim 4.21: Vito Acconci, Bad Dream House.....	73
Resim 4.22: Vito Acconci, House of Cars	73
Resim 4.23: Vito Acconci, House On The Ground, 1986.....	74
Resim 4.24: Vito Acconci, Pocket Jewelry	75
Resim 4.25: Vito Acconci, Virtual Intelligence Mask	75
Resim 4.26: Vito Acconci, Ladder Lounge Chair	76
Resim 4.27: Vito Acconci, Flying Floor for U.S. Airways Tickets Pavilion Terminal B/C	77
Resim 4.28: Vito Acconci, Personal Island	77
Resim 4.29: Vito Acconci, Floor Clock	78
Resim 4.30: Vito Acconci, Extra Spheres for Klapper Hall.....	78
Resim 4.31: Vito Acconci, Walkways trough The Wall Wishconsin Avenue Concourse.....	79
Resim 4.32: Vito Acconci, Under The Table (Slides/Films/Video of The Early 70's)	79
Resim 4.33: Vito Acconci, Head Theatre.....	80
Resim 4.34: Vito Acconci, Inside-out Bookstore for Documenta X.....	80
Resim 4.35: Vito Acconci, 12 Pictures	94

Resim 4.36: Vito Acconci, Toe-Touch.....	94
Resim 4.37: Vito Acconci, Throw.....	95
Resim 4.38: Vito Acconci, Learnin Piece, 1970	95
Resim 4.39: Vito Acconci, Following Piece	95
Resim 4.40: Vito Acconci, Proximity Piece.....	96
Resim 4.41: Vito Acconci, Rubbing Piece	96
RResim 4.42: Vito Acconci, Conversions, Part I (Light, Reflection, Self-Control). 97	
Resim 4.43: Vito Acconci, Conversions, Part II (Insistence, Adaptation, Groundwork, Display).....	97
Resim 4.44: Vito Acconci, Conversions, Part III (Association, Assistance, Dependence).....	98
Resim 4.45: Vito Acconci, Trappings	98
Resim 4.46: Vito Acconci, Pull.....	99
Resim 4.47: Vito Acconci, Remote Control.....	99
Resim 4.48: Vito Acconci, Seedbed.....	100
Resim 4.49: Vito Acconci, Reception Room	101
Resim 4.50: Vito Acconci, Ballroom	101
Resim 4.51: Vito Acconci, Memory Box III (Vanishing Point)	102
Resim 4.52: Vito Acconci, Instant House	102
Resim 4.53: Vito Acconci, Mobile Home	103
Resim 4.54: Vito Acconci, Fan City	103
Resim 4.55: Vito Acconci, Sub-URB	104
Resim 4.56: Vito Acconci, Shirt of Pockets/Jacket of Pockets.....	104
Resim 4.57: Vito Acconci, House up a Building	105
Resim 4.58: Vito Acconci, Park up a Building	105
Resim 4.59: Vito Acconci, Mur Island by Vito Acconci, Graz	106

1. GİRİŞ

1960'lı yıllarına gelindiğinde iktisadi yapıdaki sıkıntıların yanında sanatsal ifade dillerinde soyut-figürasyon arasında bir gerilim yaşanmaktaydı. Soyutlama yeni bir tür figürasyonun ifadesiydi: Bir taraftan mimariye yöneldi, diğer taraftan figürasyonu yeniden keşfetti. Sanat yapıtının biçim-içerik temelli var oluşu yerini soyutun biçimden değil düşünceden çıktığı bir döneme bırakır.

Yaratıcı alanın düşünsel genişlemesi görsel ifadeyi, dilsel olandan ayıran indirgemeci görüşü reddetti. Dille yapılan uygulamalar dilin yapısının anlaşılabilir kavramsal çözümlenmeye geçişine olanak verir. Öznellikten uzak minimalist biçimler, dilin soyut kavramsal ifadenin nesnel aracı olarak kullanılmasıyla, öznelliğe yeniden bir dönüş yaşanır. Yaratıcı ile yaratılan şey arasındaki engel ortadan kalkarak özne-nesne ikileminin sorunsalları uyumlu hale getirildi. Görsele bağlı işaretler sanatçının dilsel dünyasının serüveni olarak kullanıldı. İnsanın yaşadığı dünya ve kendi arasındaki gerilim-farklılık, yaşam mekânlarının yeniden kurgulanmasıyla soyut düşüncenin esin kaynağı geometrik olandan tin ve bedenin birlikte hareket ettiği düzleme geçildi. Düşünsel ve duyusal olanı ayırmak yerine anlam arayışındaki insana kesişen noktaların uyumu içerisinde sunmak, insana dünya ile arasındaki uyumu yeniden sağlayacaktır. Her şeyi ortadan kaldırmak yerine, dâhice ve yaratıcı bir şekilde form ve görsele bağlı işaretler yeni bir anlam niteliği olarak kullanıldı. Bu, dilin inkâr edilmediği plastik olanın yanında dille etkileşimin keşfedilerek yeni bir deneysellik alanı olarak şiirsel ifadenin doğuşuydu. Deneyim yalnızca sanatçı tarafından değil, yaratıcı yaklaşımla karşılaşan izleyicinin etkileşimi, tecrübesiyle yeni bir nitelik kazandı.

Politik ve şiirsel olanın yaratıcı gücün merkezine yerleşmesi, sanatçı olan ve sanatçı olmayan arasındaki farkın aşılması, izleyicinin sanatla karşılaştığı galerinin dönüşmesi, 70'lere gelindiğinde yerleşik sahnenin yıkıldığı bir durum yaşattı. Çizgisel bir ilerleme gibi gözükse de bu dönüşüm şöyle de örneklendirilebilir: Manet'in empresyonizmle yapmış olduğunu, Picasso kübizmle gerçekleştirdi. Marcel Duchamp ise ready-made geleneksel kavramını her yönüyle yıkmıştı. 1970 yıllarında yapmış olduğu çalışmalarla, adından söz edilen Vito Acconci kendi

döneminin avangart sanatçısı olmuştur. Akademik kariyerine şiirle başlamış olmanın avantajını kullanarak dili görselle yansıtmıştır. Acconci'nin sanat-yaşam ilişkisini kendi bedeni üzerinden kurgulaması modernin gerilim noktası olan özel-kamu ayrımını mahremiyet sınırlarının aşıldığı bir dil içinden göstermiştir.

Modern düşüncenin özel ve kamusal ayrımıyla şekillenmiş dünyası, sanatsal pratiklerin hem kaynağı hem de eleştirel dili olmuştur. Kamusal alanın yaşam alanı olmasının ötesinde bir karşılaşma alanı olmasından hareketle performans sanatçıları, kendi bedenlerini izleyicilerle karşı karşıya getirerek interaktif bir anlatım dili kurmuşlardır. İnteraktifliğin kaçınılmaz niteliği olan sosyo-kültürel bağlar çevrenin etkisiyle bedenin bir işaret ve ikon aktarımına dönüştüğü eylemler, sanatçıları yeni bir dışavurumcu dilin içinde konumlandırmıştır. Kolektif eylemin içinde özelin anlatılması sınırların karşılaştığı iç ile dışın kasıtlı olarak çakıştırıldığı anlatım diline olanak verir. Bu teze konu olan Vito Acconci, uzun sanatsal yaşamında farklı dönemlerde iç ile dışın karşılaşmasını farklı araçlarla anlatmıştır. Acconci'nin sanat çalışmalarında inşa ettiği özel mekanlar genellikle genelin içindeki özeldir. Acconci geleneksel olana kafa tutarken bedensel bütünlüğünü sözde parçalamadan, kurguladığı mekanı parçalayarak aslında kendi özelini paradoksal olarak korumuştur: Acconci gösterir ve anlatır. Göstermek: görselin parçalar halinde anlatılması, anlatmak: Şiirsel dilin hem çalışmaların içeriğini oluşturması, hem de Acconci'nin özelini ritim, tekrar, sekanslar şeklinde kurgulamasıdır. Özelin genelle karşılaşması, bir kuma sahnesinin nedenini açıklanmadan gözlemciye sunulması ve gözlemcinin davet edilmesi Acconci de takip edilme, yardım ve mahremiyetiyle iletişim kurulması isteğiydi. Acconci çağırır, davet eder, baştan çıkarır ve ikna eder. Kolektif bir eylemin nevroitik bir enerjiyle karşılaşması pozisyon almaları, savunmayı çalışmaların içine sokar. Acconci'nin çalışmaları mahremiyeti dışa vurarak arınma ihtiyacı duyan bir sanatçının, şiirsel dil aracılığıyla görsel alış-verişidir. Bedenlerin birbirine temas etmeden bir koruyucuyla birleşmesi mahremiyet kavramının içten gelen bir duygu olduğunu gösterir.

2. MODERN

Bizi öldüren mermi değil, deliktir.¹

Modern kavramının dünya tarihinde üç farklı anlamda kullanıldığı görülmektedir. Modern sözcüğü, Latince modernus biçimiyle ilk defa 5.yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmış ve içerikleri sürekli değişse de, modern terimi, sürekli olarak kendini eskiden yeniye geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ ile arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.²

Modern kavramı diğer bir anlamıyla Yeniçağda kullanılmıştır. Ortaçağ'ın izlerinden ve baskınlığından kurtulma çabasında olan Avrupa tarafından, Yeniçağa geçiş sırasında kullanılmıştır. Bu durumda, Modern kavramının sadece Avrupa'ya ait olduğu fikrini ortaya koymaktadır. Bu dönemde Modern kavramının doğuşunu Rönesans'ın getirisi olan hümanizm sağlamıştır. Varlığının tüm sebebi Tanrı'ya dayandırılan özne algısı yerini, düşünen özneye bırakmıştır. Ortaçağ döneminde eserler veren düşünürlerin ön plana aldıkları Tanrı kavramı, Yeniçağ da etkisini azaltmıştır. Neticede skolâstik düşüncenin etkisinden uzaklaştıkça varoluşun insan merkezli kavranılışına girilmiştir. 'Var-oluşun' bu ifadesi modern kavramının düşünsel yapısının temelini oluşturmuştur. Düşünme ve varoluş temelli varlık kavramı doğmuştur. Varlığın bu kavranışı sürecinde İlkçağ felsefesinin öğretilerinden kavramlar alınarak modern kavramı ve bu ilk dönem felsefe arasında varlık temelli ilişki oluşturulmuştur. İnsanın kendi varlığına dair varoluşunun ve insan olma ikilisi arasında kendini dünya ve evren kavrayışının merkezine yerleştiren insan, hümanist düşüncenin temellerini atmıştır. Hümanizm insanın bütün pratiklerinde düşünsel alt yapıyı oluştururken modernin genel çerçevesini de çizmiştir. İnsan kavrayışlı bu evren algısı yeniden doğuşunda simgesi olmuştur.³

¹ http://www.azquotes.com/author/31785-Vito_Acconci

² Jürgen Habermas, *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, Çev: Güleğül Naliş, Dürml Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 31-32.

³ Buradaki paradoks yeniden doğuşun köken olarak bir geçmişi güncelleştirmesi yanında, kendini tamamen bir yeni olarak ifade etmesi, modernin belki de eleştirilecek en önemli noktasıdır. Modern eleştirisi yapan okullar, akımlar, düşünürler modernin içinden konuşarak modernin yapı taşlarını yeni

Modern kelimesinin diğerk bir anlamı, güncel olan demektir ve her dönem için kullanımı uygundur, çünkü ‘bugüne ait olan’ anlamını içermektedir. “Modern” kelimesi köken olarak Latince “modo” (son zamanlar, tam şimdi) kelimesinden türetilen bir sözcüktür. Modern sözcüğü bir terim olarak, her zaman eskiden yeniye bir geçiş manasında kullanılmaktadır. Jeanniere’in modern kavramının tanımına göre “modern radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır. Modern dünya, tarımsal dünyanın yerini aldı, kendisini önceleyenlerle bağdaştırılamaz yeni bir dünya görüşü belirdi. Modernite önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkiler.”⁴

2.1 Modernizm Tanımı

Modernizmin sözcük anlamı, çağa ve yeniliklere uyan, çağdaşlaşma ve yenilikleri benimseyen, bu yeniliklere uygun ürünler veren, çağın gerekliliklerine ayak uyduran, çağıl olma anlamına gelmektedir. Modernizm kavramındaki amaç geçmişi ve geleneği şimdinin içinde yeniden kurgulamak: Bir gelecek vaadi.⁵ “Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki “diğerk” toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat özerk olduğu sürece, artık, düzen içinde varlığını sürdüremeyenin korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda sanat içinde bulunduğu topluma hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Sanat, toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyayı, “öteki”ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu garanti etmektedir.”⁶ Bu durumda geleneksel anlatımı ve yapıyı kabul etmeyip yeni olanı ortaya çıkarma anlayışı bulunmaktadır.

Modernizm endüstri çağına alternatif olarak sunulmuş bir dünya görüşüdür. Kökeni Amerika ve Avrupa’nın akıl çağı ve aydınlanma çağı olarak bahsettiği 17. ve 18. yüzyıl düşünce yapısında bulunan demokrasi, akıl ve hümanizmin birbiri ile olan bağlarıyla şekillenmektedir. Modernizm varlığı tam olarak 19. yüzyılın endüstri devrimi ile ortaya konmaya başlanmıştır ve 20. yüzyılın sonuna kadar gelişimini

bağlamlara oturtmuşlardır. Onun için modern sanat eleştirisini, kendi üzerinden yapmıştır: Yeni bir görme biçimi. Bakmak görmek arasındaki farktan geçen bir görme biçimi. Bakışta, askıda olanı, düşüncenin dizgeli yapısına sokulmamış olanı var olanın ifadesi olarak anlatmak.

⁴ Jeanniere Abel, *Modernite Nedir?* Çev: Nilgün Tunalı, Mehmet Küçük, 16.

⁵ Kendi geleceğini inşa edebilen modern özne, umut ve refah kavramlarını yan yana getirirken, bir taraftan ütopyanın olanağını verir diğerk taraftan yıkımın habercisi olur.

⁶ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nun Sanat, Anlayışı Sanat-Toplum Bağıntısı Açısından Bir Araştırma*, 60-61.

devam ettirmiştir. Modernizm toplumun bilgiyi, teknolojiyi ve akli kullanarak etrafındaki dünyayı inceleme ve yeniden kurgulama yeteneğine dair bir fikrin üzerine yoğunlaşmaktadır. Modern bilim doğrulanabilir ve kanıtlanabilir bir gerçeğin arayışında, gözleme, kanıta ve akla dayanmaktadır. Akla olan bu bağlılık aynı zamanda sosyal ilişkileri düzenleme biçimi olarak demokratik tartışmanın da temelini oluşturur ve dinsel görüşler aklın kavrayışı içinde sekülerleştirilir. Modernizm içinde barındırdığı ilerleme ve değişim arzusu ile kendini şimdiye uydurmaktadır. Gerçekte modernizm, estetik bir değer çerçevesi içerisinde sanatın toplumsal yapısını ve ekonominin neredeyse anında geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetmeye eğilimli olmaktadır.

18. yüzyılın aydınlanması klasik modernite/modernizmdir. Modernizm bir aydınlanma fikri olarak sürekli ve doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine oturmaktadır. Bu ilerleme ideal toplum düzenini ortaya koymak için yapılmaktadır ve bu durum 19. yüzyıla gelindiğinde modernizm kavramı, “radikal modernizm” olarak algılanmaktadır. Radikal modernizm de modern, eski ve yeninin sürekli değişmesi ve yenilenmesi olarak düşünülmektedir. Modernizm kavramı, çağdaş düşünce de kültürel, insan-doğa ilişkisi, teknoloji, dil, doğanın bilimle yeniden tasarlanması gibi bir çok anlamları da barındıran bir terim olarak kullanmıştır. Modernizm sadece belli bir sürecin özü değil yaşamın tüm alanlarına girmiş düşünsel ve pratik yaşama ilişkin bir bakış açısının yeniden yapılandırılması durumudur. Temelini ilerleme fikrinden alan bu düşünce yapısı, toplumun, zaman-mekân, birey, toplumsallaşma, doğruluk, mit gibi temel kavramlarının dönüşümünün önünü açmaktadır. Bu alt yapı teknolojik, ideolojik, toplumsal, siyasi değişimlerin sebebi olmuştur. Bu dönüşüm hızı yeninin ve ilerlemenin olanağı olurken –sanat ve entelektüel dünyanın ivmesini belirlemesi–diğer taraftan 20. yüzyıl savaşları ve toplumsal yıkımlarının nedeni olmuştur.

Modernizm mimari ve sanat alanlarında yeni görme biçiminin olanağı olmuştur. Sanatçıların geleneksel olanın yerine yeni olanı koymak için ortaya attığı modernizm kavramı, yeni oluşan dünya düzenini şekillendiren ekonomik, siyasi ve sosyal hareketi beraberinde getirmektedir. “*Modernist estetiğin bir koşulunda, bir ‘ciddi’ yüksek sanatla ‘uçucu’ kitle kültürü ya da avangard ve kitch arasında anlamlı*

ayrımalar yapabilmeydi."⁷ Bu sosyal hareketlerin getirdiği sorunların çözümünde Nietzsche, sorunları aşmanın sanatçı olmaktan geçtiğini söylerken, Kant, akıl ve mantık ile çözülebileceğini söylüyordu. Modern insanın iç dünyasında yaşadığı sıkıntı ve baskılardan kurtulması için Nietzsche'nin önerisi 'sanatçı ol' idi. Nietzsche'ye göre sanat, insanın yerleşik gerçeklik yapıları ve yalancılığa karşı dünyaya tahammül etmenin imkânı olarak, sanatsal içerik var-olan dünya kavrayışının karşısında iyinin imkânı olur. Bir değerler sistemi olarak modern, kendi eleştirisinin olanağını düşünülere verir. Nietzsche tüm bunları söylerken aynı zamanda sanatın bu kurtarıcı rolünün bir yanılısama olduğunu dile getiriyordu. Sanatçının bir deha olduğunu söyleyen Kant düşünme yetisinin sınırlarının ötesinde ifade imkânını deha-yapıt ikilisinde açıklar. Böylece sanat, zorunluluk ve özgürlük arasında bir köprü olmuştur.⁸ Modern sanat bu ikilemi içerik olarak kullanmıştır.

"Modernist gelenekteki eleştirmen için sanatın ölçüsü, modern yaşam deneyimini temsil etmesini sağlayan canlılıkta değil, onun modernin, daha önceki sanatın yegâne anlamlı ölçüt olarak koyduğu bir nitelik düzeyinin olumsal koşulları altında elde edilmesinde yatar."⁹

Modern Sanatçı görme ve bakma arasındaki ilişkide bakışta asılı olanı anlatırken nesneyi aklın tahakkümünden kurtarmıştır: Bir var olan olarak 'şey', özne-nesne düalitesinin dışında kavranılmıştır. "*Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür... Bir şeyi görmem yeter ona ulaşmayı bilmem için... Devingen vücudum, görünür dünyadan sayılır, ona dahildir ve bu yüzden ben onu görünürde yönetebilirim. Ayrıca, görüşün harekete asılı olduğu doğrudur. Ancak baktığımızı görürüz... Görünür dünya ile devinme tasarımlarımın dünyası aynı Varlık'ın bütüncül bölümleridir.*"¹⁰ Ressam düşüncenin algısıyla, bakışın algısı arasındaki gerilimde şey'leri resmeder, dünyayı yeniden yaratır. Sanatçıların yeni olanı arama arzuları geleneksel ifade dillerinin –renk, çizgi, gölge–eleştirisinden geçmiştir. Bu dünya kavrayışı içinde sanatçı, yerleşik düzene, aklın bilgiyi inşa etme biçimine karşı çıkarak, başkaldıran ve isyankar bir kişi olarak düşünülmüştür.

⁷ Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, 733.

⁸ Alman romantiklerinin temel kaygısı denilebilecek doğanın mekanik zorunluluğu ve pratik aklın özgür bireyi arasındaki çatışma, bir köprü gibi düşünülebilecek sanat aracılığıyla özgürlük oyunu başlığı altında insanı düşünme yetisinin ötesine hayal gücünün alanına taşır.

⁹ Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, 733.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, Göz ve Tin, Çev: Ahmet Soysal, 32-33.

“... Sanatçı hem yeni olanda meydana gelen küçücük değişimlerin izini sürer, hem de ‘büyük’ kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı güzelliği karşında hayran kalır... Bu kavrayış modern hayatın ressamının sadece bir flaneur olmakla kalmadığını düşündürür, çünkü onun “basit bir flaneur’dan daha yüksek bir amacı (...) vardır: Flâneur modernitenin kendisiyken, ressam “modernite’yi arar”. Onun görevi, modernitenin güzelliğini aramak, onu açıklamak, böylelikle onun özel doğasını anlamaktır. Sanatçı “büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsur” kavramalıdır. Sadece o, modern hayatın onca sıradan dışsallığı içerisinde bu güzelliği açığa çıkarabilir, çünkü “işe yaramadığı sürece doğayı yok sayan pek çoğumuz için hayatın fantastik gerçekliği muazzam ölçüde seyrelmiştir.”¹¹

Modernizmin içindeki öncü niteliği avangart sanatın habercisi olurken, yeni kavramı avangart sözcüğü içinde yeniden sorunsallaştırılır. Sanatın bir açıklaması Schiller tarafından oyun kuramı üzerinden yapılmıştır. Schiller’in bakış açısına göre insan oynadığı sürece tam bir insandır. İnsana göre sanat bir oyundur, insan oynadığı sürece sıkıntılardan soyutlanır, özgürleşir.

*“Schiller, usun doğadan uzaklaşması, bilimlerde ve sanatlardaki uzmanlaşma ve benzeri nedenlerle, daha kendi zamanının insanında bile bulunan bir parçalanmadan yakınıyordu. O, 18. yüzyıl sonlarına doğru bu parçalanmaya bir "insanlık yarası" olarak şöyle dile getiriyordu: Yeni insanlığa bu yarayı açan kültürün kendisi olmuştur.”*¹² Schiller, parçalanmanın ortadan kaldırılması için oyun ve sanatı önerir.

Yaklaşık aynı dönemde ortaya atılan ve arkasında barındırdığı yenilikçi ve ilerici tavrıyla avangart ve modernizm bütün sanat alanlarına özellikle biçim bakımından gelenekten kopmayı getirmiştir. Artık sanatta geleneğin getirdiği kurallara bağlı kalarak biçimi ve içeriği kısıtlayan tavrılardan kurtularak ilerici ve öncü tavırlar görülmeye başlanmıştır. Sanatçılar kavramsal içeriğin ön plana çıktığı bu çalışmalarında yapıtı, düşünce-sergileme çizgisinde sunmuşlardır. 20. yüzyıl batı sanatında bu tarz avangart tavırların sergilenmesinde değişen kültürel ve sosyolojik gelişmeler yer almaktadır. Sanatın yüzyıllardır getirdiği tuval resmi anlayışının yerini

¹¹ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev: Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, 12-13.

¹² Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nun Sanat, Anlayışı Sanat-Toplum Bağıntısı Açısından Bir Araştırma*, 57-58.

artık modernizm ve avangartla birlikte, düşünce ve felsefi konular yer almaya başlamıştır. Sanat artık bir ürün olmaktan çok bir fikir olarak kendini ortaya koymaktadır.

“Modernist eleştirinin gelişmiş bir biçiminin tarihsel bakış açısıyla Amerika ve İngiltere’de üretilen soyut bir resim ve heykel sanatının toplamının uygulamalı kaygıları arasında, önemli bir örtüşme sağlanmış gibi görünürdü. Bu örtüşme ortak bir dizi bağlanmayı içeriyordu. Sanatın işlevi konusunda bir karara varırken, estetik niteliğin açık toplumsal ya da politik ilişkiden önce geldiğine ve estetiğin özerk olduğuna yönelik bu çerçevedeki bir inanca, resim ve heykelin yüksek sanat kavrayışının merkezinde olmayı sürdürdüğüne olan bir başka inanca ve son olarak da belirgin bir şekilde ‘yüksek’ bir sanatın üretilmesinin hala mutlak olarak savunulabilir bir hedef olduğu savunulmaktadır. Kültürün popülerleştirilmesi tartışmalarına ilgi duyuyorlarmış gibi görüneler de sanatın özerkliğine yönelik bazı savlarında politik savunmaları bulunmaktadır. Söz gelimi T. Adorno, yüksek sanat biçimleriyle ilişkili olan özerklik ilkesinin politik ve ahlaki reçeteye karşı direniş sistemini oluşturduğunu öne sürmekte ısrarcıydı.”¹³

Modern bütün düşünsel üretimler de etkili olmuştur. Nitekim bu yüzyıl bilim ve teknolojide yaşanan gelişmelerle insan hayatını kolaylaştırırken pazar kapma rekabetinden doğan iki büyük dünya savaşıyla yerleşik inançların ve değerlerin sorgulanmasına ve yeni arayışlara yol açılmış bulunmaktadır. Akıl ve birey gibi kavramlardan oluşan modernite, yalnızca değişimlerden ibaret olmadığı gibi bilimsel, teknolojik buluşların yaygınlaşmasıyla sanatsal ifade dillerinde de çeşitlenmeleri başlatmıştır: Kamera obscura, fotoğraf makinesi, çoğaltım teknikleri. Din, siyaset, ekonomi, aile yaşamı ve en önemlisi sanat gibi toplum yapısını oluşturan etkenler giderek değişmektedir. Modern düşünce tanrı yerine bilimi koymuştur. Bu durum hümanizm fikriyle bağlantılıdır. Bu değişikliklerin sonucunda modern kavramı kültürel ve toplumsal bir varlık olan insanın kültürel ve teknik değişiminde farklı bir aşamayı anlatmaktadır. Bu değişimin temelinde birey ve akıl bulunmaktadır. Modernite ilk olarak din, ahlak, siyaset ve ekonominin eleştirilmesiyle başlamıştır. Modernin en temel niteliği eleştiri özelliğidir. Modern

¹³ Charles Harrison, Paul Wood, Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Çev. Sabri Gürses, 734.

yaşamı oluşturan her şey eleştiri, sorgulama, yaratı ve eylemin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları; ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi eleştiriden kaynaklanmıştır. Modernleşme, tarih boyunca süre gelen geleneğin karşısında, dış dünyanın bir özerklik talep etmesidir. Bu talep insanı toplumsal olarak kendisini yönlendirme ve temelde özerk olma arzusunu ifade etmektedir.

Bir kavram olarak modernite Avrupa'da 17. yüzyılda ortaya atılan ve gün geçtikçe tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemine verilen isimdir. Modernite modern olma halidir. Modernizm, arkasındaki düşünsel ve toplumsal yapıyı şekillendirir. En genel anlamıyla modernizm gelenekten kopuşun kültürel ve toplumsal yaşam alanlarındaki dönüşüm ya da değişimlerdir. Yeniliği ve karşılaştırma kavramını kendi içinde barındırır. Modernite, toplumsal ve bireysel hayatın her aşamasını hem derinden hem de geniş bir açıdan sarsmış ve değiştirmiştir.

Baudelaire'in "modernite fenomenolojisi"nin (Oehler) temelinde, şimdinin yeniliği yatmaktadır: *"Şimdinin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin bürünebileceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır... Moderniteyle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır."*¹⁴

2.2 Modern Kavramının Doğuşu ve Etkileri

Modern kavramının toplumla olan içselleştirilmesi, temel kavram olan özgürlüğün toplum yaşamı içinde ifade bulması yazınsal, sanatsal ve felsefi çalışmalar aracılığıyla sağlanmıştır. Kendi kararlarını kendi veren, aydınlanmış birey için Kant *"Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapare Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır."*¹⁵ demiştir. Bu bağlamda

¹⁴ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, s.45

¹⁵ Kant, *Aydınlanma Nedir?*, 1.

insan toplumsal, ekonomik ve sanatsal üretimde merkezde yer almıştır. İlk önce, Modern kavramının temelleri İtalya’da atılmıştır. Cosimo de Medici’nin öncülüğünde düşünsel olarak Yeni Platonculuğun hâkim olduğu Floransa’da Platon Akademi kurulmuştur. Latince yazılmış birçok yapıt İtalyancaya çevrilmiştir.

Modern kavramı içinde ulusal kimliğe ilk örnek diyebilecek Dante’nin İlahi Komedyası ulusal dil olan İtalyanca yazılmıştır. Modernin dil birliği temelli kullanımı hümanizm kavramını da tek bir bağlamda toplamıştır. İnsan-dil ikilisi, dilin bir ifade aracı olmasının ötesinde sosyo-politik niteliğine de dikkat çeker. İlahi Komdeya’nın Cehennem-Araf-Cennet kavramları kilise baskısı altında korkutulan halkı bir uyanışın eşiğine getirerek, doğum-dil ikilisi ulusalın içinden çözümlenmiştir. Bu noktada yenilikçi modern niteliği yerelle olan ilişkisini ulus bütünlüğü üzerinden inşa etmiştir.

Francesco Petrarca, Giovanni, Boccaccio benzer bir ilişkiyi edebi yapıtlarında devam ettirmişlerdir. Çalışmalarında özgürlüğü merkeze alarak baskıyla korkutulan halka düşünmenin olanağını vermişlerdir. Halk dili ile yazılmış şiirlerinde düşünme-özgürlük ilişkisi ana izlektir.

“Yalnız Yaşam Üzerine

Yalnız bir yaşamı sürekli aradım.
(Dere, tarla ve orman tanıktır buna)
Işığın yolunu bulmamda yardımı dokunmayan
O budala kafalardan kaçarak.”¹⁶

Pico Della Mirandelo “insanın değeri üzerine kehanet” yazısının kilise tarafından kaldırılmış olmasına rağmen Rönesans’ın manifestosu olması engellenememiştir. Bu yazıda Yeni Platoncu bir bakış açısı hakimdir. İnsan sürekli araştırma yaparak bilgiye ulaşmalıdır. İnsanın yaratılış amacının, özgür irade ile düşünme yetisini kullanarak varlığını sürdürmek olduğuna dayandırılmaktadır. Özgürlük ve düşünme arasındaki ilişki düşün ve yazın dünyasının her döneminde bir örnek bulmuştur:

“Ey Adam!

Sana ne hazır bir yüz ne de özgün, doğuştan gelen bir özellik verdik, ta ki kendi yerini, biçimini, yeteneklerini kendin seçesin, onları kendi yargın, kendi

¹⁶ Artur Schopenhauer, *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*, Mustafa Tüzel, 139.

kararın ile edinebilesin. Bütün öteki yaratıkların doğası bizim koyduğumuz yasalarla belirlenip sınırlanmıştır. Oysa senin önünde böyle sınırlamalar yok, kendi yüzünün çizgilerini sana koruma görevini verdiğimiz özgür isteğinle çizebilirsin. Seni dünyanın tam ortasına koyduk, baktığın yerden dünyadaki her şeyi daha kolay görebilesin diye. Seni ne yersel ne göksel, ne ölümlü ne ölümsüz olarak yarattık; özgür olağandışı bir yontucu gibi kendini, kendi seçiminle biçimleyebilesin diye. Aşağıya, yaşamın kaba biçimlerine inmek de tanrısal yaşam sürenlerin düzenine çıkmak da senin elinde.”¹⁷

Erasmus kaleme almış olduğu kitabında “Deliliğe Övgü” İsa’nın insan kılığına girmiş bir Tanrı olması, günah çıkarma gibi kavramlar üzerinden kilisenin *saçmaladığından*¹⁸ bahsetmektedir. Montaigne’nin Denemeleri “ben neyi biliyorum” sorusuna dayanmaktadır. Kuşkuculuğu başlatan ilk düşünürlerden biri olmuştur. Descartes ve Nietzsche gibi birçok düşünürü etkilemiştir. Ortaçağdan çıkan halkın Rönesans döneminde nasıl bir toplum düzeyinde yaşamaları gerektiğinin bilincinde olmadıklarını gözlemleyen Thomas More, Ütopta adlı eserini kaleme almıştır. Olmayan yer, düşünildiği şekilde kurgulanacak olan düzen, Platon’un Devlet adlı eserinde yer aldığı aksine sınıfsız bir yönetim şekli bulunmaktadır. Tommaso Campanello’nun kaleme almış olduğu “Güneş Ülkesi” eserinde ise doğanın hakim olduğu ve kimsenin hiç bir statüye sahip olmadığı bir devlet yönetimi vardır. Francis Bacon Yeni Atlantis eserinde kimsenin varlığından haberdar olmadığı bir adadan bahsetmektedir. Burada doğanın verdikleri ile yetinip bilim ve teknik adına çalışmalar yapılmaktadır. On iki kişi bunlara “ışık toplayıcılar” deniliyor başka ülkelere gidip bilimsel ve teknolojik gelişmeleri takip etmek amacındadırlar. Bu bağlamda ‘hümanizm’ kavramının doğuşu düşünürler ve sanatçıların desteği ile düşünsel bir zemin üzerinden temellendirilerek, modern kavramının da alt yapısını oluşturmaya başlamışlardır. Modern kavramının doğuşunu benimseyen halk aracılığıyla, Ortaçağın izlerinden keskin bir kopuş, Yeniçağın öncü niteliğini başlatmıştır.

¹⁷ Pico Della Mirandelo, *İnsanın Değer Üzerine Söylev Ya da Rönesans Manifestosu*, Çev. : Levent Özşar, 17.

¹⁸ Deliliğe Övgü kitabında Erasmus Saçmalık kavramını kullanarak Kilise yapısı üzerinden kurumsallaşmış bütün dinleri eleştirmiştir. Saçmalık, dikkate alınmayacak, önemsenemeyecek, elle tutulamayacak, hiç bir işe yaramayan içeriğiyle deliye ait bir kavram olarak dine, kiliseye doğallığında saldırmıştır. Bütün bu yapılar deliye yabancısıdır. Yabancı olanda saçmadır.

Yeniçağ'da, Ortaçağ ile sürekliliği en az olan kurumların başında bilim gelmektedir. Doğa bilimleri Rönesans'ta tamamıyla yapı değiştirmiş, Tanrıyla temellendirilen var oluş kavrayışı insan-nesne ilişkisinde yeni bir ifade kazanmıştır: Gözlem içindeki insan, şeylerin bilgisini kendinden çıkararak inşa ederek yeni bilimin temel yönelimini başlatmıştır. Vico "benim tasarımlarımı açık ve seçik düşünmem, onların doğru olduğunu değil, ancak benim onlara inandığımı kanıtlar"¹⁹ demiştir. Böylece ortaya çıkan yeni bilimin manası da oldukça büyük olmuştur. Sanat ve felsefe aynı çağlar arasında çok daha belirgin süreklilikler göstermiştir. Yeni bilimlerin başarısı, olguyu daha iyi açıklaması ve geleceği inşa etmede daha etkilidir. Bu ise aynı olguyu açıklamada artık göreceli olarak başarısız kalan eski bilimin yanlısını ve geçersizliğini ortaya koymaktadır. "*Vico Yeni Bilim'de eski ve yeni arasında tarih çağlarını üçe ayırmıştır:*

1-Tanrılar Çağı: Burada pagan insanlık tanrısal bir egemenlik tasarımı altında yaşar ve tüm girişimlerinde fala ve kehanete başvurur.

2-Kahramanlar Çağı: Aristokratik yasaların hüküm sürdüğü çağ.

3-İnsanlık Çağı: İnsanların doğadan eşitliğine inanılan, özgür cumhuriyetlerin ve monarşilerin çağı."²⁰

Eski bilimle birlikte, ona bağlı birçok şey sarsıntı geçirmektedir: Eski bilim kilisenin hizmetinde Platon ve Aristoteles'in çeşitli düşüncelerinin Hristiyanlık ile yoğrulması ile ortaya çıkan dinsel öğretiyi destekleme ve doğrulama görevini yüklenmiştir. Bundan ötürü açıklamalar bu öğretinin dogmaları çerçevesi içerisinde kalmak durumdadır. Bir açıklamanın doğruluk ve geçerliliğini saptamak için onun Platon ve Aristoteles'in Hristiyanlıkça benimsenmiş düşüncelerine uygunluğunu araştırmak gerekiyordu. Dolayısı ile eski bilimin yıkılması, düşüncede yetkinin de bir doğruluk ölçütü olmaktan çıkması, dogmaların gözden düşüp terk edilerek düşünsel özgürlüğün filizlenmesine yol açmıştır. Artık açıklamaların doğruluğu, yepyeni bir ölçüte göre saptanmaktadır. Bu bağlamda usallık, doğru bir açıklamanın uyması gereken temel koşul, insan usuna (aklına) uygunluktur. Akla yapılan bu vurgu sonraki dönemlerde de devam etmiştir.

¹⁹ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, Çev: Sema Önal Akkaş, 43-44.

²⁰ A.g.k. 43-44

Descartes ve onu izleyen birçok düşünürde görülen nesnel olguya öznel gerçek üzerinden yaklaşma tutumu bunun bir yansımasıdır. Bilimin yeni baştan ve yeni yöntemlerle dizgeleştirdiği bir ortamda, ilgi bilgi üzerine dönmüştür. Yeni bilim nedensel açıklamalarını matematiksel çıkarımlar ile bağlayarak doğa üzerindeki bilgiyi yeni bir yapıya kavuşturma çabası içinde hızlı yol almıştır. Çağın filozofları ise bilimin içeriği ve amacı olan bilginin kökeni, kaynağı ve güvenilirliğini açıklamaya çalışmışlardır. ‘Bilginin temeli’, ‘bilginin kökeni’ yani ‘bize ne yolla nereden geldiği’, hangi inançlarla bilginin değer kazanacağı ve bilgi sayılabileceği önemli görülmüştür. Descartes her iki soruna da çözüm önermiş ve bu alanda kendisinden sonra gelen düşünceyi derinine etkilemiştir. Descartes’ın töz sorunuyla ilgilenmesinin nedeni de aynı koşullara bağlanabilir. Bu Kilisenin temel işlevinin tehdit edilme olasılığıdır. Bu bağlamda yeni bilimin öznel yaklaşımı ile dinin tinselci tutumu tam bir karşılık içerisinde.

Descartes sanki bu sorunları duymuş ve bir çözüm getirmek istemişçesine, “ikicilik” adı verilen bir çözüm önermiştir. Yaşanan sorunları uzlaştırıcı, eski inançlara, sağduyuya uygun bu çözüm, hem özdeğin hem de tinin bağımsız varlıklar olduğunu kabul eder. Bu çözüme göre varlık iki türlü olarak düşünülmüştür. Özdeksel, yani fiziksel ve tinsel (anlık) dir. Bu iki tür varlık birbirine indirgenemez. İşte burada, tam aklımıza gelen şey de Descartes tözüdür. Descartes’ın tözü var olmak için başka bir şeye dayanması gerekmeyen, kendi başına bağımsız olan, kendine yetebilen, kendi kendine var olan diye tanımlanır. Tin ve özdek bu bağlamda tözdür. Bütünüyle bağımsızdır. Özdeğin temeli ve ayrılmaz niteliği uzamdır. Tinin ise düşünmektir. İnsan denilen varlık bu ikicilik içinde hem fiziksel gövdeye hem de tinsel bir anlığa sahiptir. Bilgi konusunda Descartes değer sorununu yanıtlarken, köken sorununa da çözüm getirir.

Descartes iki soru sorar ve bunlara cevap aramaktadır; ‘Güvenilir bilgi nedir?’ ve ‘Hangi inançlara bilgi gözüyle bakılabilir?’. Bilgi net ve kesinlik gerektirir. Kesin olanın doğruluğu açık ve yalındır. Burada bilginin doğruluğu, açık seçik netliği kanıtlanabilirliği önemlidir.

Descartes’ın bu noktada güvenilir, doğru bilgiyi bulmak için başvurduğu yöntem kuşkudur. Kuşku, kesinliği, netliği dışladığına göre, doğruluğundan kuşku duyulmayacak, şüpheye düşülmeyecek bir inanç bulunduğu anda kesinliğe ulaşılmış

olacaktır. Kuşkunun süzgecinden geçebilmiş olan inançlar açık-seçik, doğru kabul edilmiştir. Bu yöntemle inancın kuşku götürmez yanına tanık olunmuştur.²¹

“Geçmişten bize bilgi diye aktarılanlar kesin olamaz” der Descartes. Çünkü her konu üzerinde doğru olduğu savıyla ortaya çıkan birden çok görüş bulabiliyoruz. Algı ya da deney yoluyla elde ettiğimiz inançlarda kuşkuludur. Çünkü algı da yanılabilir, yanılığ sırasında bunun farkına varamayabiliriz. O zaman her durumda her an içinde farkında olmadan yanılıyor olabiliriz. Fakat Descartes bunu da kendince şöyle yorumlamıştır; araç olarak kullanılan kuşku bilginin olanaksızlığını değil deneysel bilginin olanaksızlığını göstermiştir. Kant şöyle der: “*Saf aklın yargılarında kanaate yer yoktur... Çünkü bir yargının öznel temelleri, örneğin üretilen inançlar, spekülatif incelemelerde kabul göremezler. Descartes da bunu hemen onaylar: Bilgisini sıradan bilginin üstüne çıkarmayı hedefleyen bir kişi, kuşkularını, sıradan insanların icat ettiği konuşma biçimlerinden almaktan utanmamalıdır.*”²² Diğer bir taraftan Descartes tözü insan tını (düşüncesi) ve beden arasındaki ilişkiyi ikici bir yaklaşımla açıklamıştır. Bu kurama göre; düşünce, bedenimizde meydana gelen olayları, bedenimiz de duyular aracılığıyla düşüncemizi etkiler. İnsan bir mekanizmadır. Onu farklı, özel kılan özneliğidir. Descartes’ın, ruh ve beden düalitesinde serbest bıraktığı beden, sanatçıların beden algısını tekilleştirmiştir. Sanata yansıması bedenin bir mekan olarak kullanılması olmuştur. Beden varlık için, ilk mekan deneyimidir.

Hayvansal olan beden, mekanik bir çalışmayı öngörürken, ruh kavramı ise düşünce üzerine kurgulanmıştır. Ruh “res cogilans” düşünen şey iken, beden yani madde “res exlana” yer kaplayan şeydir. Descartes’ın ruh anlayışı dinsel olarak algılanan ruh anlayışından çok farklı olduğundan akıl hastalarında yada hayvanlarda bulunmaz.

Hegel, Descartes’ın Gerçek Nedir? sorusuna yanıt ararken İlkçağdan başlayarak Ortaçağın sonuna kadar gelen düşünürlerin arayışları üzerine özne-nesne kavramları ile yol almasıyla modernizmin temellerini attığı inancındadır. Hegel özne-nesne kavramlarının Descartes ile gündeme gelmesinin nedenini kapitalist sistemin getirisi olarak düşünmektedir. Hegel’in bakış açısına göre Platon döneminde yani İlk Çağ felsefesinde öznellik, nesnellik kavramlarına rastlanmamaktadır. Antik sınıfın

²¹ İnanıcı aklın sınırlarında tutan Descartes deliliğın saçmalığında ki paradoksu akıl-inanç karşıtlığında kurnazca kilise-insan gerilimine yerleştirmiştir: Kilisenin hem içinde hem dışında bir insan kavrayışı.

²² Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, Çev: İsmail Türkmem, 46.

özgürlüğünden bahsedilmekteydi. Ortaçağ'a gelindiğinde ise sınıfın mensuplarının değiştiği benzer işleyiş devam etmiştir. Gerçeği sorgulamak skolâstik düşüncenin içinde kalmış, bunun dışındaki her yönelim yasaklanmıştır.

Hegel felsefesinde tin, insan varlığının bütün edimlerinin bir sentezi olduğundan özgürlük tinin yaşamı olarak anlaşılır. Tinin yaşamı olan özgürlük kavramı Kant'ta oyun kavramı ile ilişkilendirileceğinden özgürlük oyunu düşünme yetisinin yanında ikinci konumdadır. Bu ikincil olma durumu fakültelerin çatışmasında bir bağlantı rolü oynadığından Kant'ın üçüncü kritiğinde en önemli kavramlardan biri olacaktır. Burada Kant idealizmle romantizm arasında bir ilişki kurarak modern insanı özgürlük oyunu içinde dehaya yakınlaştırmıştır. Deha imgelem gücü aracılığıyla içerik oluşturur: Estetik idea, imgelem gücü aracılığıyla içerik oluşturur: Sanat yapıtı.

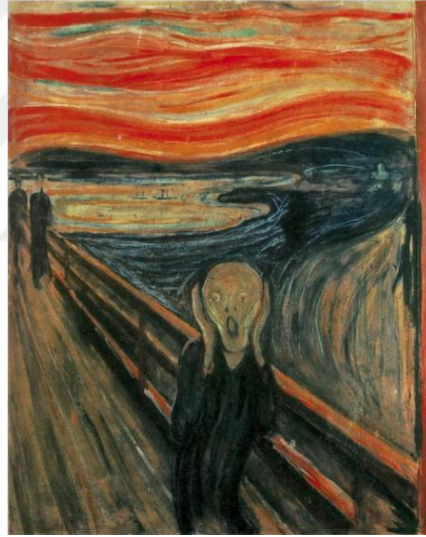
2.3. Modern Sanat

*Herkes yaftaları kullanır: Bir şeyleri anlamak için tabii ki size olanaklar verilir – aşırı basitleştirilmiş olanaklar – fakat etiketler, reklamlar ve kelimeler olmadan dünya ayırt edilemez ve bulanık bir kitle olurdu. Belki de bir umutla o insanlar size o kadar çok yafta yapıştırırlar ki hiç biri başarılı olamaz.*²³

Modern sanat 1860'larda farklı bir tavırla kendini ortaya koyan empresyonizmden, 1960 ve 1970'lere kadar varlığını sürdüren sanat dönemidir. Sanatçılar, artık dünyayı gördükleri gibi değil, hissettikleri ve düşündükleri gibi yansıtmaya başlamışlardır. Sanat artık temsil edilen kavramdan çok kendisini kuram olarak konu haline getirmeye başlamıştır. Bakmak ve görmek arasındaki ayırmda duran sanatçı algı içeriğini değil, şey'in kendi kendisini ele verdiği içerikler oluşturur. Sanatçı, görünende görünmeyeni içerik edinmiştir. Modern felsefe Descartes ile başlamışken, sanattaki temsilcisi ise Manet olmuştur. Düşünsel varlıkla, sanatsal varlık gerçek veya hakikat geriliminde sanatta ortak payda da toplanmıştı. Kant sanatı bir düşünme edimi olarak kabul ederken Manet gerçekliğin gerisindeki bakışta asılı olanı anlatır. Sanat bir olanak olarak konuşulmayacak olanı, insan varlığına algı içeriği olarak sunar.

²³ http://www.azquotes.com/author/31785-Vito_Acconci

Modern sanatın etkileri, en fazla birinci ve ikinci dünya savaşı yılları arasında olmuştur. Rönesans'tan beri devam eden geleneksel sanat anlayışını yıkmaya çalışarak sanata yeni bir soluk getirmeyi hedeflemişlerdir. Bu dönemde içeriğin lehine biçimsel kaygılardan vazgeçilir. Estetiğin biçimle olan ilişkisi yerine içerikle olan ilişkisi merkeze alınır. Modern sanatta önemli olan sanat eserinin sonucu değil izleyici üzerinde bıraktığı etkidir. Ekspresyonizmin en önemli sanatçılarından biri olan Edvard Munch'ın Çılgılık isimli eseri, dönemin özelliklerini anlatan en önemli çalışmalarındandır. Munch'ın çılgılık olgusuyla bir şeylerin ters gittiğini göstermektedir. Munch, yüksek gerilimi aktaracak biçimde düzenleme yapmıştır. Burada dikkat çeken, renklerle diyagonal ve üst çizgilerin şiddet etkisi yaratan yakınlığıdır. Resmin merkezine yönelen bu çizgi demeti, biçimi bozulmuş ölü-baş aracılığıyla duyguları ifade ediyormuş etkisi uyandırır. Munch'ın bu resmi yapmasının nedeni 1883'te patlayan Krakatoa Yanardağı olduğu söylenir.



Resim 2.1: Edvard Munch, Skrik (Çılgılık) Yağlıboya, 1893, 84x66, Ulusal Galeri, Oslo (<http://www.nasjonalmuseet.no/en/>)

Modern sanatın aklımıza getirdiği ilk kavramdan biri de güncel sanattır. Bu iki kavram sık sık birbirlerinin yerine de kullanılmaktadır. Modern kavramı, kendisinin önüne gelen her kavramın anlamını yeni ve güncel olarak değiştirir. Bu yeni anlamı ortaya koyan ilk olarak modern kent ortamının mimarı olan burjuvazidir. Böylelikle modern sanatın aslında bir burjuva sanatı olduğu da söylenebilir. Bu söylem elbette modern sanat kavramını burjuvaların ortaya attığı anlamına gelmemektedir. Modern

sanat, modern toplumda, yani burjuva toplumunda ortaya çıkmıştır. Burjuvazi kendini iktidarını sağlamak için kilise ve soylularla çekişme içerisindeyken sanatçılar bu dönemde yalnız kalmışlardır. Bu dönemde sanatçılara gelen siparişlerinde azaldığından kendi iç dünyalarına yönelme imkanı bulmuşlardır. Bu yönelmelerde sanatçılar kendilerini toplumun içerisinde bulunduğu açlık, sefalet, yoksulluk ve ruhsal sıkıntılarla baş başa kalmışlardır. Sanatçıların yeni dönemde sorguladıkları insanların bu yenedünyanın sancularından ve acularından nasıl kurtulacaklarıdır. Sınıf çatışmalarının yaşandığı bu dönemde sanatçılar, sanatsal ifade dillerinde yeni arayışlarla bazen politik olabilecek ifade teknikleri geliştirmişlerdir.

İkonlar dışındaki anlamın yasak olduğu dönemdeki sanatçı, modern dönemle birlikte bütün bu bağlardan koparak kendi özgün dilini oluşturmuştur. Bu yeni dil, bu yeni sanatsal ifade biçimi, dönemlerinin sosyo-politik yapısına da bir başkaldırı niteliği taşımıştır.

Geleneksel sanat anlayışında zaman-mekân, ışık, gölge, hacim, renk, perspektif, derinlik, çizgi temel kavramları idealist bir anlatım içinde uygulanmaktaydı. Bu anlayıştan ötürü sanatçı üstün becerilere sahip, kendinden önceki sanat eserlerini ustalikle uygulayabilen, ustaları ve doğayı taklit edebilen zanaatkâr konumundadır. Bu dönemde insanlar olayları algılamada her sorunun tek bir doğru cevabı olduğuna inandıkları gibi sanatında tek bir temsil şekli olduğuna inanmışlardır.

Aydınlanma dönemi ile birlikte sanat ve sanatçıyla ilgili düşünce yapısı değişerek farklı tarzların kullanılmaya başlamasıyla birlikte sanatçının artık kendi fikir ve düşünce dünyasını açıklaması, iç dünyasına yönelmesi, kendi üslup ve konu seçimlerini kendisinin gerçekleştirmesi gerektiği düşünceleri gündeme gelmiştir. Rönesans'ın atölye sanatçısı akademinin kurulmasıyla birlikte beğenisi, seçkileri belli sınıfın sanatı olmaya devam ederken, paradoksal olarak modern ile birlikte tekrar atölyesine dönen sanatçı beğeni unsurunu terk ederek, güncel sanatın habercisi denilebilecek her bir sanatçının tek başına bir atölye olduğu süreci başlatmıştır: Atölye-akademi-atölye.

1850'lerden sonra sanatta klasizmin idealizminden radikal kopuş göstererek, gerçekçi anlatımla birlikte gerçek kavramının da felsefi sorunsallaştırılmasına temel oluşturmuştur: Bu dönemde düşünsel gerçekle, duyuşsal gerçek arasındaki fark önemlidir. Bu durum sanatçıların sanata karşı olan bakış açılarını, çalışma şartlarını

ve hatta yaşantılarını etkilemiştir. Sipariş işleri yapan ve hayattaki yerlerini güvence altına alan sanatçıların kendini güvende hissetmesine yönelik duygu ve geleneğin terk edilmesiyle birlikte değişim başlamıştır. Bununla birlikte Fransız devrimi ve sanayileşmeyle sanatçılar geleneksel olanın dışında sonsuz konu alanlarına sahip olmuş ve istedikleri her konuda çalışabilme özgürlüğüne kavuşmuşlardır. Tüm bu yaşanan olaylarla birlikte sanatçının hayatının artık zorlaştığı ve sanatının metaya dönüşerek nesnelleştiği ifade edilebilir. Yaşanan tüm bu olaylara rağmen sanat alışılmışın dışında bireysel bir hale gelmeye başlamıştır. Her ne kadar düşünceleri gelenekselden kopmaya yönelik olsa da çizgi, kontur, figür, renk gibi resmin temel unsurlarını kullanmaya devam etmişlerdir.

Sanayi devrimiyle birlikte oluşan yeni toplum düzeni, yapısında yaşanan çatışmalar nedeniyle kendinden önceki diğer toplumlardan farklı bir yapı sergilemektedir. Sanat ve estetik anlayışının bu ortamdan etkilenmemesi kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde sanatçının yeri ve tavrı tekrar sorgulanmaya başlanmış, sanatçının misyonu da sıklıkla tartışma konusu olmuştur. Böylesine dinamik bir ortamda varlığını ortaya koyan modern sanat, sanatçının subjektif yorum yapmasına imkan vermediği ve sanatçının yaratıcılığını kısıtladığı gerekçesiyle *yansıtmacı estetik anlayış* pasif bulularak eleştirilmiştir.

“Önce hissedilir görünün nesnesine kavram uygulanır ve sonra bu görüdeki yansıtma ilkesi (Regel der Reflexion), ilkinin sembol alacak şekilde tümüyle diğer nesneye uygulanır (KU, 351). Burada Kant’ı anlamak, onun “yansıtma ilkesi”nden (Regel der Reflexion) ne kastettiğini açmadığımız sürece zor olabilir. Bunun nedeni, Kant’a göre sembolün analogik olduğunu düşündüğü zemininin, şematizmde ne olduğunun gözlenmesiyle gerekçelendirilebileceğidir, çünkü yansıtma ilkesi bir uygulama olarak ancak şematizmde gerçekleşen süreç benzer biçimde işlenerek yerine getirilir. Şema, Kant sistematüğinde, saf muhayyilenin bir ürünü olarak, bildiğimiz gerçekliği oluşturmak üzere, Aristoteles’te “kategoriler” adıyla bilinen idrakin saf kavramlarıyla görünün heterojen (birbirini dışlayan, ayrık) terkiğini (Synthesis) sağlayan hayati bir düğüm (nexus) görevi görür (KrV, B 201-202). Öyle ki bir tür “ilmek atma” olarak da ifade edebileceğimiz şematizm, böylece idrakin saf

kavramlarıyla hissedilir görü müteakibillerini birbirine bağlayarak bütün bir gerçekliği âdeta örer.”²⁴

Modern sanat yerleşik temsil anlayışının yıkılması gerektiğini öne sürmüştür. Bu anlamda bilimin sorgulanabilir olan tavrının sanatta da mümkün olabileceğini söyleyerek yerleşik paradigmlar ve nesnellik gibi temel bilim öğeleri de birer birer yıkılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda modern sanatı benimseyip bu yönde eserler vermeye başlayan sanatçılar zamanla farklı eserler vermeye başlamıştır. Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizim, Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Pop art, Op art sanatçıların farklı yorumlamaları olarak görülebilmektedir.

Modern döneminde sanat anlayışı Aydınlanmanın araçsal aklından dışlanan unsurların, duyuşal tikelliğin ve rasyonel amaçların güçlü bir biçimde olumlanmasıdır. “*Frankfurt Okulu için araçsal us, sadece teknolojinin bir aracına dönüşmekle kalmamış, aynı zamanda bürokratik zorbalığın ve toplumsal iktidarın da bir aracına dönüşmüştür. İşte genel olarak usun bu ussallaşma süreci, usun temel eleştirel işlevlerinden uzaklaşması, ussallık krizidir; Aydınlanmanın sonudur.*”²⁵ Sanat böylelikle ulaşılacak amaçların ve beslenen duygusallığın eylemden koparılmış biçimidir. Modern sanat anlayışına göre sanat artık öncü ve özgün olmalıdır, baskı altında ortaya konan anlayış gerçek sanat olmayacaktır. Böylelikle modernizmin özgürlükçü ve yenilikçi tavrı sanata ve sanatçıya yeni fırsatlar sunacaktır.

Modern sanatın özünü oluşturan temel kavramlardan biri insan olarak görülme ve modern sanat bu yenedünya düzeninin öncülerinden olacak görünenin ardında olanı göstererek dünyayı algılayacak ve ona karşı koyacak anlam ve içeriğe sahip bir güç olarak gözükmektedir. Adorno’nun ifadesiyle; “*modern öncesi dönemin sanatı gerçekliği değiştirmeyi ümit ediyordu, oysa özerk sanat, sınıflı bir toplumda kafa emeği ile kol emeği arasındaki bölünmenin mükemmel örneğidir.*”²⁶ Bu anlamda sanatçının sadece çalışan bir işçi olarak düşünülen durumundan, yaratıcılığını ortaya koyan bir konuma geçtiğini söylemek mümkündür. Bu noktada modernizm şöyle

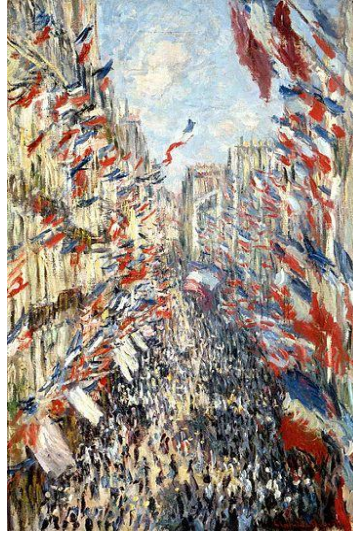
²⁴ Oğuz Haşlakoğlu, *Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi*, 79-86.

²⁵ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nun Sanat, Anlayışı Sanat-Toplum Bağıntısı Açısından Bir Araştırma*, 37-38.

²⁶ Theodor W. Adorno *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen,16.

tanımlanabilir: Gelenekselden kopuş, özgürleşme ve yenilikçi düşüncelerinin sanattaki etkisini göstermesi ve modern sanatçının sanatsal eylemlerini bu düşünceler etkisiyle gerçekleştirmesidir. Sanayi devriminden sonra kapitalizmin güç kazanmasıyla birlikte pazar ortamında yer alan her şey gibi sanat da bu çarkın içerisinde yerini almaktadır: Özerk sanat piyasasının oluşması sanatı özerk bir alan yaparken, yapıt bir metaya dönüşmüştür. Modernin paradoksu diyebileceğimiz, özgürleşirken nesnelleşme sanat örneğinden önce insan-doğa ilişkisinde yaşanır. ‘‘Aydınlanma, mitin temeli olarak antropomorfizmi ta baştan beri öznelin doğaya yansımaları şeklinde görmüştür.’’²⁷

1860’laragelindiğinde sanatta yeni söylemler yer almaya başlamıştı. Sanat artık bu yeni dünyada kendini, yeniden biçimlendirerek farklı tanımlarla ortaya koymaya başlamıştır. Bu yeni anlayışın ilk temsilcilerinden biride Empresyonizm olmuştur. İzlenimcilik diye de adlandırılan bu akımın felsefesi doğayı sanatçının izlenimlerine dayandırarak yeniden yorumlamak ve ortaya koymaktır. Empresyonistlere göre sanatçı doğrudan doğruya, gerçeği değil de gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almalıdır. Sanat anlayışlarını varlığın realist ve objektif yorumu esası üzerine kurmak yerine, söz konusu varlığın sanatçıda uyandırdığı intibaları anlatmak olarak açıklayan bu akıma ‘İntibacılık’ adı da verilir.



Resim 2.2: Claude Monet (1840-1926) *Montorgueil Sokağı 30 Haziran Kutlaması*,
(*The Rue Montorgueil in Paris. Celebration of 30 June 1878*) Tuval Üzerine Yağlı boya 81x50, Paris,
Musée d'Orsay (<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/>)

²⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev: Oğuz Özgül, 23.

Sanatçılar bu dönemde doğaya çıkarak güneş ışığının etkisini en kısa sürede yakalayarak resmetmeye çalışmışlardır. “Bundan önceki sanatın tümü bir sentezin sonucu ortaya çıkmışken, empresyonizm, bir analizin sonucudur, özgül konusunu işlerken sadece duyu organlarının verilerine göre hareket ettiğinden, bilinçdışı olan ruhsal mekanizmaya dönüş yapar ve bize deneyi oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir.”²⁸ Bu akımla birlikte kamusal mekânlar sanatçılar tarafından stüdyo olarak kullanılmaya başlanmıştır. Neticede sanatçılar stüdyolarının dışına çıkarak doğal ışığın, rüzgârın, sıcak ya da soğuk gibi etkenlerin vermiş olduğu hisleri ile doğayı resmetmişlerdir. Van Gogh kardeşine yazdığı bir mektupta renkle kurduğu ilişkiyi şöyle dile getirmiştir: “*Açık havada çalışırken, rüzgâra, güneşe, gelip geçenlerin meraklı bakışlarına maruz kaldığından, elinden geldiğince bir şeyler yapıyorsun, tuvali, üstünde fazla düşünmeden, öyle dolduruyorsun. Ama işte o zaman gerçeği, elzem olanı yakalıyorsun ki, bu en zoru zaten. Aradan bir süre geçtikten sonra yaptığın etüdü yeniden ele aldığında bu kez fırça vuruşlarını nesnelere yönüne göre ayarlıyorsun. O zaman daha uyumlu, bakması daha hoş bir resim oluyor elbette ve içindeki sükûneti -ne kadar varsa -neşeyi de ekliyorsun.*”²⁹

Resimde izlenimcilik, özellikle ışık ve renkten kaynaklanan görsel izlenimlerin tanımlanması olduğu söylenebilir. Bu akımı takip edenler tarafından, resmedilen nesne veya olaydan çok günün belirli bir zamanı, belirli bir ışıkta sanatçı üzerindeki izlenimlere önem verilmiştir. Akımın öncüleri Claude Monet ve Camille Pissarro olarak kabul edilir.

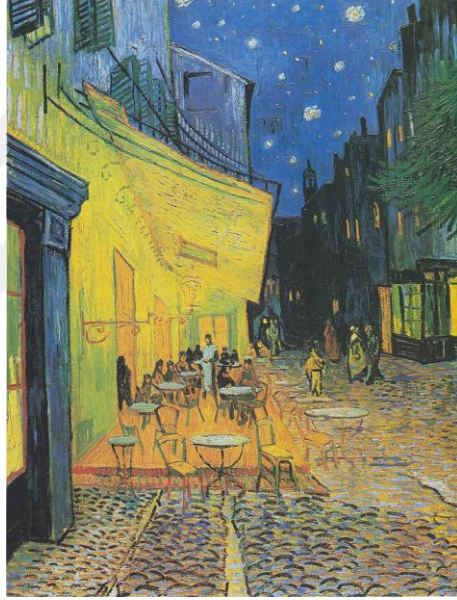


Resim 2.3: Camille Pissarro, *Montmartre Bulvarı Kış Sabahı*, (*Boulevard Montmartre, morning, cloudy weather*)1897, Tuval üzerine yağlı boya, 73x92 National Gallery of Victoria (<http://www.ngv.vic.gov.au/>)

²⁸ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev: Yıldız Gönüllü, Deniz Kitapevi, 333.

²⁹ Vincent Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*, Çev: Pınar Kür, 232-233.

Vincent Van Gogh kardeşi, Theo'nun desteği ile sanat yaşamını sürdürmüştür. Theo sanat galerinde çalışmaktaydı ve abisi Van Gogh'u Empresyonizm resim üzerine çalışmak için teşvik etmişti. “Herkesten uzak çalışırken, hevesli genç bir Hollandalı, Güney'in yoğun ışığını ve renklerini bulmak için Paris'ten ayrılıp, güney Fransa'ya doğru yola ıktı... Van Gogh, hem Empresyonizmin hem de Seurat'nın noktacılığının öğretilerini özümsemişti. Saf renkleri nokta ve düz fırça vuruşlarıyla kullanma tekniğini seviyordu, ama bu teknik onun ellerinde, Parisli sanatçıların yapmak istediğinden çok değişik bir şey olup ıkıvermişti. Van Gogh her fırça vuruşunu, yalnızca rengi parçalamak için değil, kendi coşkusunu dile getirmek için kullanıyordu.”³⁰



Resim 2.4: Vincent van Gogh, Oterlo, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 80.7 x 65.3 Kröller-Müller Museum, (<http://www.zuiderzeemuseum.nl/>)

Van Gogh kamusal alana çıkan ressam olmasının yanı sıra, iç mekan resmi olarak, kendi en mahrem mekanını, yatak odasını da yapmıştır. Bu resmin eskiz çalışmasını yaptığında kardeşi Theo'ya mektup yazmıştı. Bu mektupta, sanatçı sanat eseriyle izleyicinin duygularında uyandırmak istediği hisleri anlatmıştır. Bununla birlikte sanatieserini en yalın ve içten duygularla okumuştur:

³⁰ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, ev: Erol Erduvan, Ömer Erduvan, 145-146.

Arles, Ekim ortası 1888

Sevgili Theo,

Çalışmalarımın ne yönde geliştiği konusunda hiç değilse bir fikir verebilmek için sana küçük bir eskiz gönderiyorum sonunda. Bugün oldukça iyiyim. Gözlerim hâlâ yorgun gerçi, ama aklıma yeni bir resim fikri geldi, eskizini çizmeden edemedim.. İşte bu. Otuz numara bir tuval olacak bu da. Bu kez yalnızca yatak odamı yapacağım ama burada her şeyi renkle vereceğim; her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ya da uyku izlenimi bırakmak istiyorum. Kısacası, bu tabloya bakanın beyni, ya da daha doğrusu, imgelemi dinlenmeli.



Resim 2.5: Van Gogh, yatak odası eskiz çalışması

Duvarlar soluk menekşe rengi. Yer kırmızı karolardan oluşuyor. Karyolanın ve sandalyelerin ahşap kısımları taze tereyağı sarısı, yatak çarşafı ve yastıklar limon yeşili. Yatak örtüsü kırmızı. Pencere yeşil. Tuvalet masası turuncu, lavabo mavi. Kapılar leylak rengi. Ve hepsi bu kadar -kepenkleri kapalı olan bu odada başka bir şey yok. Eşyaların geniş çizgileri gene dokunulmazlığı olan bir dinlenme havası ifade etmeli. Duvarlarda bir iki tablo, bir ayna, bir havlu ve birkaç giysi. Çerçeve, resimde hiç beyaz bulunmadığı için, beyaz olacak. Zorlamalarla içine itildiğim sevimsiz

dinlenme döneminin ödünü alacağım böylece. Yarın bütün gün bunun üstünde çalışacağım gene... Nasıl basit bir kavramdan hareket ettiğimi anlıyorsun, değil mi? Asıl gölgelerle nesnelere düşen gölgeleri tümüyle yok ediyorum. Japon estampları gibi, kalınlığı olmayan düz tonlarla renklendireceğim. Tarascon Arabası'yla ve Gece Kahvesi'yle örneğin, karşıtlık oluşturacak. Uzun mektup yazmıyorum, çünkü yarın sabah çok erkenden, sabahın serin ışığında resim yapmaya başlayıp akşama tuvali tamamlamak niyetindeyim. Sancıların nasıl? Bana bu konuda haber vermeyi unutma. Bugünlerde sen de yazarsın umarım. Günün birinde evin öteki odalarının krokilerini de yapacağım sana. Ellerini sıkıca sıkırım,

*Senin,
Vincent*



Resim 2.6: Vincent van Gogh, 1888, Bedroom in Arles (first version), Oil on canvas, 72x90
Van Gogh Amsterdam Museum(<http://www.vangoghmuseum.nl/>)

2.4 Modern Düşüncede Mahremiyet Kavramı

*Halk ham madde olarak varlığını sürdürmektedir; sadece tek kişinin sesinden büyülenmek ve yalnızca bir lideri takip etmek için hayattadır.*³¹

Rönesans dönemine kadar kilise ve hükümdarın gücü altında kullanılan kamusal kavramı modernleşme süreciyle birlikte kamusal alan ve özel alan ayrımı yapılmaya başlanmıştı. Kamusal alanlar devleti işaret ederken, özel alanlar devlet dışını göstermekteydi. Kamusal-özel alan ayrımı için Habermas'ın yorumu şu şekilde olmuştur: “Kamusal, özel olan her şeyin aksine kamu kurumuydu. Devlet memurları, kamusal şahıslar bazı resmi görevlerle yükümlüydüler, bunların resmi görevi kamusaldı ve hükümet binalarına ve kurumlarına kamu deniyordu. Öte yandan, bağımsız bireyler, özel hizmetler, özel görevler ve özel evler vardı... Kamu görevinin dışında kalanlar kendi özel çıkarlarının peşinde koşarken, yetkili makamların kamu yararına hizmet ettiği söyleniyordu”.³² Kamu kavramı zaman içersin de “kamusal oluşturmak” anlamına gelmeye başladı. “Özel” şeklinde ifade edilen bireylerin birleşmesi ve böylelikle de kamuoyu kavramının ifade şeklidir. Kamu kavramına yüklenen resmi ve resmi olmayan anlamların neticesinde açıklık kavramı oluşturuldu. Kamusal alan modern zamanda kullanılmasıyla birlikte akla dayalı bir biçim almıştır. Bu da “insan aklının kamusal kullanımı”³³ dır. Açıklık kavramının ilkesi gizlilik'e karşı olmaktı. Burada gizlilik kavramı iki anlam içermektedir: Öznenin gizliliği yani mahremiyet alanı, diğer tarafta devlet gizliliğini sınırlandırma. Bireyin mahremiyetinin yoğunlaşması, kamusal olanı daha kamusal hale getiriyordu. Bu tutum burjuva sınıfının ideolojisiydi: Özel ve kamusal alanın sınırları genişletilirken, özel alanın mahremiyet sınırlarının belirgin bir hal almasıdır.³⁴

Mahremiyet kavramı, geçmişten bugüne başka anlamlar kazanarak günümüze gelmiştir. İlk kullanım alanı olarak mekânsal anlamlar içermektedir. Bireylerin kamusal alandan uzaklaşarak kendilerine özel alanlar yaratması olarak

³¹ Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*, 904.

³² Jürgen Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Mithat Sancar ve Tanıl Bora, 71.

³³ Eric Dacheux, “Kamusal Alan: Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı”, *Kamusal Alan*, Çev. Hüseyin Köse, 15-16.

³⁴ Marc Neocleous, *Devleti Tahayyül Etmek*, Çev. Akın Sarı, 110.

düşünölmektedir. Bir yaşan alanı olarak ev, bir aileye ait ev, bununda bir fazlası olarak, o evin içinde kişinin kendisine ait olan odasıdır. Mahremiyetin özelle olan direk ilişkisi gizlilik kavramını da akla getirir. Kişinin kendine sakladığı düşünce, eşyalar mahremiyetin nesnelereidir. Evlilik söz konusu olduğunda ise mahremiyet aile yaşamını çerçevesine karşılık gelmektedir. Bazı toplumlarda yakın dostluk göstergesi olarak dokunmak, sarılmak gibi eylemler de mahremiyet kavramının içerisinde yer almaktadır.³⁵

Romantik görüş ile mahremiyet kavramını yeni bir anlam daha kazanarak cinsellik ile örtüştürölmüştür. Dokunmanın yerini cinsellik kavramını almıştır. Romantik görüş öncesi bir erkek bir kadınla birlikte olmak istiyorsa bazı maddi şeyler ispatlamak durumundadır. Bu durumun açılımını ise kadının yeni ailesi olacak kişinin geçimini sağlaması gerekmektedir. Bununla birlikte, maneviyata dayalı güçlü bir iletişim olması gerekmektedir. Romantik görüş maddi ve manevi değerleri geride bırakarak sadece aşkın gücüyle yaşanan cinselliğin tüm bu diğer değerleri gereksiz kıldığını savunmaktadır. Cinsel yaşamın özel alanla ilişkisi mahremiyetin en etkin ve en yaygın kullanımını olmuştur.³⁶

Mahremiyet kavramını da zamanla yeniden bir anlam kazanmıştır. Artık çiftler arasında sorulan soru hala sana âşık mıyım? değil de hala seni çekici buluyor muyum? olmuştur. Bu soru okuyan, yazan, araştıran kişilerin zihinsel mahremiyet oluşturmalarının sonucu doğmuştur. Amaç artık hakikat arayışında partnerinin seninle bu yolda birlikte olup olmadığını sorgulamaktan geçmektedir. Zihinsel mahremiyet ise bugün sonuçları ile karşılaştığımız mahremiyet kavramının kendisidir.

Modernizmle birlikte gelişen ve değişen düşünce yapısı ile birlikte psikolojide mahremiyet kavramını ve mahremiyet ile ilgili çözümlenmeleri konu edinmeye başlamıştır. Modernizmde gerçek bilgiye ulaşabilmek için psikoloji, etik değerini gözlemlemiş ancak insan davranışlarındaki gizemi çözebilmek ve bu bilgiye ulaşabilmek için mahremiyetin sınırına girmiştir. Anthony Gidden'a göre mahremiyet kavramını ise *“kişiler arası eşitlik bağlamında ve benlikle duygusal*

³⁵ Theodore Zeldin, İnsanlığın Mahrem Tarihi, Çev: Elif Özsayar, 317.

³⁶ A.g.k.317.

iletişim kurma alanında oluşan çevresel bir yaşantı”³⁷dir. Mahremiyet kavramını Brian Bates ise mahremiyeti “*kişinin kendisi ile kimi şeyleri diğer insanlara açmaması ve diğer insanların bu hakka sahip olduğunu kabul etmesi*”³⁸ olarak tanımlamaktadır.

Mahremiyet algısı her dönemde farklı şekilde algılansa da genel olarak aynı temele dayanmaktadır. Birey kendi kendine olmalı ve kendini diğerlerinin baskılarından kurtarmalı, yalnız ve özgür oluşunu hissedebilmelidir. Mahremiyet bir sahipliktir ve korunmalıdır. Tıpkı Antik Mısır’ın piramitlerinin kapı girişlerinin gizlenmesi, Babil’in girişinde yer alan İştâr Kapısı, Antik Yunanlıların girişlerindeki kullandıkları sütun ve Romalıların kullandıkları kapalı mekânlar gibidir. Antik Mısır, Mezopamya, Antik Yunan ve Antik Roma dönemlerinde de korunaklı olmak amaçlanmıştır. Bu dönemlerde olduğu gibi insanların birbirlerine karşı oluşturdukları sınırlar aile hayatlarının dışarıdan saklanması, özel hayatın gizliliği, aile ilişkilerinin belirlediği sığınma kuralları mahremiyet normlarının göstergesidir.

Modern topluma gelindiğinde ise mahremiyet kavramının varlığını sürdürdüğü ve giderek arttırdığı gözlemlenmektedir. Modern devlet anlayışında mahremiyet kavramı bireyin özgürlüğü konumundadır. Sığınacağı, saklanacağı alan kişi için kamusal alandan özel alana geçiş durumudur. Köyden kente göçün hız kazanmasıyla birlikte şehirdeki insan profiline de çeşitlenip farklılaşmasına yol açmıştır. Bu da yabancılaşmaya neden olmuştur. Artan nüfusa paralel olarak kalabalıklaşan ve yabancılaşan bu yeni toplum anlayışında mahremiyet duygusuna olan arzu körüklenmiştir. Aile, birey ve gruplar için istenen mahremiyet düzeninin sağlanması bir zorunluluğun ürün olmaktan çok bir özgürlük sorunu haline gelmiştir. Milgram bu durumu: “*Kentsel yaşamda aşırı uyarılmadan kaçınma arayışı bir geri çekilme sürecidir*”³⁹ diyerek tanımlamaktadır.

Mahremiyet kavramı İslam toplumlarında mahrem kavramıyla yakın anlamda kullanılmıştır. Mahrem kelimesi, mekânsal bir niteliğe gönderme yaptığı gibi

³⁷ Anthony Giddens, *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, Çev: İdris Şahin, 123.

³⁸ Melek Göregenli, Pelin Karakuş, İrem Umuroğlu, Erdem Ömüriş, *Selçuk Kent Belleği: Dün Bugün ve Geleceğin Zihinsel Temsilleri*, 83-84.

³⁹ A.g.k. 83

bedensel ve somut ilişkilere dayalı bir alanı da karşılamaktadır. Mahrem kelimesi Arapça “haram” kökünden gelen; kadının kan bağıyla bağlı olduğu en yakın mahrem erkek akrabaları anlamına gelmektedir ve bununla kadının üzerinde koruyucu işlevi olan erkekler ifade edilir. Türkçede ise Arapçada ki anlamının yanı sıra yasak olan, dokunulmaz olan, kutsal sayılan, ihlal edilemeyen, özel olan, gizli olan, büyük bir saygı gerektiren anlamlara gelmektedir. Mahrem aynı zamanda İslam’da kadın bedeninin kapatılması gereken kısımlarını içerir. Bu da bizi modern mahrem kavramına götürmektedir. Modern mahrem kavramı bireyin kendi içinde çözülmemiş sorunlarını, çelişkilerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bütün bu modernize edilen mahremiyet kavramı aslında bastırılmış duyguların bir süre sonra ortaya çıkması, kadının kendi kişiliğini nesnelliğinden sıyrarak, tekrar var etmesi ve mahremiyetini içselleştirerek modern bir şekilde yaşayabileceğini anlaması anlamına gelmektedir.⁴⁰

Batı aydınlanma çağının fikirleri, sanayi medeniyeti ile modernliğin tanımını ve liderliğini üstlendikçe, doğu toplumları iktidarsızlaşmış ve kendi yerlerini, tarihlerini batı modeline göre belirlemek zorunda kalmışlardır. Tarihselliği zayıf bu toplumlar, modernliğin bu tanımına kendi pratikliğinin damgasını vurmamış yani değişimi ve yenilenmeyi, içsel ve yapısal bir süreç olarak üretmemişlerdir. Modernliği, yeni olanı keşfetmemiş olan bu toplumlar tarihlerini sürekli olarak batı modernliğinin izdüşümünde yakalamaya çalışmışlardır.

⁴⁰ Nilüfer Göle, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*,20-26.

3. KAMUSAL ALAN VE MAHREMİYET ALGISI

Kamusal alanın inşası tanrı inancı gerektirir. Bu tanrı bir hedef ya da hedefi nişan alan kurumdur. Hedef-tanrı; halkın hayalini kurduğu, – zira hayaller gerçek olmuş, sadece erişilememektedir— ele geçirmek için çabaladığı kurumdur.⁴¹

Modern geneli tasarlarken özelin yaşam alanında belli kalıplar içine oturtmuştur. Özelin niteliksel ve niceliksel yapısı modern tarafından inşa edilirken kontrol ve disiplin mekanizmalarının da merkezine yerleştirilmiştir.

3.1 Kamusal Alan

Bir bireye ait olmayan (ev, özel araç gibi) ve toplumun ortak kullanım alanları olarak işlevi olan alanlar olarak tanımlanmaktadır. Bu alanlar için bireyin özel alandan çıktığında dahil olduğu, bölümler olarak düşünüldüğünde sokaklar, caddeler, toplu taşıma, yeşil alanlar olarak düşünülmektedir. Kamusal alanların sınırlarını kamusal ve özel mekânlar belirlemektedir.

Kamusal alanın paylaşımcısı olan insanın duygu ve ihtiyaçları alanın düzenlenmesiyle paralellik taşır. Alanın tasarlanmasında iktidar ve ekonomik güç, dini gereksinimler rol oynar. Bunun yanında mekândaki kurgu da bireye yansıtılarak etkileşim gücünü ortaya çıkarmaktadır.

3.1.1 Kamusal Alanın Tanımı

Burjuva döneminden sonra kavramsal olarak anlam kazanan “kamu” ve “kamusal” kavramı birbirlerinden farklı anlamlara sahiptirler. Kamu kavramının anlamını irdelediğimizde, “Almancada bu isim, daha eski olan “kamusal” sıfatından, ancak

⁴¹ Vito Acconci, *Public Space in Private Time*, 904.

18. yüzyılda *publicat  ve publicity ile benzerlik kurularak türetilmiştir*;⁴² fakat bu kelime o dönem içerisinde fazla tercih edilen bir kelime değildir. Bununla birlikte kamusal olmayan alan, yani özel alan kavramı çok daha önceleri kullanılmaya başlanmıştır. Kamusal kavramının anlamı ise, “*kapalı topluluklarinkinden farklı olarak herkese açık iseler toplantıları “kamusal” olarak adlandırıyoruz – tıpkı kamusal yerlerden ve kamusal alanlardan bahsettiğimiz gibi. Ancak salt bu kamusal binalar lafı bile, söz konusu binaların herkese açık oluşundan öte bir Şeyi ifade ediyor; hatta bunların kamunun gidiş gelişine açık olmaları bile zorunlu değildir; bunlar devletin kurumlarını barındırırlar ve bizzat bu nitelikleri gereği kamusaldırlar.*”⁴³

“Ortaçağ boyunca, kamusal –  zel kategorileri ile kamu, Roma hukukunun tanımları çerçevesinde *res publica*⁴⁴ olarak gelenekselleştirildi.” Res publica kavramı modern  ağ döneminde devletin ve burjuvanın etkisiyle tekrar kullanılmaya başlanmıştır. Roma’da henüz kamusal ve özel ayrımı görünür kılınmazken modern dönemde bu ayrım modern yaşamın temellini oluşturmuştur. Roma İmparatorluğu döneminde kamusal törenlerin benimsenmiş olmasıyla, özel yaşam, kamusal yaşamla i selleştirilmişken, Augustus’un ölümünün ardından özel yaşam ile kamusal yaşam arasında ki bağlar ayrışmaya başlamıştır. Pagan kültürden Hristiyanlığa geçişte kamusal alanın mimarisi ve kullanımı Şekil değiştirmiştir.

Res publica bakımından Modern  ağ, Roma İmparatorluğu ile benzer özellikler göstermektedir. Modern Dönemde birey kamusal alana katılımında  zg r seçimlerde bulunur: Kahvehanelerin ortaya çıkışı, tiyatro ve müzik gösterilerinin artması. Modern bireyin kamusal faaliyetlerini gerçekleştireceği mekânlar mimarinin de temel konularından olmuştur: Başkent Paris’in pasajları. Kapalı mekân olan pasajlar, dış mekânın i  mekân olarak kullanılmasına örnek teşkil eder. Burada dolaşan modern özne hem gözlemci hem de g zetlenendir. Özel yaşamın diğerini g zetlemekten geçmesi keskin ayrımlar içindeki özel-kamu ikilisini yakınlılaştırarak özel alanın tartışılabileceğini düşündürür.

⁴² Deutsches Wörterbuch der Br der Grimm, cilt 2, *Leipzig 1889*, “*kamu*” maddesi, 1183. Aktaran: Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*,  ev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 59.

⁴³ Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*,  ev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 58.

⁴⁴ Res publica: “Roma’da kamusalın “res publica” ile ifade edilmesi, eski Yunan’dan pek farklı olmayan bir biçimde, aralarında aile bağı ya da yakın bağlar olmayan insanlar arasındaki birliktelik ve karşılıklı taahhüt bağlarını temsil eder; aile ve arkadaşlık bağlarından çok bir kitleye, bir halka, politik bir uygulamaya ilişkin bağdır” Richard Sennett, *Kamusal İnsanın  ok ş *,  ev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 16.

Kavramsal olarak kamusal alan ve mahremiyet arasındaki ilk ve en güçlü bağ, fiziksel aşk olarak düşünülürken en büyük ayırmda yine burada gizlenmektedir. Cinsellik mahrem alan oluşturmamalıdır ve kamusal alan sınırlarına dokunmamalıdır. Yani cinsellik kamusal alandan soyutlanmalıdır. İktidar cinsellik üzerine olan her şeyi kamusal alan çerçevesinde yasaklarken bir yandan bireyleri bu yaşamları hakkında konuşmaya teşvik etmiştir. Ortaçağ döneminde Kiliseler günah çıkarma sırasında, cinsellik konuları içeren anlatımları ilk önceleri yasaklamışken, 17.yüzyıl sonrasında Kiliseler bu konu üzerinde danışman olarak varlık göstermişlerdir. Aynı zamanda cinsellik üzerine olumlamalarını paylaşma girişimlerine başlamışlardır. Bu durumu doğuran net bir amaç bulunmaktadır: İnsanlara evlilik-gebelik yaşı, doğum kontrol yöntemleri, doğum oranı, meşru (– gayri meşru) çocuk sahibi olmaları, tek eşlilik, bekârlık–bekâret gibi konularda kontrolü ele geçirmek ve yasak olan fiziksel aşk kavramının içeriğinde eş cinsellik, yasak aşk, ensest ilişki, zoofili gibi ilişkileri engellemektir. İktidarın gücünün demografik olanla ilişkisi, üremenin kontrollü kabul edilebilir kurullarla gerçekleştirilmesi, cinsellik kavramını sapkın kavramlar bağlamında tutmuştur. İlk yasaktan bugüne geldiğinde de görülen o ki cinsel içerikli olan göz ardı edilemez bir kavram olmaktadır. Bununla birlikte halkın ahlaki kurallara uymuş olması beklentisi de büyük bir öneme sahiptir. Kapitalist ve burjuva toplumlarda halktan beklenen Kilise ve medeni kanun gereğince kadın ve erkeğin evlilik gerçekleştirip, toplumdan cinsellik için üreme amaçlı izin almış olmalarıdır.

Cinsellik kavramının erotizmle olan ilişkisi yasak kavrayışının temelinde yer alır. Haz almaya değil üremeye yönelik cinsellik kavrayışı kamusal alanda bu kavramın nasıl ifade edileceğini de belirlemiştir. Cinselliğin kamusal alanda yaşanabilmesi belli mekanların oluşumunu artırmıştır. Yasak ve kabul arasındaki cinsellik kavramı, bir taraftan mekânsal biçimlenişi belirlerken, diğer taraftan psikozlarla ilişkilendirilen sapkınlık ve ihlaller modern dönemde iktidarın gücünü artırmıştır. Cinsellik ile “Günah” bağdaştırılmışken, kamusal alanda, genel ev bulunması veya histeri gibi bir psikolojik bozukluğu çözümlenmek amacıyla psikanalizin ortaya çıkışı modernin önemli paradokslarındandır. Yasak ve yasak aşımı otoritenin gücünü artırırken modern kurumların çıkış sebebinin de oluşturmuştur. Suçluyu yaratan iktidar onu sağaltacak yöntem ve kurumları da inşa etmiştir.

Bu durum 17. yüzyılda Paris’te başlayan ve Foucault’nun adından bahsederken “Büyük Kapatılma” olarak ifade ettiği kurumlarla benzer amaçlar taşımaktadır.

Avrupa’da yaşanan krizler mutlak iktidarın sarsıntıya uğramasını destekleyecek iki öge bulunmaktaydı: Bunlardan biri üretilen malların satılamaması, diğeri ise halk ayaklanmalarının doğuracağı sonuçlardı. Bu olası durumlar için önceden bir önlem almak amacıyla *Genel Hastaneler* kurulmuştur. Bu hastaneler tehlikeli olan iki ögeyi ortadan kaldırmış oldu, çünkü ucuz işçilik elde edilmiş ve bir kriz anında ayaklanma yaratacak kesim denetim altında tutulmuş bulundurulmuştur. Genel Hastane kavramı oturturulduğu temel taşlarının sağlamlığından ötürü de Avrupa’nın birçok kesiminde kurulmuş ve benzer yönetim şekliyle de disiplin sağlanmıştır.

1656 yılında Paris’te *Hopital general* (genel hastane) adı ile kurulan ve kısa bir süre içerisinde büyük bir nüfusa sahip olan Michel Foucault’nun da “Büyük Kapatılma” olarak kaleme aldığı durumun yapı taşları, Descartes’in ruh tanımlamasına dayanmaktadır. Büyük Kapatılma, herhangi bir bakım ya da tedavi amacı güdülmeden toplum düzenini bozan kişilerin bir arada toplandığı yerdir. O dönemde Fransa’da örgütlenmekte olan monarşik ve burjuva düzenin önemli bir parçası hatta makamıdır.⁴⁵ O dönemde, hiç ayırım yapmadan yaşlılar, sakatlar, çalışmayan veya çalışmak istemeyen kimseler, eşcinseller, akıl hastaları, müsrif babalar, hayırsız evlatlar kapatılıyordu; hepsi birden aynı yere kapatılıyordu.⁴⁶ Michel Foucault’da bu sebepten ötürü adından büyük kapatılma olarak bahsetmiştir.

Toplum tarafından güçlü bir biçimde benimsenmiş bir kurum olmuştur. Aileler kendi rızasıyla aykırı davranan aile bireylerini tedavi edilmesi için genel hastaneye gönderiyordu. Burada bulunan tüm kişilere aynı tedavi yöntemi uygulanıyordu, aslında teşhis edilen ve ayrıştırılan bir hastalık grubu oluşturulmamaktaydı. Her hasta için lavman ve ardından hacamat işlemi yapılıyordu. Farklı sınıftan insanlara aynı tedavi tekniklerinin uygulanması bu insanları ortak uyum sürecine sokuyordu. İktidar benzerleri sözde tedavi zorunluluğuyla yaratırken iktidarın içselleştirilmesi de kendiliğinden gerçekleşir.

3.1.2 Kamusal Alan ve Kamusal Mekân Ayrımı

Kamusal alanla ile kamusal mekân arasında belirgin özellikler bulunmasına rağmen iç içe geçmiş kavramlardır. Kamusal alan “*modern toplumlarda bağımsız sivil kuruluşlar tarafından oluşturulan, eleştirel ve özgürleştirici ifadenin hayat bulduğu*

⁴⁵ M. Foucault, *Folie et Déraison: Histoire de la la folie à l’âge classique*. Paris: Plon, 1961, s. 58-60. Aktaran: Michel Foucault, *Büyük Kapatılma*, 11-12.

⁴⁶ A.g.k. 12.

metaforik platformlar”⁴⁷ olarak tanımlanmaktadır. Kamusal mekân ise “toplumda herhangi bir ayırım yapılmadan her bireyin kullanımını düşünülerek yapılmış açık veya kapalı mekânlar”⁴⁸ biçiminde ifade edilmektedir.

Kamusal alan ve kamusal mekân arasındaki ayırım iki şekilde yapılmaktadır. Bunlardan ilki fiziksel bir görselliğe dayandırılmaktadır. Kamusal alan, bireyin mahremiyetinden çıkarak eylemde bulunduğu alandır: Sanatsal, ekonomik ve diğer toplumsal faaliyetler. Bu alanların fiziksel oluşumun karşılığı şehirler, caddeler, sokaklar, meydanlar, parklardır. Bu nokta da kamusal alan fiziksel bir form ile algılandığında bu kamusal mekân olmaktadır.

Kamusal alanın fiziksel niteliği sanatsal üretimde içerik olarak kullanılmıştır. *“Kamusal alan sözü aldatıcıdır; bu kelimeleri duyduğumda, bu kelimeleri söylediğimde, işaret edebileceğim ve içinde olabileceğim fiziksel bir yerin imgesine sahip olmaya zorlanıyorum. Sadece bir durumu düşünmeliyim; fakat bunun yerine mimari bir örnek hayal ediyorum ve bir meydan (piazza), veya bir kent meydanı veya ortak kentsel bir mekân hayal ediyorum.”*⁴⁹

Kamusal Alan kavramı mekân ve zaman kavramlarını içermektedir. Mekân içerikli biçimde toplumun öznel ayrımlarıyla bir araya gelip, faaliyet gösterip, fikir alışverişlerinin gerçekleştiği alan olarak düşünülmektedir. İnsanların kamusal alanda gerçekleştirmiş oldukları eylemler yaşadıkları döneme göre şekillendiği için kamusal alanlar, zamansaldır. Bu anlamda kamusal alan kavramını, kamusal mekân kavramından ayırıştırın zaman kavramı olmaktadır. Yaşantımızın bir parçasını tanımlayan kamusal alan, kamusal alanın üreten süreçleri ve yapıları kapsamaktadır. Dolayısıyla bu süreçte yer alan ilişkiler, kurallar, düzenler ve bunların gerçekleştiği mekânlar ile tarihsel bağlamlar da kamusal mekânı tanımlayan olgulardır. Bu anlamda kamusal alan, yaşamımızdaki olayları mekân-zaman ikilisiyle bağlantılandırır. Diğer bir bağlamdaysa kamusal alan kavramı, anlam üretim alanları açısından bir ideali ifade etmektedir.⁵⁰

Genel olarak yapılan kamusal alan kavramının algılanmasına ek olarak Oscar Negt ve Alexander Kluge’un karşı-kamusal alan kavramı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda kamusal alan mücadele alanı olarak da düşünülerek karşı-kamusal alan olarak yeni bir kavram ortaya çıkmıştır.

⁴⁷ Meral Özbek, *Kamusal Alan*, 40-41.

⁴⁸ A.g.k. 40-41.

⁴⁹ Vito Acconci, *Public Space in Private Time*, 158-176.

⁵⁰ Meral Özbek, *Kamusal Alan*, 40-41.

“Kamusal alanı, parçalı, bazen birleşen, bazen ayrılan ve birbirleriyle çelişkili ve çatışmalı bir ilişki içinde olan bazı mekânlar ve/veya oluşumlar içeren bir şey olarak tasavvur etmemiz gerekir_ki zaten Oskar Negt ve Alexander Kluge’nin çabaları sayesinde, kamusal alanla birer özne olarak girdiğimiz ilişkinin deneyimlere bağlı olduğunu artık biliyoruz. Sadece kamusal alanlar ve onlara dair idealler yoktur, bir de karşı kamusallık vardır. Negt ve Kluge, vurguyu deneyim kavramına yaparak, sadece Habermasçı kamusal alana girmenin taşıdığı eşitsizliğe işaret etmiş olmakla kalmazlar, bu aynı zamanda farklı mekânlardaki davranış biçimlerini ve konuşma imkânlarını çözümlemelerinde hem çalışma mekânı hem de ev ‘kamusal’ mekânlar, yani kolektif deneyimi örgütleyen mekânlar olarak ortaya çıkar ve normatif ‘burjuva’ kamusal alanının aksine ‘proleter’ olarak adlandırılabilir, belirli ama çoğul bir kamusal alan fikri öne sürerler.”⁵¹

İlk olarak Amerika’da başlayan ‘Occupy’ işgal hareketi karşı-kamusallık kavramını eylemsel olarak ifade etmektedir. Kamusal mekânlarda işçiler, öğrenciler ve toplumun birçok kesiminden insanların tesadüfen bir araya gelip yaptıkları eylemlerden oluşmaktadır. Bu eylemler oturma, açlık grevi, pankart açma yada yürüyüş yapmak şeklinde olabilmektedir. “Yaşadığımız döneme baktığımızda dünya bir tarafta plütonomi (lüks malları ve benzeri ürünleri satın alan zenginler), öbür tarafta prekarya ile (geleceklerinden emin olmadan hayatlarını sürdüren insanlar) yani yüzde 1 ile yüzde 99 arasında ikiye bölünmüş durumdadır. Occupy hareketi bu akışı tersine çevirebilecek ilk gerçek, büyük halk tepkisidir. Ancak, bu uzun, zorlu bir mücadeledir.”⁵²

Türkiye de yapılan Gezi Parkı eylemleri karşı-kamusallık kavramına net bir örnek teşkil etmektedir. Bir ağaç için direnen bir kaç kişinin tüm Türkiye hatta dünya geneline ulaşıp, kamusal alanda, birbirlerini tanımadan ortak amaç peşinde karşı-kamusallık oluşturulmuştur ki bu durumda karşı-kamusallık kavramının açılımıdır. Burada eylem yapan toplum demokratik bir mücadele içerisine girmiştir.

⁵¹ Oskar Negt ve Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (1972. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) Aktaran: *Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan oluşan dünya*, Simon Sheikh, Çev. : İlkay Baliç ve Emre Ayvaz, 24.

⁵² Noam Chomsky, *Occupy/İşgal Et: Sınıf Savaşı, İsyân ve Baskı Üzerine Düşünceler*, Çev: Osman Akınay, 14.

3.1.3 Modern Toplumda Kamusal Mekânın Doğuşu ve Etkileri

17. yüzyıl Avrupa'sından önceki döneme baktığımızda, toplum tarafından kabul görmek, saygınlığa ulaşmak için asil bir kana, askeri bir güce ya da bir haminin önceliğine sahip olunması gerekmektedir. Saraylıların vermiş oldukları büyük davetler de bireyin sahip olduğu cephanelik göz önünde bulundurularak saygı gösterilirdi. Bu davetlerde bulunan soylu erkeklerin gizli amacı ise seksi görüntü ile saraylı kadınların beğenisini kazanmaktır. Bu davetlerde nabızı tutan kadınlar bu askeri şovdan sıkılmış ve daha romantik bir üslup sahibi olan görüşmelerin peşinden koşar olmuşlardır. Böylelikle soylu grubun kamu alanındaki görüşleri farklı bir şekle bürünmeye başlamıştır. Kalabalığın vermiş olduğu etkiyle içi boş olan davetler, daha mahrem bir ortamın oluşumuna ön ayak olmuş ve büyük avlularda verilen davetler yerini salonlara, bir iki düzinelik insan topluluğuna bırakmıştır. Madame de Rambouillet salon davetlerini başlatan kişi olmuştur. Daveti düzenleyen Rambouillet önemli bir görev üstlenmektedir. Bu davetler katılımcıların yeteneklerini göstermelerine olanak tanıyarak diğerleri üzerindeki etkilerini görünür kılmıştır. Sokrates döneminde yapılan konuşmalarla benzer özellikler gösteren toplantılar Sokratik diyaloglardaki akıl yürütmenin dönemindeki gibi beyin yorgunluğu yaratmadan düşüncelerin daha nazik bir çerçevede yapılmasını sağlayan her sınıf ve toplumdaki bireylerin katılım gösterdiği bir alan olarak ortaya çıkmıştır.⁵³

İlk dönemde kullanılan kamusal kavramı, saray ve şehir için kullanılmaktaydı. 17. yüzyıl Fransa'sında kamusal kavramı biraz daha geniş bir kitle için kullanılmaya başlamıştır: *Le public*'e [kamu] dâhil olanlar lecters, spectateurs, auditeurs, yani sanat ve edebiyatı izleyenler, tüketenler ve eleştirenlerdir.⁵⁴ Sonuç olarak, kamu kavramı, tiyatro ile içli dışlı olan saray, burjuva ve şehir soyluları için kullanılmaktaydı. Kamusal topluluk ise, aristokrat özellikte olan eylemler için bir araya gelmekteydi. Böylelikle modern bir etkinin adımları atılmaya başlanmıştır. Saraylılar ressam, heykeltıraş, şair, gibi sanatçıları destekleyip kamusal topluluklarını sürdürmek için önceleri sarayın salonlarında verdikleri davetlerin yerini *Hotel de*

⁵³ Jürgen Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, Çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar, 93-116.

⁵⁴ E. Auerbach (Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, Münih 1933, s.5), sözcüğün daha 1629'da tiyatro izleyen topluluk anlamında kullanıldığını gösterir; o zamana kadar public isim haliyle sadece devlet veya kamunun selameti anlamında kullanılıyordu. Aktaran: Jürgen Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, Çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar, 98.

*Rambouillet*⁵⁵ almıştır. Daha sonrasında ise aynı amaç doğrultusunda hizmet veren tüm mekânlara *salon* adı verilmiştir.

Soylu ve burjuva kesimi arasında oldukça yaygınlaşan beş çayı ardından çikolata yenmesi ve kahve içilmesi oldukça yaygınlaşmıştı ve 17. yüzyılın ortalarında bir kahvehane açılmıştır. İlk önceleri soylu ve burjuva toplumu için açıldığı düşünülse de sonrasında toplumun her kesiminin talep gösterdiği bir mekân halini almıştır. Kahvehaneler öylesine önemsenmiştir ki, 18. yüzyılda Londra’da 3000 üzerinde kahvehane olduğu bilinmektedir. Kamusal mekân kavramı aşamalı ve hızlı olarak biçim değiştirmeye başlamasının yanı sıra açılan kahvehaneler müzik, edebiyat, resim alanından sanatçıların toplandığı yerler olmaya başlamıştır. Bu mekânlar, toplumda daha yoğun düşünsel eylemlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. Salon toplantıları haftada bir-iki defa yapılırken kahvehanelerde daha sık toplanılarak konuşulan ve tartışılan konu içerikleri çeşitlenmiştir. Böylelikle insanlar çok yönlü düşünmeye teşvik edilirken, okuma ve araştırma arzusu artmıştır. Aynı zamanda sanatçı grubu soyluların baskılarından uzaklaşmış, halkla iç içe olmanın etkisiyle düşünmeye başlamıştır. Sipariş üzerine yapılan resimler, müzikler yerini sanatçının öznelliğine bırakmıştır. Sarayın ve kilisenin korkusu olan *kamusal akıl*⁵⁶ başlamıştır. Sarayın ya da kilisenin oluşturduğu kamusal mekânların dışında modern birey kendi kamusal mekânını oluşturmuştur.

Teknolojik gelişmeler, kamusal mekânın biçimlenmesinde etkili olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda sanayi devriminin gelişmesi ile birlikte kamusal mekânlar form değiştirmiştir.

“Demir, Çimento ve Çelik: 18. yüzyılın başında kok kömürünün kullanılmasıyla dökme demir yapma yöntemi geliştirilmiş; yüzyılın sonlarında da dökme demirin işlenebilirliği sağlanmıştır. Böylece mimariye yeni bir taşıyıcı malzeme kazandırılmıştır. 19. yüzyılın başında ilk defa sera binaları inşasında kullanılan demir, sonraki yıllarda profiller ve perçinlerle birleştirilmiş demir iskeletli binalar şeklinde mimari de yeni bir çağ açmıştır. Yine yüzyılın başlarında gelişen çimento sanayisi de mimaride kullanılarak

⁵⁵ Jürgen Habermas, *Kamusal Akılın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 98.

⁵⁶ Kamusal akıl düşüncesindeki en önemli öge, “vatandaşların...kamusal aklı çiğneyen hükümet yetkililerini...reddetmekte...yaygın bir tutum göstermeleridir. John Rawls (2006) *Halkların Yasası ve "Kamusal Akıl Düşüncesi'nin Yeniden Ele Alınması"*, Çev. Gül Evrin, 148. Rawls'ın “kamusal akıl”, Kant'ın “kamusal mutabakat (uzlaşma)” ve Hegel'in “kamuoyu” olarak adlandırdığı şey, düşünen özel bireylerin oluşturduğu kamusalılıkta açığa çıkar.

betonarme sistemi ortaya çıkarmıştır. Yüzyılın sonlarında ise demir yerini çeliğe bırakacaktır.'⁵⁷

Üretilen ürünlerin artması ve ürünler üzerinde yeniliklere imkan veren teknolojiden dolayı ürünler de yeniliklerin hızla gelişmesi yeni pazarlama yöntemlerine ihtiyaç duymaktaydı. Bunun neticesinde yeni pazar alanları için geniş mekânlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu amaçla birçok kapalı ve açık ticaret alanları oluşturulmuştur. Demirin mimaride kullanılmasıyla, geniş açıklığa sahip, kapalı mekânlar oluşturulmuştur. Bu üstü kapalı yaya ticaret akslarına Fransa'da "passage", İngiltere'de "arcade" ve İspanya'da "galeria" denmektedir.⁵⁸ Paris pasajlarını Walter Benjamin şu şekilde ifade etmiştir: "Seine kıyılarındaki kentlin ve çevresinin eksiksiz bir tablosunu içeren, 1852 tarihli, resimli Paris rehberinde şunlar yazılı:

*"İç kesimdeki bulvarlarda, hep bu bulvarlara açılan pasajlar yapılmıştır. Endüstriyel lüksün yeni buluşlarından biri olan bu pasajlar, bina bloklarının arasında uzanan, üstleri camla kaplı duvarlarına mermer döşenmiş geçitlerdir ve sözü edilen binaların sahiplerinin bir spekülasyonudur. Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj başlı başına bir kent, dahası küçük bir dünyadır ve alış-verişten hoşlananlar, burada gereksindikleri her şeyi bulabilirler. Bu pasajlar, ani sağanaklarda yağmura yakalananların hepsi için bir sığınaktır; sığınanlara biraz dar olmakla birlikte, güvenli bir gezinme mekânı sağlarlar; bu arada satıcılar da bundan yararlı çıkarlar."*⁵⁹

Pasajlar, Antik Yunan döneminde yer alan 'agora' mekânları ile aynı işlevselliğe sahip, kapalı mekânlardı. Kapalı mekânlar, korunaklı olmasının yanı sıra iklimsel koşullardan koruyordu. Üstü kapalı sokak formunda yeni alış-veriş alanları oluşturulmuştur. Haussmann'ın Paris'in dönüşümünü yapmadan önceki süreç de insanlar, Paris'in dar sokaklarından çok rahatsızlardı. Du Camp bu durumu şu şekilde ifade etmişti: "1848'den sonra Paris, artık oturulamaz olmak üzereydi. Ray şebekesinin sürekli genişlemesi... trafiği ve kentteki nüfus artışını yoğunlaştırıyordu. İnsanlar, başka çare olmadığı için tıkdıkları daracık, pis, eski ve karmakarışık

⁵⁷ Özbek Kazanç, *Beyoğlu Han ve Pasajlarının Kullanımı ve Yeniden Canlandırılabilirmeleri İçin Bir Araştırma*, 20.

⁵⁸ A.g.k., 21.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, 256.

*sokaklarda boğuluyorlardı.*⁶⁰ Paris de 1800 yıllarda başlayan pasajlar, mimarının yeni oluşumu olan dışın iç olmasını mekânsal olarak sağlamıştır.

Paris'in bulvarlarının kesiştiği noktada yer alan Opera Binası konumu ve ihtişamlı yapısı itibariyle sürekli gözlenen bir yapı olmuştur. Aynı zaman da yapının kendisi de Paris'in geniş caddelerinden geçip gidenleri gözlemler konumdadır. Garnier'ın 1875' de tamamlamış olduğu yapı 19. yüzyıl Paris'inin sosyal hayatının bir yansıması durumundadır. Opera binası, teşhir ve sergilemenin ön planda olması durumundan dolayı gözetleme olanağı tanımaktadır. Binanın giriş kısmında yer alan, sosyal mekân olarak kullanılan galeri kısmı eğrisel ve geniş merdivenlerden, balkon planlı üst galeri boşluğuna çıkar. Bu anda balkonda olan kişi izleyici ve merdivende olan kişi ise izlenen konumundadır. İzlenen izlendiğinin farkında olarak hareket eder, ve izlenmek istemektedir. Burada için dış olması durumunun psikolojik yansıması görülmektedir.

Opera binasının salon kısmında ise her birinin girişi ayrı olan, birbirlerini gözlemleyemez konumda ve sahneyi 180 derecelik açılıyla gözlemleyen balkonlardan oluşmaktadır. Bu balkonlar özel bir mekân olmadığı gibi kamusal mekân olarak da düşünülemezler. İzlenimcilerin kadın savunucularından olan Mary Stevenson Cassatt'in "Locadaki İnci Kolyeli Kadın" çalışması Paris Opera binasında yapılmıştır. Burada resmettiği kadın özgür, özgüvenli, resmiyetsiz bir kompozisyon içindedir. Burada yer alan kadın kimliği ile o dönemde yaşayan kadınların toplumsal konumları arasında bir çelişki bulunmaktadır. Mary Cassatt bir kadın için en özgür olunabilecek şehir olan Paris'i yaşam alanı olarak seçmiştir. Buna rağmen diğer empresyonist sanatçılar gibi kamusal alana çıkarak gözlemlediğini resmetme şansı olmamıştır. Neticede o dönemde Paris de bulunan kamusal mekân olan kahvelerde kadınların bulunması mümkün değildi. Loca'da İnci Kolyeli Kadın adlı çalışmanın mekân olarak loca seçilmesi ise kadının kamusal mekânda görünür olması ile özel ve kamusal mekânlarla arasındaki gelgitlerin göstergesidir. Bununla birlikte aynadaki görüntüden locaları gözlemlediğimiz de İnci kolyeli kadının gözlemlediği gibi gözlemlendiği de görülmektedir. Bu resimle bale sahnesinin ötesinde seyircinin de bir sahne oluşturduğu gözlemlenmektedir.

⁶⁰ Maxime Du Camp: Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle. C. 6, Paris 1886, 253. Aktaran: Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, 180.

Bir flaneur kimliğin toplumun içerisine karışmasıyla oluşan ‘dandy’ kavramızaman içerisinde farklı anlamlar yüklenip, toplum içinde kendini nesneleştirmekti. Dandy kavramıyla örtüştürülen Baudelaire için Sartre’ın yorumu şu şekilde olmuştur; *"Kendini keşfetmek, 'kendini sonsuz başkılığı içinde yakalamak' içindir. Bu arzuyla içine başkalarının gözünü sokar."*⁶¹ Bunun içinde kusursuz bir görünüme sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda öznenin sahneleşerek, için dış olması durumundan bahsedilebilir.

Kamusal toplum her ne kadar ilk olarak salon, cemaat ya da kahvehanede tam anlamıyla gelişmiş olmasa da, ideolojisinin doğuşu ve gelişimi için büyük bir etken olmuştur. Kapitalist sisteme karşı söylemlerde bulunan felsefe, sanat ve edebiyat ortak bir halk dili oluşturmuştur. Rasyonel bir akılcılık söz sahibidir. Sanat artık bir mal olmaktan çıkmış ve bir düşünce sisteminin yansıması olmuştur. Raymond Williams’ın dediği gibi *"Sanat (hüner beceri anlamında sanat) önceleri herhangi bir insan becerisiydi; fakat şimdi 'imgesel' ya da 'yaratıcı' özel bir beceriler grubuna hitap eder... Sanat... bir beceriden... bir tür kurum, belirli türden bir etkinlik kümesi olacaktı."*⁶² 18. yüzyılda sanat, toplumsal hayatta şimdinin aynası olarak ya da geleceğin söylemi olarak yeniden doğmuştur, modern sanatın çıkışı başlamıştır.

3.2 Mahremiyetin Kamusal Mekâna Girişi

Kamusal ve özel kavramları her ne kadar birbirinin zıttı kavramlar olarak düşünülse de aslında birbirlerini tamamlayan kavramlardır. Kamusal alanın oluşumu hazırlanırken bireyin özel alanındaki durumu göz önünde bulundurularak hareket edilir. Bunun sebebi ise kamusal alan bireyin var-oluş ilkelerinin sonucu insanın yarattığı bir mekandır. Kişisel özellikler ise kamusal alana yansıtılmaması gereken davranışlardır. Burada toplumun ahlak kuralları sonucu diğerlerinin beklediği şekilde davranıldığı oran da kamusal alanlar oluşturulmuştur.

Mahremiyet kavramı bireylerin yalnızken yapmış oldukları eylemlerin kendi sınırları içerisinde kalan kısmıdır. Bu yalnızlığa kişinin kurduğu birkaç kişi de eklenebilmektedir. Başkaları ile kurulan ilişkilerde de kişiler paylaşım yapmak

⁶¹ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev: Ali Berkay, 28.

⁶² R. Williams, *Culture and Society 1780-1750*, New York 1960: *Das Interesse an der Geschichte*, Göttingen 1958, 40 Aktaran: Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 98.

istedikleri alan, mekân, konu ve bunların dereceleri hakkında kendi sınırlarını belirleyebilmektedirler. Mahremiyet kişinin özel alanıyla kamusal alanı arasındaki sınırlardan oluşmaktadır. Mahremiyet kavramının içeriği ise kişiden kişiye, toplumdaki topluma değiştiği gibi eğitim, cinsiyet, din, ırk, gibi doğuştan gelen ya da sonradan edinilen faktörlere göre çeşitlilik göstermektedir. Bu durumla doğru orantılı olarak da mahremiyetin kamusal alana yansımaları çeşitlilik gösterir, çünkü mekânsal olmanın dışında düşünsel bir alt yapıya sahiptir.

Aydınlanma çağı ve onu izleyen modern bilimin etkisi ile mahremiyet kavramı insanı görünür kılmaktadır. İngiltere, Almanya, Fransa gibi ekonomik açıdan gelişme göstermiş ülkelerin kamusal alanı daha çok okuryazar olan şehirli insanlar ve burjuvalardan oluşmaktadır. Bu da insanın düşünsel olarak varlığını göstermesini hızlandırmaktadır. Bunun neticesinde oluşan kamusal alanlar Roma döneminde olduğu gibi gösteriden ziyade sorgulamaya dayalıdır. İnsanlar kalabalık mekânların, saray davetleri gibi, yerine daha az insan topluluğunun olduğu mekânları tercih eder olmuşlardır. Bu mekânlar salon davetlerine dönüşmüştür. Bu alanlar davet amaçlı olmanın ötesine geçerek; bir çay, kahve eşliğinde gündelik görüşmelere yerini bırakmıştır. Bu işlevsel değişiklik kahvehaneleri kamusal mekan içindeki özel mekanlar olarak ortaya çıkartmıştır.

3.2.1 Mahremiyetin Mimaride İçerisi ve Dışarı ile İlişkisi

Kamusal mekânlarda insanlar toplumun bakış açısına göre hareket ederken kendisi olmaktan uzaklaşmaktadır. Özel mekânlar ise, bireyin kendisi olabildiği alan olarak düşünülmektedir. Kamusal hayatta bireylerin üstlenmiş olduğu roller bulunmaktadır. Bu rollere bürünebilmek için ise maskelerin arkasına saklanmaktadırlar. 17. yüzyılda bir asker tasvirini örnek alacak olursak; bir asker uzaktan görüldüğünde tanınacak özelliklere sahip olmalıdır diyen Foucault Hapishanenin Doğuşundaki 'İtaatkar Bedenler' adlı bölümde itaatin bedende nasıl şekillendiğini şöyle örnekler: *"Bu mesleğe en uygun olanları tanımak için gereken işaretler canlı ve uyanık kişiler, dik baş, içeri çekilen karın, geniş omuzlar, uzun kollar, güçlü parmaklar, küçük göbek, geniş kalçalar, ince uzun bacaklar ve kuru ayaklardır, böylece böylesine ölçüleri olan bir insan ancak çevik ve güçlü olabilir."*⁶³ Çok mutlu olduğunu da, üzüntülü

⁶³ L. de Monlgommery, LaMilice françatse, 1636 yay., s.6-7. Aktaran: M. Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 167.

olduğunu da yansıtmamalıdır. Bir askere ait olan tüm işaretleri taşımak zorundadır. Belirlenmiş kimliklere ait davranışlar dışında davranan bireyin toplumsal ve ahlak kurallarının dışına çıktığı düşünülmüştür. Bir maske görünümündeki kimlikler kamusal mekânda özel olanın örtüsüdür.

Zaman içerisinde insanlar kullanmış oldukları maskenin esaretinde kimliksiz olarak hayatlarını sürdürürler. *“Uygar cinsel ahlak ve modern sinir hastalığında genel kabul görmüş bir ahlak, deliliğin, nedeni olarak sunulur.”⁶⁴ Maske içsel bozukları örten bir şey değildir artık, bu bozuklukların asıl sorumlusudur. Maske gizlediği şeyi üretmektedir.”⁶⁵*

Kamusal mekâna katılan insanlar maskelerini taşımaktadır. Modernite ile maske yakın ilişki içindedir. Maske hem sınır hem de şehir sahnesine çıkmanın bir olanağı olmuştur. Maske bir kimlik gibi dururken kimliği parçalayıp çoğaltmıştı. Maske ve kent ilişkisini Adolf Loos şöyle açıklar: Maskesi olan biri böyle tanınabilir; hareketsizken şifresi çözülemez, mekânın parçası olur. Maskesi binalarinkilerle yan yana durur. Sadece maskeler... konuşur, ama bu konuşma maskenin arkasında ne olduğuyla ilgili değildir. Sadece maske hareket ettiği zaman bir şey açığa çıkar ve ortaya çıkan şey bile bir şekilde şifrelidir. Bu şifreli hayat yada ritim kimlikten geriye kalan tek izdir.⁶⁶

Adolf Loos “Potemkin Şehri” adlı makalesinde kentin durağan kimlikli oluşumundan bahsetmiştir. 18. yüzyılda Çariçe II. Katerina Osmanlı ile yapmış oldukları savaş sonucu Rusya, Kırım ve Güney Ukrayna’yı yeniden kendi topraklarına dahil etmiştir. II. Katerina toprakların durumunu görmek için gezintiye çıkar ve bu duruma hazırlıksız yakalanan Vali Gregory Potemkin Çariçenin Dinyeper Nehri üzerinden Potemkin de göreceği istila edilmiş köyü mukavvanın üzerine çiçekli bezler geçirerek görünürde bir şehir kurgulamıştır. Daha inandırıcı olmak için askerlere köylü kıyafetleri giydirmiştir. Sonuç olarak Vali, Çariçe’ye köyde var olmayan huzuru maskeyle gizlemiştir. Yerinde olmayan bir yeri tasarlamak, gerçekliğinde bir

⁶⁴ Sigmund Freud, "Civilised' Sexual Morality and Modern Nervous Illness" (1908), Standart Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud içinde, Londra: Hogarth Press, 1953-1974, 9.cilt. Aktaran: Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari*, 23.

⁶⁵ Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari*, 23.

⁶⁶ A.g.k.26

tasarı olduğunu düşündürürken, şehir içinde eylemde bulunan modern özne aslında “fotoğraf için poz vermek” yada “bir sergi nesnesi” görünümündeydi.

Kamusal bir yapı görüntüsünde, örneğin bir mahkeme binasının da dışarıdan bakıldığında anlaşılması beklenilmektedir. Bu yapının maskesi, suçluyu, suç işlemeye yatkın kişileri baskı altında tutması gerektiği için, büyük cezaların verildiğini ifade etmelidir. Cezaların korkutuculuğu 18. yüzyıl öncesinde açık bir şekilde ifade edilirken, Modern Çağ ile şifrelenmiştir. Bu durumun neticesinde de mimari yapılar bu şifreleri taşımaktadır. Modern dönem öncesinde suçlu herkesin gözü önünde cezalandırılmaktadır: 2 Mart 1757 de babasını öldüren Damiens’in idam kararı alınmıştır ve idamı herkesin gözü önünde yapılmıştır. Yarı çıplak darağacına bağlanarak memelerinin uçları kesilip, uzuvlarından derileri kerpetenle çekilen deliklerden içlerine balmumu, kızgın yağ gibi sıvılar dökülmüştür. Dört at tarafından gerdirilerek çekilen kollar bacaklar ile vücudun bölünmeye çalışılmış ama atlar çekme işlemine alışkın olmadıkları için sonuç başarısız olunca cellat sınırları keserek acıya son vermek istemiştir. Paris kilisesi bu ceza işlemi halkın gözü önünde yaparak hem Damiens’in mahremiyetini açığa çıkarmıştır, hem de halk üzerinde kesin ve net bir baskı kurmuştur. Halk artık Damiens’in suçunu unutmuş ve onu acıyan gözlerle, söylemlerle izler olmuştur. Sonunda Kilise reforma giderek bu tip cezaları insanların gözü önünde yapmaktan vazgeçmiştir. Bedenin değil ruhun cezalandırması başlamıştır.⁶⁷ Seyirlik için kurgulanan sahne, halkı korkutup bastırarak amacına ulaşmıştır, ama bunun yanında halkı, suçluya acır iktidarı sorgular ve suçlar hale getirmiştir.

Cezanın halkın önünde infaz edilmesinden, suçlunun kapatıldığı büyük binalara geçişte kamusal mekân kendi içinde değişiklik göstermiştir. Paylaşım, eğlence, eylemde bulunma pratiklerini içeren kamusal mekân iktidarın fiziksel varlığının simgesi olan binalar aracılığıyla başka bir nitelik kazanmıştır.

Bentham’ın Panopticon’u bu bakış açısının forma dönüşmüş biçimidir. Bu yapı, dairesel planlı mimarinin ortasında, gözetim kulesi onun etrafında halka şeklinde bina olarak iki yapıdan oluşmaktadır. “*Halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını kat etmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen,*

⁶⁷ Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3-4-5.

diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleştirilmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak hücre ilkesi tersine döndürülmekte veya onun üç işlevi –kapatma, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak– tersyüz edilmektir; bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışıkaltında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır.”⁶⁸

Panopticon’da yan hücreler ile iletişim halinde olunmasını engelleyen duvarlar bulunmaktadır. Böylece sürekli izlendiğini düşünen mahkûmlar kendilerince uygun buldukları bir köşede yaşam alanı oluşturmuşlardır. Bu mimari yapının sonucunda görmeden gözlemlendiği hissi oluşmuştur.

Bentham, Panoptikon’u "bir üst aklın, gücü elde etmesinin yeni bir modeli" olarak ifade etmiştir.⁶⁹ İktidar ve mekân arasında kurulan ilişki kamusal mekânın her yerinde yaşanır. Parkta oturan bir insan, köprüde seyir halindeki başka bir insan, kapısından çıkan diğer bir insan hem gözlemci, hem de gözetlenendir. Foucault burada iktidarın içselleştirilmesiyle ilişkili olarak her bedeni bir iktidar mekânı olarak çözümlenmiştir. Modern sanat mekânsal ve bedensel bütünlüğün parçalanmasını eleştirel dilinin merkezine yerleştirmiştir.

⁶⁸ A.g.k. 251

⁶⁹ Jeremy Bentham, *Panopticon (Preface)*, 29-95.

3.2.2 Mahremiyetin Özel Mekânda İncelenmesi

*Cümleyi diyagrama dökmek beni hep büyülemiştir. Çünkü cümle bir mekana girer, dilin dünyasına dahil olur.*⁷⁰

“Yaşamak iz bırakmaktır” der Walter Benjamin. Mimari iç ve dış alanı ile geçmişten bugüne bir skala sunar. Bir mimari yapıya dışarıdan bakınca görünmesi istenileni görürken, içine girince mahrem alanla karşılaşırız. Gerçekten bir aile yaşamını anlamak için içeride olmak gerekir. “Eski bir Flaman evinin üzerinde mistik bir yazı durur: İçimde dahası var.”⁷¹

Şehirli soyluların küçümseyici bakışlarına karşın, yaklaşık olarak 1750 yılından sonra Burjuva toplumunun kamusal görüşü üstünlük sağlamaya başlamıştır. Soyluların aile yaşamında metres görüşü bulunmaktadır. Kadın ve erkek evli olmalarına karşı kendi aile cemiyetlerinden kopmamak için kendi evlerinde yaşamakta ve genellikle salon toplantılarında görüşmekteydi. Bu durum onların aile yaşantılarına ait mahremiyet kavramının pek gelişmemiş olduğunun göstergesidir. Aile hayatının önemli olduğu eski büyük aileler de kamusal ile özel ayırımına yer verilmemesi burjuva-öncesi dönemi yansıtır.⁷²

Modern bir taraftan özel olanın var olmasına imkan verirken diğer taraftan genelin özele olan müdahale ve tehditlerini önlemenin tasarımlarını da inşa eder. Mimari paradoksal olarak iç-dış ilişkisini pencere, kapı, duvar, çatı yapı öğelerinin tasarım ve malzeme seçimiyle belirgin kılmıştır: Paris pasajlarının cam kubbesi, modern mimarinin geometrik cam yüzeyleri. Dışarının içeriye yayılması bazen engellenmiş, bazen de sürekli kılınmıştır. Loos’un tasarladığı Josephine Baker evinde en mahrem mekan olan yüzme havuzu evin merkezinde yer aldığı gibi evin içinde camdan ve sudan bir perde, bedenler arasındaki sınırı belirlemiştir.⁷³ Adolf Loos, dışarıdan bakınca içeride ne olduğunu bilinmemesi gerektiğini savunmuştur. Loos iç mekân tasarımlarında da öznenin pencere ile ilişkisi olmasını istememiştir. Koltukları pencerelerin ön kısımlarına yerleştirmiştir ve dışarı ile olan ilişkiyi tamamen kesmek adına buzlu cam ya da kalın kumaşlı perde kullanmıştır, gömme mobilyaların

⁷⁰ http://www.azquotes.com/author/31785-Vito_Acconci

⁷¹ Georg Simmel (1904) “Fashion”, International Quarterly, New York, 130. Aktaran: Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari*, 35.

⁷² Jürgen Habermas, *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 117-118.

⁷³ Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 260.

konumu pencereye ulaşımı zorlaştırmaktadır. Bu iç mekân tasarımındaki amacı ‘pencerenin önünde divanda uzanan kişi kendini üç şekilde güvende hisseder, birincisi ışığı arkadan almasından dolayı, ikincisi içeriye aniden biri girerse gözü kamaşacağı için divandaki kişiyi fark etmez ve son olarak da divan ve kapı girişinin konumuna göre divan loca, kapı girişi sahne olarak tasarlanmış olduğu için sahneye giren kişi hemen fark edilir.

Loos’un evlerinde yaşayan aile hem oyuncu hem de izleyicidir – hem kendi mekanlarına dahildirler hem de bu mekanlardan kopukturlar.⁷⁴ İçerisi ile dışarı, özel ile kamusal, nesne ile özne arasındaki klasik ayırım karmaşıklaşır.⁷⁵ Özel mekânlar ile kamu mekânları tasarımsal olarak birbirinden ayırılmış durumdadır. Loos’un ev içi tasarımlarında kütüphane, havuz, sosyal alanlar gibi kısımlar kamu ayırımı yapılarak tasarlanmıştır. Evde ‘dişil’ ve ‘eril’ kimlikler oluşturulmuştur. Kamu ayırımı yapılan mekânlarda eril karakterler kullanılırken, mahrem kısımlarda dişil karakterler kullanılmıştır. Kütüphanede kullanılan siyah deri koltuklar, masalar, şömüne bir eril mekân oluşturur ve kamusal mekanın yansımasıdır. Yatak odasında ise pencerenin örtünmesi için kullanılan kadife perdeler, yumuşak halılar dişil bir mekân oluşturur ve mahremin yansımasıdır.

Loos’un düşüncesinde kültürlü bir insanın pencereden dışarı bakmasına gerek yoktur. Loos, salonda pencerenin altına göz hizasında bir ayna yerleştirerek içerisi–dışarı arasındaki ilişkiyi iyiden iyiye karmaşık bir hale sokmuştur. Opak pencere yine sadece bir ışık kaynağıdır, pencereye bakan göz doğrudan evin içini gözlemleyecektir. Freud’un stüdyosunda pencere üzerinde asılı duran küçük çerçeveli aynada aynı işlevi yapmaktadır. Freud’un kuramına göre ayna psişeyi ifade etmektedir ve bireyin dış dünyaya verdiği bir resimdir. Aynanın tam pencerenin üzerine yerleştirilmiş olması iç-dış arasındaki çerçevede sınır olarak belirlenmesidir. Freud bu aynadan dış dünyadan kendini gözleme şansına sahip olmuştur.

Loos’un Josephine Baker için yapmış olduğu evde merkezde yerleştirilmiş olan havuz herkesin odak noktasında yer almaktadır. Evin en mahrem kısmı misafirin de gözü önünde yer almaktadır. Hatta evin içinde duyumsal alanın paradigması olarak

⁷⁴ Jacqueline Rose (2010) *Görme ve Cinsellik*, Çev. Ayşe Deniz Temiz, 2010 209-210, Aktaran: Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusalılık Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari*, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, 244.

⁷⁵ Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusalılık Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari*, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, 244.

eğlence alanı oluşturmaktadır. Yüzme havuzu doğal ışık kaynağı ile aydınlatılmıştır. Yüzücü dışarıyı göremez, burada ki panoptik görüş, Loos'un tasarımlarında kullanmış olduklarının tam tersinedir. Yüzücü kendi bedeninin yansımalarını havuzu çerçeveleyen dört pencereden hissedebilir aynı zamanda izleyicinin yansımalarını da aynı çerçeveden gözlemlemektedir. Loos yapmış olduğu mekânları kâğıt kalem olmadan duyuları aracılığı ile meydana getirdiği için, yarattığı mekânda yaşayan insanların duyumsamanın paradigmasıyla haz almalarını ister. Havuzu konumlandırılışı da bu duyumsal hazza dayanır. Yüzücü dört pencerenin her birinden iki çift göz tarafından gözlemlendiği hissine varırken, gözlemleyen kişi de yüzücünün ve diğer gözlerden gözlemlemenin vermiş olduğu his ile hareket etmek zorunda bırakılır.⁷⁶ Loos bu evde yapmış olduğu iç tasarımında tüm duyuları çalıştırırken, yaratmış olduğu tedirginlik ile izleyicinin ve yüzücünün kamusal bir mekânda olduğunu sürekli hatırlamalarını istemiştir.

Adolf Loos ev için de mahrem alan yaratma çabasıdadır. Le Courbusier ise özneyi sürekli izlerden takip ettirme eğiliminde mekânlar yaratmıştır. Le Courbusier için duvarlar sınırları belirlemek için vardır. Loos'un mekânlarında belli olan bakış noktası, Le Courbusier'in mekânlarında gezinti ile yol almaktadır. Le Courbusier tasarlamış olduğu iç mekânında yaşayan özne için algının sürekli açık olmasını istemiştir ama manzara arkasına manzara koyarak öznenin düşünmesini engellemiştir.

Le Courbusier yarattığı alanda yaşamsal izler bırakmıştır. Bu alandaki öznenin izleri takip etmesi gerekmektedir. Savoye Villasında çatı bahçesinde çektiği fotoğraf da masanın üzerinde yer alan şapka, gözlük, sigara ve çakmak ile bu amacını açıkça vurgulamaktadır. *“Bu fotoğraflara bakış yasak bir bakıştır. Bir dedektifin bakışıdır. Dikizci bir bakıştır.”*⁷⁷

Le Courbusier'in mekânlarında birbirini kovalayan lekeler yer almaktadır. Merdiven geçişleri duvar yüksekliğinde tırabzanla çerçevesizken, diğer bir taraftan iç mekân yaratmaktadır. Özel mekân ile dış mekân hem iç içedir hem de ayrıdır.

“Le Courbusier için, her şey görsel olandadır.” Bir mimari yapının tasarımına başlamadan önce manzarayı nasıl mekâna taşıyacağını sorgularken diğer taraftan

⁷⁶ A.g.k. 260.

⁷⁷ A.g.k. 289.

kamusal alanda kalan özne için de nasıl bir manzara oluşturması gerektiğini düşünerek tasarım yapmaktadır.

Auguste Perret için pencere insandır, dik durmalıdır. Le Corbusier için ise pencere fotoğraf makinesi objektifidir, manzarayı geniş açı ile görmelidir ve ışığı almalıdır. Pencere aynı zamanda iletişim aracıdır.

*“Yatay bakış uzağa götürür... Ofislerimizde, düzen içindeki bir dünyayı tepeden gözetler gibi hissedeceğiz kendimizi... Gökdelenler her şeyi kendilerinde yoğunlaştırır: Zamanı ve mekânı yok etme makineleri telefonlar, kablolar, radyolar.”*⁷⁸ Loos'un iç mekanlarının içeriye, kendine dönük bakışı, Le Corbusier ile birlikte dış dünyaya hakim bir bakışa dönüşür. Perret'e göre *“pencere insandır, dik durur.”*⁷⁹ Le Corbusier'de bakışın yatay olmasının nedeni onun penceresi önünde dikeyde bulunan öznenin yerini fotoğraf makinesi almıştır. Yani pencereyi fotoğraf makinesi olarak kullanır. *“Bir fotoğraf makinesi satın aldıysanız, Paris'in alacakaranlık kışının ya da bir vahanın parlak kumlarının fotoğrafını çekeceksiniz demektir. Peki, bunu nasıl yaparsınız? Bir diyafram kullanırsınız. Camlarınızı yatay, pencerelerinizi diyafram olarak kullanabilirsiniz. Işık nereden isterseniz oradan girer.”*⁸⁰ Buradaki duvarın amacı, kuzey ve doğu, kısmen de batı manzarasını bloke etmektir; zira dört bir yandan her bir daim mütehakkim bir manzara olmasının uzun vadede yorucu bir etkisi vardır. Bu koşullarda insanın artık ”görmediğinin” farkında mısınız? Anlam vermek için manzarayı sınırlamak ve belli bir oranda tutmak gerekir; Görüş açısı, yalnızca stratejik noktalarda duvarla bloke edilmeli, bu noktalarda ise engelsiz görüş alanı sağlanmalıdır.⁸¹

Geleneksel hümanist özne (evde yaşayan kişi ya da mimar) ile göz arasındaki yarıklık, bakma ile görme, dışarı ile içeriye, manzara ile arazi arasındaki yarıktır. Burada ikamet eden özne, yerden bağımsızdır; dışarıyı içeriye dönüştürür.⁸² Dışarı daima içerisidir: Bunun anlamı da dışarısının resim olduğudur. İkamet etmek, görmek demektir.

⁷⁸ Le Corbusier, Urbanisma, Aktaran: Beatriz Colomina, Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, 16.

⁷⁹ Beatriz Colomina, Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari, 306.

⁸⁰ Le Corbusier Précisions, s.132-3 Aktaran: Beatriz Colomina, Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, 311.

⁸¹ A.g.y. 314.

⁸² Beatriz Colomina, Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Modeli Olarak Modern Mimari, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, 327.

3.3. Mahremiyetin Kamusal Mekâna Girişi

*Elektronik çağda kamusal alan, sürekli meşgul olan aceleci alandır. Kamusal alan şehirdeki alan değil, şehrin ta kendisidir. Kesişme noktası değil, dolaşım yoludur; binalar ve plazalar değil caddeler ve köprülerdir.*⁸³

Modern toplumun oluşmasının ardından kentler de sınıfsız bir toplum oluşturma amacıyla mücadeleler verilirken kamusal alanların doğmasının etkisiyle ayaklanmalar büyüyor bunun sonucunda da eylemler, çatışmalar, direnişler seyir göstermeye başlıyordu. Yönetici güçler bunu kontrol altına almak istiyorlardı ve kamusal mekân ile şehir planlaması bu ayaklanmaları en kısa sürede bastırır hale getirilmeliydi. Bu düşünceye dayandırılarak tarihte yapılan en büyük proje III. Napoléon isteği üzerine Eugène Haussmann tarafından gerçekleştirilmiştir. Haussmann'dan beklenen öncelikle halkın eylem, direniş, çatışma gibi hükümet karşıtı eylemlerine karşı hızlı müdahale edilebilecek bir bayındırlık çalışmasıdır. İkinci olarak ise, Napoléon'un sanat ve bilim merkezi olan şehirde imparatorluğun gücünün yansımalarıdır. Haussmann'ın amacı ise, Ortaçağ'dan kalan şehrin, yönetim ve hastalıkların etkisiyle virane olan yüzünü yeniden inşa etmek, hastalıkları engellemek için alt yapıyı oluşturmak, askeri araçların geçişi için dar sokakların yeni şehir planında yer almamasıdır. Ayrıca şehrin merkezinde bir bulvar oluşturmuştur. Tüm anıtsal yapılar bu bulvarın merkezinden izlenirken, tüm yollar anıtların doğrultusunda buraya çıkmaktadır. Böylelikle kent büyük bir bulvar ağına sahip olmuştur.



Resim 3.1: Haussmann'ın yeniden tasarladığı Etoile alanının kuşbakışı görünüşü, (An overview of Paris, centring on the Étoile area that Haussmann redesigned) Photograph: DigitalGlobe/Rex (<http://www.theguardian.com/cities/2016/mar/31/story-cities-12-paris-baron-haussmann-france-urban-planner-napoleon>)

⁸³ Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*, 910.

Tüm bunların dışında sosyolojik olarak amaçlanan farklıydı, “Napoléon’un siyasi anlayışının bir ürünü olan, politik, ekonomik, toplumsal önlemleri barındıran bu büyük yenilenme projesi, aslında kent merkezinden uzaklaştırılmak istenen yoksulların ve işçi sınıfının pasifize edilerek Paris’in bir burjuva kenti haline gelmesi arzusunun bir parçasıdır. Ne var ki gelişen süreç, Napoléon ve Haussmann’ın görmek istemeyeceği sahnelere tanıklık edecek ve halk, geniş bulvarlarda, meydanlarda yeni türden bir ilişkiyle bir araya gelerek kenti kendisinin kılacaktır. Dolayısıyla kentsel yaşamın yeni dinamizminde meydanlar ve “sokaklar” artık “halka ait” olacaktır.”⁸⁴

Böylece bir yandan yüzyıllardır birbirinden yalıtılmış halk “görsel ve duyumsal bir şenlik” havasını soludukları büyük bulvarlarda, sokaklarda, meydanlarda bir araya gelebilmekte, diğer yandan denetimi kolaylaştıracak önlemlerle kitleler ve davranışları kontrol altına alınabilmektedir.⁸⁵



Resim 3.2: Paris'in ilk ve son hali

(<http://www.citi.io/2015/03/27/georges-eugene-haussmann-arrondissements-boulevards/>)

⁸⁴ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, 206.

⁸⁵ A.g.k. 191.



Resim 3.3: Haussmann Bulvarı
Fotoğraf: Thierry Bézecourt
(<http://v3.arkitera.com/h41017-paris-nasil-temizlendi.html>)

Modern toplumun doğuşu ile iktidarın en büyük endişelerinden biri halk ayaklanmalarıdır. Berman bu çatışmaları önlemek için sokakların haritadan silinmesi gerektiğini söylemektedir. Bununla birlikte Le Courbusier ise “Sokağı öldürmeliyiz işte, o zaman bu çelişkiler hiçbir zaman ortaya çıkmayabilir” demiştir.⁸⁶ 20. yüzyıl itibari ile meydan oluşumlarının neticesinde halkın bir araya gelmesinden huzursuzluk duyan iktidar bu meydanları sembolize eden heykelleri yavaş yavaş müzelere taşımıştır. Buradaki amaç insanları “mekânsal ve toplumsal” olarak bölüştürmektir. Yeni yüzyılda “19.yy kent yaşamının ‘devingen kaos’u” yok edilmekte ve “kentsel modernleşmenin bir zamanlar bir araya getirdiği anarşik, patlayıcı güçleri gelişen modernizmin ideolojisi tarafından desteklenen yeni modernleşme dalgası”⁸⁷ ile yok etmektedir.

İktidar için müze oluşumlarının en önemli işlevi insanlara kamusal alandan ayırıştırarak, koparmaktır. Halk için önemine bakacak olursak ayırıştırılmış bireylerin kendisini sanat ile ilişkilendirmesi sonucu farkındalık yaşamalarına olanak sağlayacaktır. Çünkü sanat, “insanlar arasında bağları güçlendirecek, insanların

⁸⁶ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, 211

⁸⁷ Ag.k. 212

birbirine bağlayacak, onlara ortak bir geçmişin ve ortak bir geleceğin sorumluları olduklarını duyuracak tek ortamdır."⁸⁸

18. yüzyıl öncesine kadar müzik yapıtları öncelikle dinsel törenlerin etkilerini güçlendirmek amacı ile kilise için yapılmıştır. Onun dışında ise, krallık ve şehir meclisi için yapılmaktaydı. Daha çok soyluları eğlendirmek ve halk için yapılan törenlerde krallığa duyulan yüceliği artırmak için yapılmıştır. Müzisyenler saray ya da kilisenin sanatçıları oldukları için orta sınıfın törenler dışında müzik dinleme imkanları bulunmamaktaydı ama 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde halkın müzik dinleyebilmesi için cemiyetler kurulmuştur.⁸⁹Öncelikle kilise ya da saraya bağlı olmadan, özel bir topluluk olarak başlayan *Collegia musical* zaman içerisinde orta sınıf için müzik yapmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda da cemiyetler halka yapılan müzik için büyük salonlarda ücret karşılığında konserler vermeye başlamışlardır. Böylelikle dergi, gazete, edebiyatla başlayan orta sınıf için kamusal alanların arasına müzik pazarı da eklenmiştir. Bu durum bestecilerin belli bir düşünce için üretim yapmalarının yerine kendi düşünceleri için müzik yapma olanağı vermiştir. "*Philip Emmanuel Bach daha o dönemde bile yalnız kendi zevki için bestelediği yapıtlarının en iyi ürünleri olduğunu düşünmektedir.*"⁹⁰

18. yüzyıl dönemi tiyatrodan en çok eserin ortaya çıktığı dönemdir. Bu çağ trajik değil, insanın varlık sorunlarını merkeze alan bir dönem olmuştur. Tragedyalar toplumları sınıfları ayrıştırırken, yıkılan kahramanlık hikayeleri ile sınıfsal değişiklerin sarsıcı etkisi ortadan kalkmıştır. Bunun en büyük etkisi modern burjuvadan oluşan tiyatro izleyicisi sahnede bir sınıfın üstünlüğünü konu alan ezici tragedyadan hoşlanmamakla birlikte sonu mutlu biten oyunları tercih etmeleridir. Friedrich Hebbel "*Maria Magdalena*" adlı yapıtının ön sözünde bu durumu dile getirmektedir: "Bu izleyici, acıklı olanın trajik olmadığını, trajik olanın acıklı olmadığını anlayamaz."

Tiyatro salonları tasarlanırken, tiyatro locası içerisi-dışarıları arasındaki sınırları mekân içinde uygulamak adına loca kavramı oluşturulmuştur. Özel insanları kamusal alan içinde özel bir alanla ayıştırmıştır. Ayrıca tiyatrolar maddi olarak desteklendiği sınıfları destekler yönde gösterimler sunmuştur.

⁸⁸ Timuçin Afşar, Estetik, 9.

⁸⁹ A. Thibaudet: Gustave Flaubert, 1922, s. 12 Aktaran: Arnold Hauser, Çev. Yıldız Gölönü, 67.

⁹⁰ Arnold Hauser, Çev. Yıldız Gölönü, 68.

İlk olarak tiyatro özel alanları kamusal mekânlara taşımıştır. Bu vodvil oyunları yani bir tür piyes ile sağlanmıştır. Vodviller de oynanan oyunlar içeriğini kavramak için kelimenin doğuşuna bakmak uygun olacaktır, vaudeville kelime olarak “voix de ville” yani “voice of the city”, şehrin sesi anlamına gelmektedir. Burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla ticaret gelişmiştir. İş gücü ihtiyacının doğması sonucunda göçler başlamış ve kent kavramı doğmuştur. Kentlere göç eden yeni sınıf yalnızlığın etkisiyle bulunduğu topluma yabancılaşmıştır. 18. yüzyılda bu yeni sınıf için tiyatronun bir alt türü olan vodviller ortaya çıkmıştır. Böylelikle halk kamusallaşmaya başlayarak yeni toplumun bir parçası oldukları inancıyla yeni yaşamlarını içselleştirmişlerdir. İlk defa Vodviller ile özel hayat, kamusal bir mekânda gündeme gelmiştir. Aldatan bir kocanın yakalanmama çabaları, yaptığı sakarlıklar ya da yanlış anlamalarla özel hayatın en mahrem kısımları ironik bir hale dönüşüp, güldürü olarak ortaya çıkmıştır.

3.4 Kamusal Mekânda Sanat

Kamu sanatı kendisini marjinal kültürlerin sesi olarak sunabilir, tıpkı azınlık raporu veya muhalefet partisi gibi. Kamu sanatı durumu karıştırmak için varlığını sürdürür.⁹¹

Antik Çağdan günümüze kadar ortak amaçlar doğrultusunda toplanma, deneyimleri paylaşma, herkesin katılımına açık iletişim ve eylem alanları oluşturma fikri özel yaşamların dışında ilişkileri ve karşılaşmaları zorunlu kılmıştır. Aidiyet duygusunu, kentin ortak kamusal belleğini oluşturan bu alanlar, dönemin değişen sosyal, kültürel, ekonomik ve ideolojik yapısının izlerini taşıyan tasarımlarıyla kentsel doku içerisinde yer almıştır. Bu mekânsal düzenlemeler insanların davranışları, yaşam biçimleri, ilişkileri ve düşünüş biçimleri üzerinde dönüştürücü etkiler yaratmıştır. Bu alanların hem kendini ifade etme hem de kontrol teknolojilerinin gelişmesiyle insanların doğal olarak denetim altına alındığı düzenlemeye dönüşmesi yeni yapısal değişiklikleri getirmiştir. Sanat aracılığıyla kamusal mekânlar yeniden var olma alanları olarak önem kazanmıştır. Kamusal mekândaki planlamalarda heykel merkezi bir önem kazanmıştır. Heykelin kamusal mekânı var etmesi, bu mekânda var olma koşullarının neler olduğunu göstermesi önemlidir. Birer toplanma yeri olan bu mekânların zaman içinde çatışmalara, direnişlere zemin hazırlaması bu mekanlara

⁹¹ Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*, 918.

tarih içinde büyük projelerin düzenlenmesine sebep olmuştur. Yıkılan eski Paris'in yerine tasarlanan Paris'in bulvarların uçlarına, geniş meydanlara ve parklara yerleştiren heykellerle “*Yeni Paris'in etkileyici bir seyirlik, görsel ve duyumsal bir şenlik olması sağlanmıştır.*”⁹²

İnsan var olduğu süreç içerisinde, döneminin imkânları doğrultusunda, bilinçli ya da bilinçsiz olarak her zaman sanat ile ilişki içinde olmuştur. Kamusal mekânların, sanatsal öğeler aracılığıyla sanatın her kesim tarafından görünür kılınması, öznenin yaratıcı gücünün teknik çözümlerin imkân verdiği süreçler içerisinde toplumun her kesiminin gözleri önünde varlığını sürdürmüştür. Kamusal alanda sanat fikri, ilk olarak heykelin üç boyutlu gücünün strüktürün eşliğinde malzemeye oluşturduğu anıtsal görüntüsüyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu düşüncenin çıkış noktası, tarihsel süreç içinde bir sokak için yapılan çeşmenin işlevselliğinin ötesine geçerek kamusal mekân oluşturması gibi unsurlardan kaynaklanmaktadır. Böyle bir işlevsel alanı kamusal mekâna çeviren halk, “görsel ve duyumsal bir şenlik” ortamını oluşturdukları tüm büyük bulvarları, sokakları, meydanları bir araya gelebildikleri mekânlara dönüştürmüşlerdir. Böylelikle “insanların bir araya geldiği yeni ekonomik, toplumsal estetik zeminler” oluşturulması, heykel sanatı açısından bir farklılık ortaya çıkarmıştır. Şehir ve heykel ilişkisinin yeniden kurgulanarak, heykel kamusal alanın ögesi olmaya başlamıştır ve kamusal alanları, meydanları ve sokakları mekânlaştırmıştır.⁹³



Resim: 3.4: (Fontana Di Trevi) Trevi Çeşmesi, Roma, İmparator Agustus zamanında yapılmış, 8.12. 15. ve 20. yy'da yeniden restore edilmiştir.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Trevi_%C3%87e%C5%9Fmesi)

⁹² Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, 189-192.

⁹³ A.g.k. 191.

20. yüzyıla gelindiğinde çelişki ve çatışmalardan beslenen modern hayat, kamusal hayatı ortadan kaldırmak için kent planlamasında, heykelleri meydanlardan galerilere doğru yöneltti. Sokağı öldürmeye yönelik bu çalışmalar mekânı ve toplumu bölümlenmiş yeni bir dünya kavrayışı yarattı. Sanatın halkla buluştuğu bu alanlarda, galeri ve müze izleyicisinin profilinden farklı geniş bir izleyici kitlesi ortaya çıktı. Ortak bilincin yaratılması heykellerle zenginleştirilen kent mekânı, kent ve heykel arasındaki ilişkinin varlıksal önemine işaret eder.



Resim 3.5: Richard Serra, View of Federal Plaza showing the length of Tilted Arc, 1981 Photo: James Ackerman

“Kent mekânında açık alan için çalışmak, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda, sanatçı için, bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riski göze almak ve alçakgönüllülüğü kabul etmek anlamına gelir. Bu düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimidir.”⁹⁴

Modern dönem sonrasında açık alana yerleştirilen heykeller malzeme açısından dayanıklılığın ötesinde, mekânın bir parçası olarak düşünülmüştür. Bu alanlara konulan heykeller, alanla varlık kazanmıştır.

⁹⁴ Daniel Buren (2002) *Kente Yerleşmek*, 135.



Resim 3.6: Reclining Figure (Yaslanmış Figür), 1951, Fitzwilliam Müzesi,
Cambridge
(<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/>)

Modern kent içinde bir heykel için ayrılmış alanların dışında, sanat etkinliklerinin gerçekleştirildiği mekânlar düzenlenmiştir. Bu mekânlar sürekli ya da geçici bir izleyici ile buluşma olanağı sunmuştur. Müzeler, sanat galerileri insanın sanat gereksinimlerini karşılamak, sanatçının farklı bağlamlarda yapıt üretmesi için yeterli olamamıştır. Bu mekânlarda korunan ya da kısa süre sergilenen işler çağdaş toplum yaşamında kitlelerle sanat arasındaki ilişkiyi kurmada yeterli olmadı. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde, gündelik yaşamın içinde sergilenen çalışmalara rastlanabilir. Kentlerin, yaşam ve kültürün sembolü olmaya başlamasıyla sosyo-kültürel dinamikler, kentin kurum ve örgütleri, bazen eleştirenin, bazen de içeriğin kendisi oldular. Kentli olmakla insanın varoluşu arasındaki özellikle mekânsal ilişki, kentin fiziki yapısını sanatlar için bir etkinlik ve etkileşim alanına çevirdi. Bu noktada sanat çalışmalarının kamusal mekânda gerçekleştirilmesi, kamusal sanat nesnelere katılım ve etkileşim ilişkisi içerisinde verir. Yaratma sürecinin kent mekânının da gerçekleşmesi kent için yaratılmış işleri değil, pasif katılımcı niteliğini iletişim ve etkileşim halinde olan izleyiciye dönüştürmesinde dikkat çeker. Kente dair referansların, sanatçının yaratım süreciyle ilişkisi kamusal mekândaki sanatsal çalışmalarda önemlidir. Duchamp'ın bir kullanım nesnesine referansla ready-made aracılığıyla sanat yapıtının 'ne olmaklığı' sorusunu sorduğunda, sanat artık tek bir kişinin etkinlik alanı değil, ortak paylaşımın bütün niteliklerini yansıtan, yapan-bakan bir nitelik kazanmıştır. Yaratma ve düşünme arasındaki ilişkinin alımlayıcı tarafından da gerçekleşmesi sanatı her yerde, her zamanda olanaklı kılmıştır. Sanat nesnesinden izleyiciye olan düşünüm, izleyiciden nesneye de dönerek sıradan ve mahrem olan aynı bağlamda sorunsallaştırılmıştır. Özel ve genelin karşılaşması

bazen durağan bir yapıda bazen de bir eylem kurgusunda yaşanabilmiştir. “Şubat 1916'da Zürih'te kapılarını açan Cabaret Voltaire'de gerçekleştirilen kabare tipi Dada gösterileri de Performans Sanatı'nın tarihsel süreçteki öncülleri arasındadır. Cabaret Voltaire'de sanat, resim ve heykelin ötesinde, şiir okumaları, dans ve kukla gösterileri düzenlenmiş, resim ve heykelin ötesinde alteatiflerin gelişmesini sağlayan sanatsal dışavurumlar sahnelenmiştir. Berlin'deki Dadacılar, soyut sanata ve dışavurumculuğa alternatif olarak önerdikleri Dada hareketini yaymak için çeşitli gösteriler yapmış, örneğin George Grosz “Ölüm” kılığına girerek sokaklarda yürümüştür.”⁹⁵ Performans çıkışlı sanatsal faaliyetler kamusal mekândaki sanat için zengin bir içerik oluşturur. *“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılayma sürecine çağırması bakımından, "kavramsalcılığın" sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan 'metasal' yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. 'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.”*⁹⁶



Resim 3.7: Allan Kaprow, Sweet Wall, Berlin, 1970
(<http://oriolfontdevila.net/en/sweet-wall-allan-kaprow/>)

⁹⁵ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar-Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla, 221.

⁹⁶ A.g.k. 193.



Resim 3.8: Alex One, Performance At Yverdon (Street Art&Grafitti), 2011

(<http://graffart.eu/blog/2011/07/alex-one-performance-at-yverdon-street-art-graffiti/>)

Sanat işlevini artırmıştır ve temas ile gözlemin düşüncede yansıması sürecine girmiştir. Sonuç olarak galeriden ‘beyaz kutudan’ sokağa çıkmıştır. 20. yüzyılın getirisi olan düşünsel eylemler kamusal bir mekân da yansımaktadır. Bu durum da yeni bir avangart hareket doğmuştur, daha önce bariyerlere takılan avangart hareketlerden farklı olarak olanı ortadan kaldırmadan, açığa çıkarmıştır. 60’ların sonlarında net olan, politik ve diyalektik alan sanatsal alana paraleldi. Bir başka netlik kazanan ise, politik ve şiirsel olan şey insan olanın yaratıcı gücünü oluşturmaktaydı. Sanatçı olan ve sanatçı olamayan arasındaki fark, sanatçı tüm eylemlerini büyüleyici alana adama çabasındadır. Plastik ve görsel sanatçı yaratıcı yaklaşımın doğası gereği ifade edilemeyen sınırdadır, her zaman ona şekil vermeye çalışır.⁹⁷ Kamusal mekân çalışmaları kendi içinde direnme odaklarının olanağını da verir. Bu bağlamda kamusal mekânda sanat kavramına bakıldığında yapmış olduğu söylemlerin içeriği dolayısıyla, söz konusu olan karşı kamusal kavramının eylemsel ifadesidir. Gezi parkı olaylarının enerjisi ile ortaya çıkmış olan Bienal çalışması “Anne Ben Barbar Mıyım?” karşı kamusal sanatın içselleştirilmiş ifade şeklidir. *“Jürgen Habermas’ın ortaya koyduğu ve 1990’lardan bu yana yeniden düşünülen, eleştirilen ve formüle edilen kamusal alan kavramını politik kamusal bir forum olarak ele alıp, bunun mümkün olduğu her mecrayı –kentsel kamusal mekânlardan, sosyal medyaya ve sanat yapıtlarına kadar– kamusal alan olarak tanımlamayı önermiştik. Gezi deneyimi bu bağlamda en verimli mecra oldu. Mahalle parklarında devam eden forumların yanı sıra teorik ve düşünsel alanlarda da Gezi’nin bir nebula gibi oluşmakta olan kültürü tartışılmaya devam ediyor.*

⁹⁷ Gloria Moure, *Vito Acconci*, Çev: Graham Thomson, 10-11.

*Sergide de bu düşünsel alanın görsel tezahürleri yer alıyor.*⁹⁸ Gordon Matta-Clark, Hanna Farah Kufr Birim ve LaToya Ruby Frazier yapmış olduğu işleriyle 13.Bienal’de yer almışlardır.

3.4.1 Gordon Matta-Clark

Mimarlık eğitimi almış olan Gordon Matta-Clark 70’li yıllarda New York ve Avrupanın çeşitli kentlerinde boş yapılara yapmış olduğu müdahalelerle tanınıyor. Boş ve terk edilmiş bir bina üzerinde yer alan duvarlarda kesikler oluşturuyor. Daha sonra bu yapının fotoğraflarını çekiyor. İzleyicinin binanın dışından bakınca içerisini gözlemleme fırsatı oluyor. Bu bağlamda mahremiyet alanı ile kamusal mekân arasındaki iç-dış bağlantısı kurulmuş oluyor. Sanatçı mimariyi sadece işlevsel olmanın ötesine geçen, tarihsel ve toplumsal anlamlarla yüklü yapılar olarak görüyor. *“Matta-Clark, 1975’te düzenlenen 9. Paris Bienali için Konik Kesişim (1975) başlıklı yapıtı tasarladı ve Pompidou Merkezi inşaat sahası yakınlarında, 17. yüzyılda inşa edilip harabeye dönüşmüş ve yıkımına karar verilmiş iki apartmana sarmal görünümlü kesikler oluşturacak şekilde müdahale etti. Binanın cephesine dört metreye iki metre boyutlarında bir ışık ve hava deliği açmak heykel disiplinine yakışan bir hareketti, ama aynı zamanda bu apartmanların iç dünyasını dışarıya açıyordu.”*⁹⁹



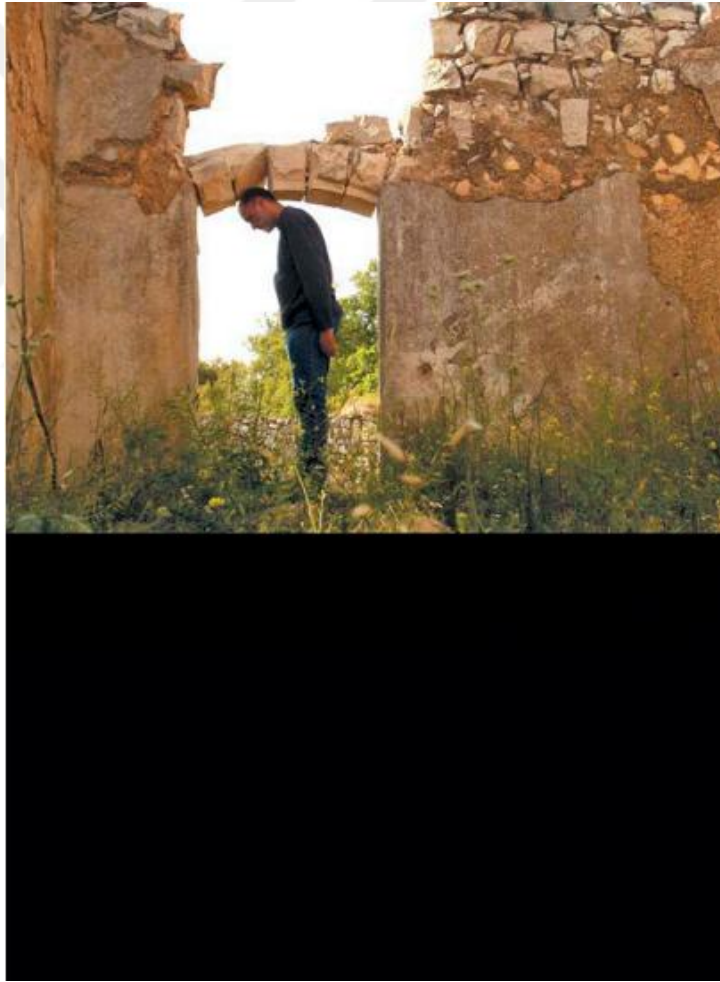
Resim 3.9: Yarılma (Splitting) , 1974

⁹⁸ Fulya Erdemci (küratör), *13. İstanbul Bienali Rehberi, Anne Ben Barbar mıyım?*, İKSV, YKY, 23.

⁹⁹ A.g.k. 120-122.

3.4.2 Hanna Farah Kufr Birim

Hanna Farah Kufr Birim, 1948 yılında İsrail tarafından işgal edilen köyünü konu alan işler sergilemektedir. “*Altın çerçeveli fotoğrafın üst kısmında sanatçı, büyükbabasının eski evinde taş bir kemerin altında ayakta duruyor. Alt kısım ise tamamen siyah. Sanatçı, taş yapıya destek olduğu izlenimini veren bir konumda, harap haldeki evin içinde salt ayakta durarak, yerle bir edilmiş, köyü yeniden ziyaret etme ve canlandırma yolundaki kararlılığını gösteriyor.*”¹⁰⁰ Bu çalışmasıyla savaşın yıkımı sonrası kamusal mekana dahil olan mahremiyetini hala ayakta tuttuğunun yansıması olarak düşünülebilir.



Resim 3.10: Hanna Farah Kufr Birim, Çarpıtılmış I [Mshwashi 1] (Distorted I [Mshwashi 1]), 2002-2013

¹⁰⁰ A.g.k. 132.

3.4.3 LaToya Ruby Frazier

LaToya Ruby Frazier'ın belgesel görüntüsünde olan çalışmalarıyla kamusal alana dahil olmuştur. Yapmış olduğu çalışmalar annesi ve anneannesi ile birlikte çocukluk yıllarının geçmiş olduğu Braddock üzerinden kurgulanmıştır. Çalışmalarında Braddock kasabasının kimliğini oluşturan çelik ve pas yığını içinde boğulan *canlı* yaşamının vurgusudur. Dedemin Yatak Odasında Otoportre (227 Holland Caddesi), 2009 işinde dedesinin yatak odasından erkek pijaması ile yer almaktadır. Mahremiyetin en yoğun olduğu mekânlardan biri olan yatak odası *“Pennsylvania'nın Braddock kasabasında apartmanların içiyle kamusal alanlar arasındaki hızlı geçişleri, sarsıcı görsel dağarcığının etkisini artırıyor. İç ve dış mekân arasındaki ilişki Frazier'ın imgelerine yüklediği güçlü mahremiyet duygusuyla tuhaf ve özgün bir hava kazanıyor.”*¹⁰¹



Resim 3.11: LaToya Ruby Frazier, Dedemin Yatak Odasında Otoportre (227 Holland Caddesi), 2009

Self Portrait In Gramps' Bedroom (227 Holland Avenue), 2009

¹⁰¹ A.g.k. 132.

4. VITO ACCONCI'NİN ÇALIŞMALARINDA MAHREMİYET ALGISI

*Erken performans sanatım bir kişinin, herhangi bir kişinin faaliyeti olmamla başladı – ama fotoğrafı çekildiği andan itibaren kişi bir amaca ulaştı ve bir kişi kültürünün nesnesi oldu.*¹⁰²

Vito Acconci'nin çalışmalarında görsel malzeme olarak kullandığı beden, sınırları-sorgulayan, kutsal-gelenekçi duvarların yıkılmasına dayanmaktadır. Acconci'nin mahremiyet algısı, beden-mekân ilişkisi çerçevesinde mahremiyet sınırlarını zorlayan, hatta yok edendir. Acconci işlerinde herkes de olan şeyi kendi üzerinden izletiyor. Kendi yüzleşmesinin sorumluluğunu izleyiciye yüklüyor: Sizlerde bu suçun parçasısınız.

4.1. Vito Acconci'nin Hayatı

*Meşgul ve aceleci alan firar etmiş yaşama denktir. Konuşmak için zaman yoktur; konuşmaya gereksinim de yoktur zira taşıdığın radyoda ihtiyacın olan tüm bilgiye sahipsin.*¹⁰³

İtalyan bir aileden gelen Vito Hannibal Acconci 24 Ocak 1940 yılında Bronx, New York' da doğmuştur. Acconci'nin babası geçimlerini sağlamak için bornoz üretimi yapmaktadır. “Vito” ismini büyükbabasından almıştır. Vito'nun doğumu sırasında ölüm döşğinde olan büyükbabasının adı ona verilmiştir. Büyük babasının ölmeyerek yaşaması Acconci kendisinden bahsettiği konuşmalarda yer alır. Aile de artık iki tane Vito vardır. Acconci 13-14 yaşlarındayken şiir ve kısa hikayeler yazmaya başlamıştır. Ailenin çok dikkatini çeken bu yazılar elden ele dolaşır.¹⁰⁴

¹⁰² http://www.azquotes.com/author/31785-Vito_Acconci

¹⁰³ Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*, 911.

¹⁰⁴ http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/A/VAcconci_bio.html

Vito üniversite yıllarına kadar bir Roman Katolik okula gitmiştir. O New York'da Regis High School'a katıldı. College of the Holy Cross'da Edebiyat Fakültesinden 1962'de mezun oldu ve The University of Low's'da Güzel Sanatlar Fakültesinde şiir üzerine master yaptı.

4.2 Vito Acconci'nin Çalışmaları

Beden ve mekân arasına sıkışan Vito Acconci'nin sanat öyküsünün satır başları aşağıdaki şekliyle sıralanabilir. Beden-mekân kullanımının yoğunluk biçimleri, yalın beden dili (body), görsel (visual), ses (voice), dil (language), mimari (architecture) aracılığıyla yaratılmıştır.

4.2.1 Body I

The Body in Space/AlandakiBeden

1. Blinks



Resim 4.1: Blinks

November 23, 1969; afternoon Photo-Piece Kodak Instamatic 124, b/w film,
Greenwich Street, New York

2. Jumps



Resim 4.2: Jumps
October 12, 1969; afternoon, Photo-Piece, Kodak Instamatic 124, b/w film
Saugerties, New York

3. Drifts



Resim 4.3: Drifts
November 1970, Jones Beach, New York, Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Dario
Nunez, Thomas King, Azarakhsh Damood, Rafael Varela,
Tako Reyenga)

4. Toe-Touch
5. Throw
6. 12 Pictures
7. Performance Test
8. Learning Piece
9. Following Piece
10. Proximity Piece
11. 35 Approaches
12. Room Piece (Room Situation: A Situation Using Room)
13. Service Area

4.2.2 Body II

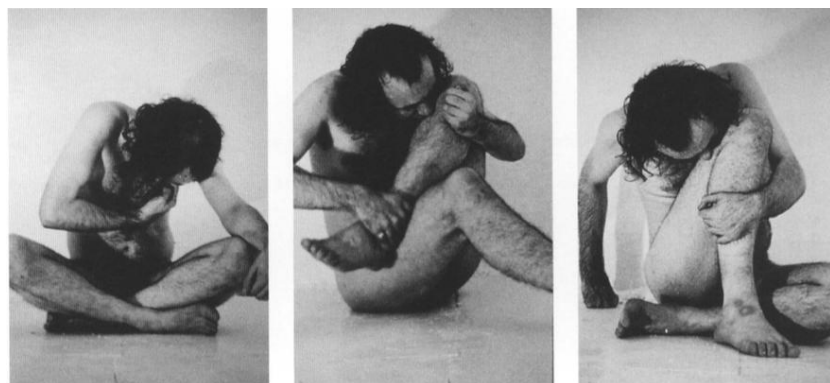
The Space of the Body/Bedenin Alanı

1. Blindfolded Catching



Resim 4.4: Blindfolded Catching
June 1970 Super-8 film, b/w, 3 minutes

2. Trademarks



Resim 4.5: Trademarks
September, 1970 Photographed Activity/Ink-prints Photos by Bill Beckley

3. Soap & Eyes



Resim 4.6: Soap & Eyes
June 1970, Super-8 film, color, 3 minutes

4. Passes
5. Rubbing Piece
6. Conversions Part I (Light, Reflection, Self-Control)
7. Conversions Part II (Insistence, Adaption, Groundwork, Display)
8. Conversions Part III (Association, Assistance, Dependence)
9. Trappings

4.2.3 Body III

Body with Body/Beden ile Beden (“he” & “she”)

1. Pryings



Resim 4.7: Pryings
January 1971, Live performance with video; videotape from the performance, b/w, sound,
Eisner & Lubin Auditorium, New York University, New York, 20 minutes, Second
Participant: Kathy Dillon, Camera: Bernadette Mayer

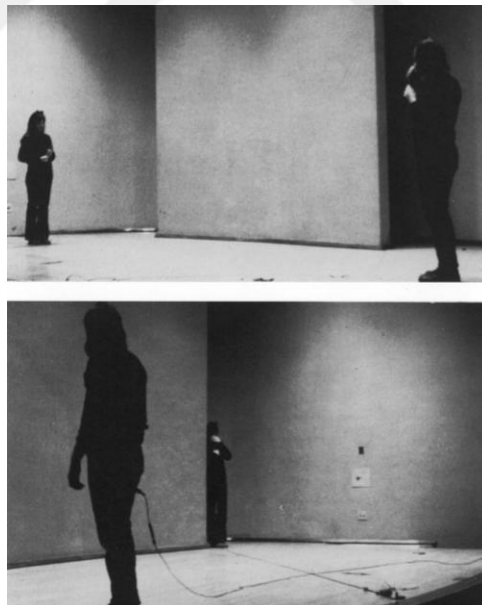
2. Security Zone



Resim 4.8: Security Zone

February 1971, Activity, “Pier 18 Show” (the Show consisted of photographs of pieces done privately, without an audience), Pier 18, New York, Second Participant: Lee Jaffee

3. Channel



Resim 4.9: Channel

1971, Performance (earplugs, concentration, “sixth sense”, directions), Eisner and Lubin Auditorium, New York University, New York, 1 hour

4. Pull

5. Remote Control

4.2.4 Body IV

Person to Person/Kişiden Kişiye (I & You)

1. Untitled Project For Pier 17



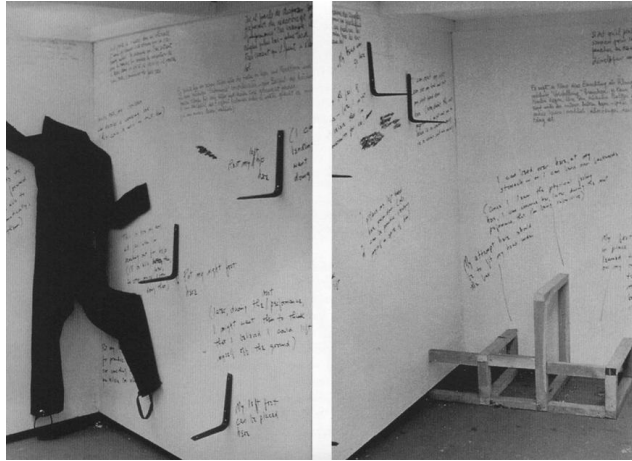
Resim 4.10: Untitled Project For Pier 17
March 27-April 24, 1971, Performance, West Street and Park Place, New York,
About 25 x 75 x 300; 29 days, 1 hour each night

2. Claim



Resim 4.11: Claim
1971, Performance (basement, crow-bar, lead-pipe, blindfold), 3 hours

3. Cross-Fronts



Resim 4.12: Cross-Fronts

Summer, 1972, Performance (Performance Arena)

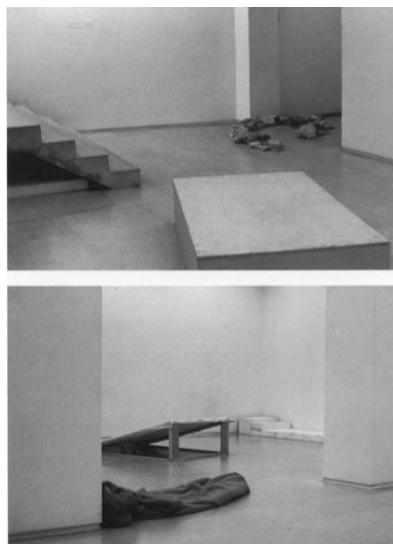
Documenta V, Kassel, Performance for three weeks, twice a day, two hours each time

4. Seedbed
5. Transference Zone
6. Reception Room
7. Ballroom

4.2.5 Voice I

Fiction/Kurgu

1. Anchors



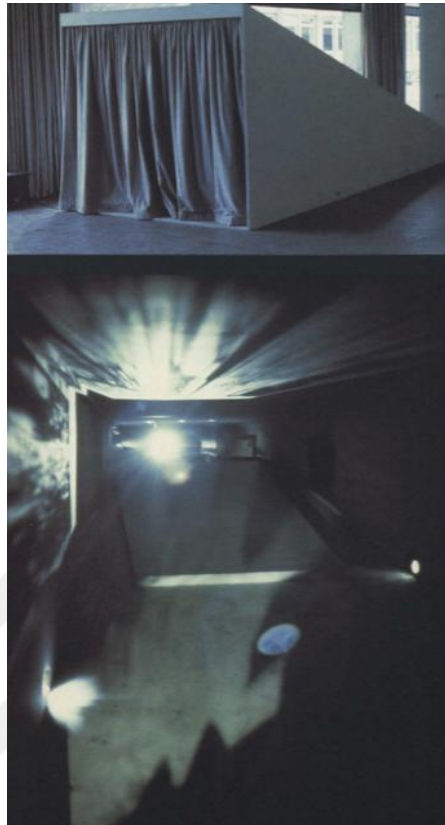
Resim 4.13: Anchors

November, 1972, Installation (wood, steel, stones, fabric, audio)

Sonnabend Gallery, Paris

Variable dimension, approximately 2 x 30 x 43'

2. Memory Box III (Wanishing Point)



Resim 4.14: Memory Box III (Vanishing Point)
Summer 1974, Installation (wood foam bed, curtain, slides, audio)
Projekt 74, Cologne, 7 x 7 x 25'

3. Other Voice for a Second Sight



Resim 4.15: Other Voices for a Second Sight
October, 1974, Installation (wood, plastic, acoustical board, swivel chair,
colored light, audio equipment and audio, video and slide projections)
Museum of Modern Art, New York, Variable dimensions, approximately 8 x 8 x 27'

4. Plot

4.2.6 Voice II

News/Haber

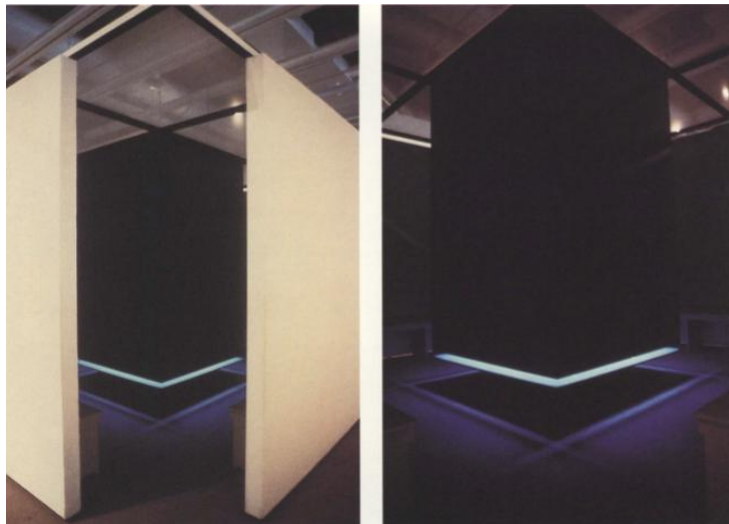
1. Under-History Lessons



Resim 4.16: Under-History Lessons

June 1976, Installation (painted wood planks and stools, light-bulbs, 2-channel audiotape)
“Rooms”, P.S.1, Long Island City, New York
16 x 10 x 18’

2. The American Gift



Resim 4.17: The American Gift

1976, Installation (wood, blue light, 2-channel audio)
Original installation: CAPC, Bordeaux; permanently installed, Centre Pompidou, Paris
10 x 10 x 12’

3. Where we are now (who are we anyway?)



Resim 4.18: Where We Are Now (Who Are We Anyway?)
November 1976, Installation (wooden table and stools, painted Wall, 4-channel audio),
Variable dimensions, approximately 10 x 54 x 32'

4. VD Lives / TV Must Die
5. Monument to the dead children
6. Movable Floor
7. Exercise Machine for an Eternal Return
8. Decoy For Birds&People

4.2.7 Voice III

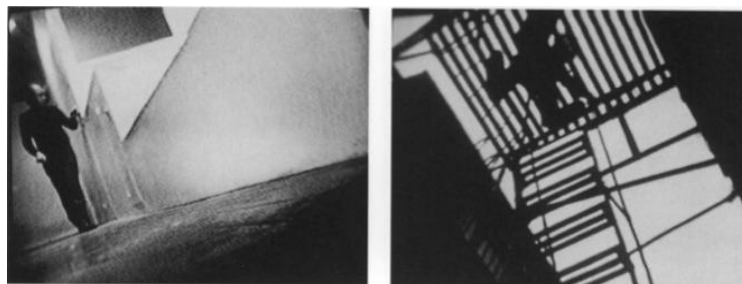
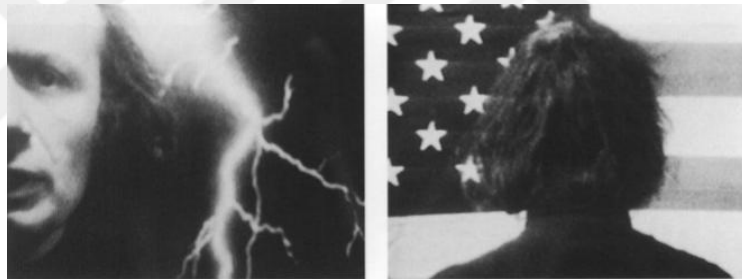
Keep Telling Yourself, It's only a movie.../Kendi kendine söyleyip durmak,
bu sadece film...

1. My Word



Resim 4.19: My Word
1973-1974, Super-8 film, 120 min, Whitney Museum of American Art, New York

2. The Red Tapes

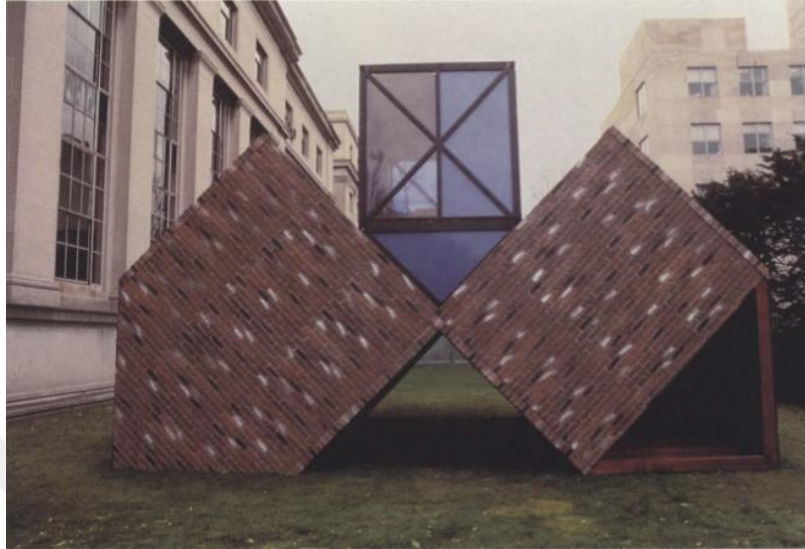


Resim 4.20: The Red Tapes
1976-1977, Videotape, b/w, sound, 140 minutes,
Camera: Ed Bowes; Sound: Tom Bowes

4.2.8 Architecture I

Games&Prototypes/Oyunlar&Prototipler

1. Bad Dream House



Resim 4.21: Bad Dream House
1983, Wood, brick-face, shingles, plexiglass, screen, 18 x 24 x 25'

2. House of Cars



Resim 4.22: House of Cars
1983, Painted junk cars and car seats, steel, 10 x 40 x 6'

3. House On The Ground



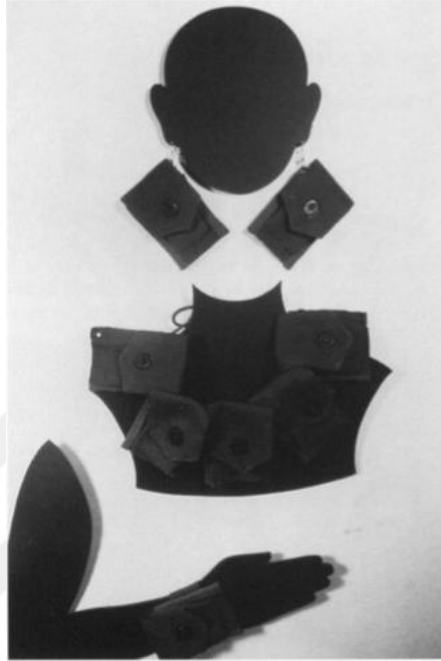
Resim 4.23: House On The Ground, 1986
Adobe brick New Mexico State University, Las Cruces, New Mexico
40'x64'x26'

4. Instant House
5. Sub-Urb
6. Mobile Home
7. Fan City

4.2.9 Architecture II

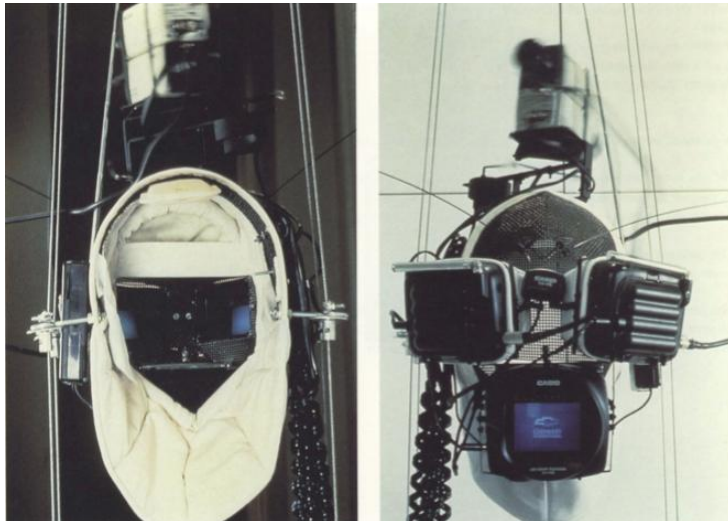
Clothing&Furniture/Kıyafet&Eşya

1. Pocket Jewelry



Resim 4.24: Pocket Jewelry
1984, Cartridge-belt pockets, earring-hooks, cord,
3 x 1/2" x variable length

2. Virtual Intelligence Mask



Resim 4.25: Virtual Intelligence Mask
1993, Fencing Mask televisions, radio, surveillance cameras
3x1x1 1/2'
Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Won Chang)

3. Ladder Lounge Chair



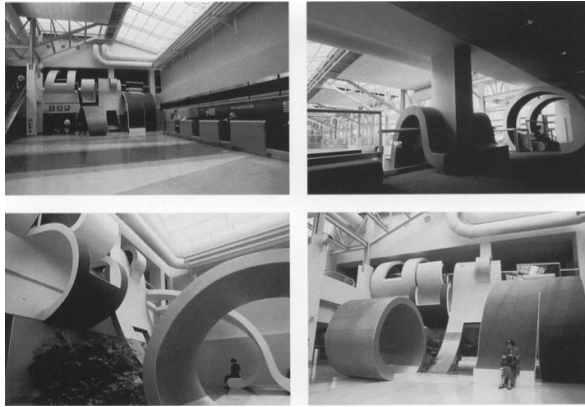
Resim 4.26: Ladder Lounge Chair
1984, Aluminum ladders, hinges, 3 ½ x 7 ½ x 1½'

4. Head Storage
5. Maze Table
6. Shirt of Pockets / Jacket of Pockets
7. Big Baby Floor
8. Adjustable Wall BRA
9. Multi-Beds
10. Fluorescent Furniture

4.2.10 Architecture III

Transportation / Nodes&Venicies / Nakliye/Boğumlar&Damarlar

1. Flying Floor For U.S. Airways Tickets Pavilion Terminal B/C.
Philadelphia Airport



Resim 4.27: Flying Floor for U.S. Airways Tickets Pavilion Terminal B/C.
Philadelphia Airport
1995-1998 Painted steel, terrazzo, carpet, plantings, light 28 x 31 x 18'
Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Celia Imrey, Dario Nunez, Jenny Schrider,
Charles Doherty, Saija Singer)

2. Personal Island



Resim 4.28: Personal Island
1992, Aluminium rowboats, soil, grass, trees
“Floriade”, Zoetemeer, The Netherlands, 10 x 12 x 36'
Acconci Studio (Vito Accoci, Luis Vera, Jenny Schrider, Lisa Albin)

3. Japanese Car Garden
4. Mobile Linear City
5. Loloma Transportation Center

4.2.11 Architecture IV

Plazas&Parks/Plazalar&Parklar

1. Floor Clock



Resim 4.29: Floor Clock

1989, Concrete, steel, clock mechanism

Temporary installation for Equitable Building Plaza, Chicago 4 x 70 x 70'

2. Extra Spheres For Klapper Hall



Resim 4.30: Extra Spheres for Klapper Hall

1993-1995, Fiberglass, acrylic panels, concrete finish, fluorescent light
Queens College, CUNY, New York (New York State Dormitory Authority)
10' 6'' x 80' x 160'

3. Walkways Through The Wall Wisconsin Avenue Concourse



Resim 4.31: Walkways Through The Wall Wisconsin Avenue Concourse

1996-1998 Colored concrete, standard gray concrete, steel, light-box floor

Midwest Convention Center, Milwaukee, 14 ½ x 68 x 204'

Acconci Studio (Vito Acconci, David Leven, Celia Imrey, Luis Vera, Jenny Schrider, Saija Singer)

4. Project for Marienhof, Munich (“Circles in the space”)
5. House Up a Building
6. Park Up a Building

4.2.12 Architecture V

Stage-Sets&Exhibition Design Renovations/Sahne-Setleri&Sergi Tasarım Restorasyonu

1. Under The Table (Slides/Films/Video of the Early 70's)



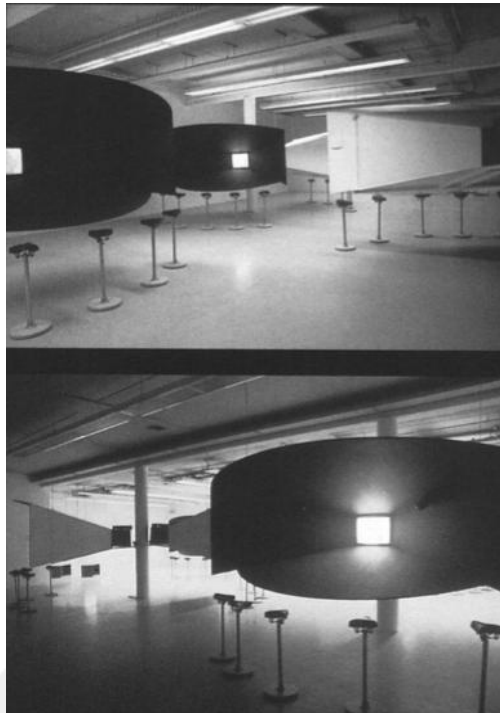
Resim 4.32: Under The Table (Slides/Films/Video of The Early 70's)

1996, Wood, video monitors and videotapes, video and slide projections, spotlight, Centro

Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela 9 ½ x 36 x 64'

Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Jenny Schrider, Charles Doherty)

2. Head Theatre



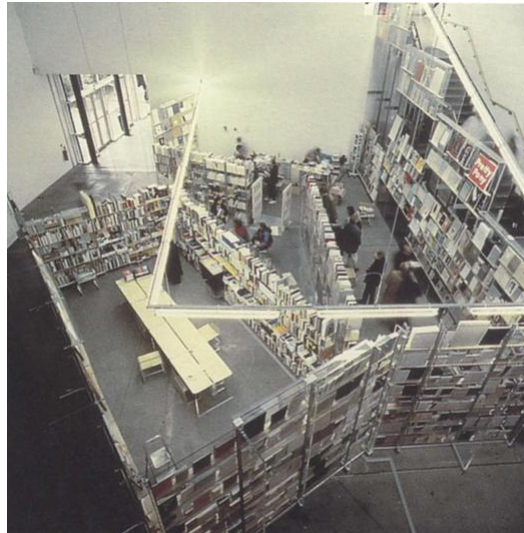
Resim 4.33: Head Theatre

1997, Video monitors, wood, steel, cable, bicycle seats

Stroom, The Hague 5 x 8 x 12 ½

Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Celia Imrey, Dario Nunez, Saija Singer)

3. Inside-out Bookstore for documenta X



Resim 4.34: Inside-out Bookstore for Documenta X

1997, Arcylic panels, wood, steel, fluorescent light-tubes, video monitors and keyboards,
Walter Konig's Bookstore, Documentahalle, Kassel
20 x 28 x 48' Acconci Studio (Vito Acconci, Celia Imrey, Dario Nunez, Saija Singer, Luis
Vera)

4. Tele-Furni-System
5. Storefront Renovation (Wall Machine)
6. Temporary Re-Renovation of the Renovated Max Central Exhibition Hall
7. Theater Project For A Rock Band
8. Support-Structure For Models
9. Walls of Ground (A display-system for Landscape Models)

4.3 Acconci'nin Mahremiyeti Sorunsallaştırması ve Kamusal Mekân İşleri

“Eskiden cinsel isteği kendim yaratır, kendi başıma uğraşırdım... Şimdi etkileşim konusunda daha fazla düşünüyorum...Artık yapabildiğim kadar fazla iş yapmaya, sürekli “kamusal” şeyler yaratmaya çalışıyorum... dolayısıyla benim için kamusal olan her şey aslında bitmiş eserler değil, çalışma sürecinin kendisidir... Çok dağınık olabilirsin, istediğin her şeyi, herhangi içeriği kullanabilirsin. Yeter ki bunlar seni ulaşmak istediğin yere götürsün...Ben günlük olaylar ve eşyalar üzerinde uygulanan fikri süperstrüktür (üst yapılar) ya da süreçlerle ilgileniyorum”¹⁰⁵

Vito Acconci de mahremiyetin sorunsallaştırılmasını üç şekilde buluruz:

1. İlkel bir metafor olan evin kullanımı. Mahremiyetin yaşandığı ev, bir kurgu olarak inşa edilir.
2. Bedenin kendi yaşantısını kurgu bir mekânda kendi isteğiyle anlatması.
3. Galeri mekânının özel bir yaşam alanı olarak inşa edilmesi: Özel eşyaların malzeme olarak kullanıldığı görsel anlatım.

Metaforik dilin özel bir yaşam alanı olan evin içinde kurgulanması evi hem bir davet yeri hem de yüzleşme alanı olarak sunar. Evin dört duvarı düşeyde şekillenirken, sanatçı için zeminde kapakları açılmış bir tabut, çocuğunu yitirmiş kendi başına sallanan bir beşik gibi duvarlar zeminin yüzeyinde derinleşir. Acconci bedenindeki derinleşmeyi ilginç bir şekilde izleyiciye kolaylıkla algılayabileceği mekânsal düzenleme içinde vermiştir. Özel olanın özel tarafından ifadesi tanıdık, sıradan olanın içinden anlatılarak genelin özele kontrollü mesafesi inşa edilir: Sanatçı bazı performanslarında yardım dileyen sesler çıkartırken, arkasından ‘sakın bunu yapmayın’ sözüyle özel-genel arasındaki yakınlık ve uzaklığı belirler. Acconci bir

¹⁰⁵ Andrew Forster, *The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, 13.

barınak olarak düzenlediği galeri mekânını kişisel objeleriyle, kendi fotoğraflarıyla kurar. Barınağı hem kendi için hem de izleyici için kurarken paylaşılan alanı bir anlatı mekânına çevirir. Gizlenme, üstünü örtme, boşluk, utanma, sır paylaşma başlangıçta mahremiyeti açığa çıkartmıştır. Sonraki işlerinde sesi metaforik nesnelere arasına alır. Barınağına yerleştirdiği yatağında yatan Acconci bir iç geçirme gibi kullandığı ses aracılığıyla izleyiciye seslenir: “*Yatakta sanki rahatsız bir ensest durumundan korunmak için, yardım çağrısı gibi ‘sesimi kaydediyorum, metaforlarla konuşmak zorundayım’ der gibi sesler çıkarır. Muhtemelen meraklanan izleyiciye şu seslerle saldırır ‘esasında hiç bir şeye ihtiyacım yok bana yardım etme’ diğer bir deyişle bana yardım etme sadece benimle metaforik olanı paylaş. Esasen sen zaten onun içindesin, bunu bana karşı direkt hareketlerle bozma.*”¹⁰⁶

Acconci kamusal ve özel ayırımında söylemini dayatmaz, kendi kendisiyle ilişkisini objektif bir hale getirerek var olana müdahaleyi içerden değiştirmeye çalışır. Acconci çağırarak baştan çıkarır ve ikna eder. Duyguların dışı vurumu arınma ihtiyacı duyan bir sanatçının izleyicisiyle bir alış-veriş değil, kullanılan nesnelere ve sanatçının eylemlerinin hayranlıkla izlenerek kaçınılmaz bağlar kurduğu anlatıdır. “*Korku ve acıma, olayların örgüsünden kendiliğinden doğarlar. Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmeden de o öyküde geçen olayları sırf dinlemekle ve bu olaylar nedeniyle korku ve acıma uyanabilmelidir.*”¹⁰⁷

İlk dönem gelenekseli eleştirdiği çalışmaları sonraki dönemlerde kolektif bir alandaki yapılanmaya dönüştü. Burada gösterim alanının işlevsel değişimi iç ve dış algısının çakıştırılması söz konusuydu. Bu dönem işlerinde araçlar, mimari yapılar, kurulmuş ses ve konuşmanın yapı üzerinde hakimiyet kurması sona erdirilmiştir. Sahne görünümündeki heykel ve mimari yapılar bazen bir sığınak, oturma yeri, insanların üzerine çıkıp buluşabileceği bir yer olabiliyordu. Sözlü ve yazılı dilin seyreltilerek heykel ve mimari manzaralara geçişi aslında gelenekle kurulan ilişkideki işaret ve ikonların yerini diğer bir ifadeyle sözün yapı üzerinde otorite kurduğu işlerden mimari yapıların dokunmayı kışkırtan anlamına yoğunlaştırdı. Her koşulda bir sahne inşa eden Acconci arınmayı tragedyanın işlevi olan “*uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek*”¹⁰⁸ olarak düşünür. Tragedyada, teatrallığın, korodan ayrılmış bir oyuncunun öne çıkarak oluşturduğu kurgulanmış bir

¹⁰⁶ Gloria Moure, Vito Acconci, Çev: Graham Thomson, 34.

¹⁰⁷ Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, 1987. 14. Bölüm

¹⁰⁸ A.g.k. 6. Bölüm

olay dizisinin, oyuncunun konuşması anlamına gelen diyalog aracılığıyla bir etki yaratarak yok edildiği söylenir. Tragedya salt dans ve müzikten oluşurken yalnızca kendine işaret eder. Burada izleyen ile oyuncu arasındaki fark ortadan kalkar. Oyuncu kendisini doğrudan deneyimlenecek bir yaşantı olarak sunar. Bu performanslarda oluşan ortak yaşam yok üzerinden şekillenen yok-özne, yok-izleyici anlamında bütün temsilleri de bir kenara bırakarak sahnenin kendisi gerçeklik olur: Aslında Acconci performanslarında yok-var arasındaki gerilimi, kendi üzerinde yoğunlaşmalarla içindeki olayın bir parçası olmaya geçirerek, izleyiciyi tanıklık noktasından bir olmama durumuna geçirir. Acconci, kurguladığı mekânda kurgunun dışında kendini konumlandırarak söylemini kendi dışında gelişen ilişkilerden dolaymlayarak kendine çevirir: Tragedyadaki kahramanın kendi sözünü söylerken koroyu da yönlendirmesi buna iyi bir örnektir. Çalışmalarında kullandığı ses, dil, görsel parçalar olayın parçası olmaya çalışan sözde bir Acconci duygusunu tersine izleyiciye taşıttırır: Katolik aile suçludur. *“Özne ve anlam hep bir arada varolur; edimsel sanat öznenin ölümünü ilan ettiği sanatında yüzünü akla değil, bilinçaltına ve bedensel arzuya ve acılarına dönmüştür. Bu haliyle performans, aklın girdiği yerde tragedyanın bozulduğunu söyleyen ve kendi çağında yeni bir Dionysosçuluğun izini süren Nietzsche'nin bir asır sonra gerçekleşen kehanetidir.”*¹⁰⁹ Kışkırtıcı, baştan çıkarıcı katılım zaman zaman eşlik etme, metaforik kurgunun sonucuydu. Acconci'nin mahremiyet temalı işlerinde, içeriksel ve malzemesel değişim 80'li 90'lı yıllarda yaptığı sosyo-kültürel bağlamı çevreyle ilişkili interaktif işlere zorlamıştır.

İtalyan kültürünün karşıtı bir ailede yetişen Vito, gençlik döneminde yaratıcı bulmadığı İtalyan kültürünü, zamanla benimseyerek edebi yazılarında ve sanatsal pratiklerinde kullandı. Şiir sanatının kurallı ve şekilci niteliği Vito'nun zamanla bu ifade dilinden uzaklaşmasına sebep oldu. Şiir, ileride yapacağı sanatsal faaliyetlerinde “koltuk altında” yedekte tuttuğu bir ifade şekli olarak işlerine katıldı. Vito performans sanatının sınırlarının serbest olduğunu ve onun tüm formlarını kabul edebileceğini hissetmiştir. Onun için performans sanatı, izleyicide şok etkisi yaratacak güçlü bir ifade diliydi.

Genişlemek (expansion) var olanın dışına çıkmak: Acconci'nin var olduğu sanat ortamına doğru genişleme süreci etkileşim prensibine dayanıyordu. Bu da

¹⁰⁹ Beliz Güçbilmez, Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti, 42.

nihayetinde onun o iyi bilinen kentsel müdahalelerine götürecekti. İlk olarak o kendi kimliğini tanımlama ve var olma konularına odaklanmıştı. Acconci'nin var olduğu bu ortam karmaşık ve kaygan bir zemindi. Doğası gereği kullandığı malzeme hem maddi hem de değildi. Özünde hem kültürel hem de sosyolojik özellikler taşıyordu. Bu da şu anlama geliyordu her bir etkileşim zaman, yer ve hareket açısından değerlendirilmeliydi. Fiziksel özelliklerin önemsenmesi kadar davranışların mantıklı bir şekilde yorumlanması da dikkate alınmalıydı. Acconci'nin bu temeldeki kurgularında film, video, fotoğraf gibi malzemeler dikkat çeker. Çalışmalarında “abartılı hareketlerden” kaçınmak çok önemliydi. Çünkü bu ifade diliyle gereksiz ve yersiz fazlalığa, teatralliğe (aşırı abartılı olma durumuna) düşmemiş oldu. Acconci şiirsel alt yapısı sayesinde çifte bir avantaja sahiptir. O sanat eğitimi içinde herhangi tür kirlenmeden kurtulmaya çalışmak zorunda değildir. Çünkü kendisiyle aynı yolda giden bir çoklarından farklı bir alandan geliyordu. Aksine tüm yapması gereken şey kendi başlattığı yoldan gitmekti. Kendi yolunda küçük ve kusursuzca mantıklı kıvrımlar gerçekleştirilmesi gerekiyordu. O dönemde minimal ifade etkiliydi. İndirgemeci soyutlamanın saflığı pek çok Amerikan sanatçıyı 60'larda bu yola dönmek için teşvik etmişti. Acconci 1960'larda New York'a geldikten sonra Jasper Johns'un eserlerinin etkisinde kalmıştır. Johns'un eserlerinde kullandığı harf ve sayılardan oluşan dili ‘olgu’ya dönüştürmesinden etkilenmiştir. Acconci “*Johns bana deyim ve geleneğin ne olduğunu öğretti... o aslında olguyu keşfediyordu, bense olguyu istiyordum*”¹¹⁰ demiştir. Bu sanatçılar aynı zamanda kendilerini, varoluşsal içeriği kucaklamaya meyilli olan ve kendilerinin kınadıkları Avrupa geleneğinden ayrı tutmak konusunda takıntılıydılar. Bir uça öyle yada böyle önceden şekillendirilmiş fikirler ve ideaların saf ifadeleriyle var olan ‘kavramsal sanat vardı’. Diğer tarafta endüstriyel materyallerle süslenmiş basit yapılarıyla var olan minimalizm vardı. Bu iki akımda nesnelliğin anlatımcı etkisini kavramlara yükleyerek yok etti. Acconci kendini bu anti-dışavurumcu çevreden etkilenmiş olarak görür.

Vito Acconci ilk gösteri sanatını başlatan kişilerden biri olarak tanınmaktadır. 1970 ve 1980 yıllarında Amerikan avangardının en önemli figürlerinden biridir. Acconci'nin bu dönemdeki çalışmaları, post-minimal gösteri ve kavramsal sanatın dönüm noktasında rol oynaması sebebiyle önemlidir. Acconci'nin gösteri ve

¹¹⁰ Andrew Forster, *The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, 13.

kavramsal sanat anlayışı; müzik, dans, deneysel tiyatro ve şiirdeki yeni eğilimlere yakın olarak gelişmiştir. Onun sanat uygulamasındaki değişken üslupları ve ardından mimarlık ve tasarıma geçişi rastgele değildir. Erken gösteri çalışmalarında Acconci yerleşmiş inançları yıkan kişilik ve ayrıcalıklı bir yazar olarak ortaya çıkana kadar okuyucu veya seyirciler, ya da tanınmayan katılımcılar sadece sessiz varlıklar veya tanıklar olarak görülmüştür. Enstalasyon çalışmalarında Acconci, müze alanının kısıtlamalarına rağmen seyircilere sahneyi kendi çalışmalarını düzenliyormuş duygusunu yaşattırır. Acconci araştırmalarında sanat dünyasının bazı teorik ve uygulamalı disiplinlerini dikkatle incelemiştir. “Gerçek”, “olgu” ve “yararlı” gibi kavramlar, onun eleştirel sözlüğünde tutarlı ve kasıtlı olarak seçtiği kışkırtıcı ve tartışma yaratıcı terimlerdir. Dolayısıyla, “uygulamalı” (neye göre, ne için ve nereden uygulamalı?) ve “yararlılık” (neye, ne için yararlı) terimlerinin önemle ele alınması gerekmektedir. Acconci insan vücudunu, güç-kuvvet ve kamusal-özel alan arasındaki fiziksel, sosyal ve psikolojik eşiği keşfetmiştir.¹¹¹ Sanat çalışmalarında ikonik eşyalar, nesnelere yerine basılmış sayfalar, sınırlarını arayan bir anlatım dili içinde kullanılmıştır.

“Acconci’nin işleri için tek bir kavram kullanılacak olursa bu “expansion” (genişleme) olur. Bu kavram Acconci’nin beden ve mekân işlerinde sınırla olan ilişkisini açıklayacaktır. Karışık mekânsal kurgularında sürekliliği sağlayan bu genişlemedir. Buradan hareketle “artzamanlı ve senkronik” analiz yapmak Vito’nun işleri için iyi bir yöntemdir. Acconci’nin sanatsal işlerindeki temel vurgu *sınırlar*’dır. Düşündürücü ve aynı zamanda şiirsel olan işleri şeyleri sınırlarında zorlamaya çalışır. Vito’da sınır, mekânın fiziksel yapısıyla görselleşirken, düşünsel planda kültürün eleştirisi yapılır. Gençlik döneminde İtalyan kültürüyle kurduğu ilişki, çocukluk dönemindeki koyu katolik geleneklerini eleştirmesinin olanağını verir. Acconci kendi öznelliğinin üretiminde, bedeninde kuşatılmış olan bütün alanları performanslarında görünür kılar. Etik olanın öznelikle olan sarsılmaz ilişkisinde, “Etik töz, Foucault için, bireyin kendisinden ahlaki davranışının hammaddesini oluşturma tarzıdır ve ahlaki davranışın maddesi olan kendiliğin bu parçası, ahlak tarafından idare edilir, kuşatılır, ele geçirilir, ama aynı zamanda özneliğin üretiminin, kendi kendini yaratma uzamının açıldığı nokta olabilir.”¹¹²

¹¹¹ A.g.m. 12.

¹¹²Judith, Revel, *Güncelliğin Bir Ontolojisi*, Çev: Kemal Atakay

1960’larda minimal sanatın kavramsal içeriği ardından gelen kavramsal sanatın dil bilimle kurduğu ilişki, biçim-içerik soyutlamasının merkezde olduğu çalışmalara yol açmıştır. Formun görsel bir işaret olması yanında dil, biçimin önüne geçerek kavramın görselleştiği işleri ön plana çıkartmıştır. 60’ların bu soyut eleştirel dili apolitik gibi dururken yerleşik bütün yapıları aslında gündelik kullanım biçimleri içinden eleştirmiştir. 60’lardan 70’lere geçişte özerk ile kamusal arasındaki gerilim daha görünür oldu. Bu dönemde mülkiyet problemi kimlik tartışmaları yapılan performanslarla ön plana çıktı. Acconci kamusal alanda kendi kimliğini tanımlama ve kendini konumlama hallerini, gizlilik diğer bir değişle mahremiyetin gizliliğini “dış alanda” sınırlarına taşıyarak keskin anlatımlı işler yaptı. *“Dış kısmında gizliliğin dışında görünen sınır nedir? Ne doğru, Ne yanlıştır? Bu işler gizliliğin Acconci’nin mekanı özne olarak kullanmasını (bu sadece fiziksel bir mekan ya da siyasi, sosyolojik rollerle tanımlanmış mekan olabilir) ya da beden nesenin üreticisi olarak kullanımını anlatır (mekanın kendisi=özne, kendi vücudunun nesne olması). Bu durum da Acconci kendi başına genişleyen bir mekân yaratır.”*¹¹³

Acconci çalışmalarında özellikle kendi üzerinde yoğunlaşır. “Mekân içinde beden” sonrasında “bedenin yarattığı mekân” olarak 60’ların sonundaki işlerini ayırır, aslında bedeni bir mekan olarak kurgular. 1969’da gerçekleştirdiği fotoğraf serisinde, makina başka bir retina olarak göz işlevini görür. Gözlerden uzağa konumlandırılmış başka bir göz olarak izleyiciyi seyredir. ‘12 Pictures’ (1969) da karanlıkta kalan izleyicilerin, sanatçının her hareketinde, flaşa basmasındaki pozisyon değişiklikleri kare kare sabitlenerek sergilenir. ‘Toe-touch’ (1969) ya da ‘Throw’ (1969) işlerinde beden, bükülme, öne atılma hareketlerini yaparken görüntülenir. Bu performans işlerinde etkileşim önemlidir. Dönemin sanat çevrelerinde tiyatro oyunu olarak da düşünülmüş bu performanslar, dilden tamamen yoksun bedenler arası etkileşimi anlatır. Benzer bir şekilde sokakta ‘Following Peace’ (1969) ya da bir müzede ‘Proximity Piece’ (1970) sessizlik içinde bireylerin takip edilmesinin tekrarlarıyla oluşturulmuştu. Bu işlerde de bedenin hareketleri ön plandadır. Acconci tekrarı hem bedenin mekânla kurduğu ilişkiyi açıklar, hem de öğrenme sürecinin nasıl gerçekleştiğini beden üzerinden anlatır. ‘Learning Piece’ (1970)’de bir şarkıdan dizeler alıntılanır. Bu dize sürekli tekrarlanarak şarkının kendisi oluşturulur. Acconci fiziksel unsurları kullanarak etkileşim alanlarının sınırlarını hem zorlar hem de

¹¹³ Gloria Moure, *Vito Acconci*, Çev: Graham Thomson, 24.

esnetir. Burada kamusal mekanı işgal etmek, sınırları zorlamak, kamusal mekanı özelleştirerek halka açmak önemlidir. Sınır, Acconci'de sosyal katmanları esnetmek, 'dışlama', 'dışarıda tutma', 'dahil etme-kapsama' kavramları aracılığıyla ortaya konulmuştur.

Performans sanatındaki özne-nesne arasındaki ikilemi çözmeye yönelik anlatım aslında bir açığa vurma denilebilecek soyut dışavurumculukta izlerini bulabilir. Pollock'un 'damlatmaları' bu ikilemi sorunsallaştırırken yere serili mekândaki açık iş, kol hareketiyle tekillik ve ifadeciliğin sınırlarını zorlar. Zamanın ve hareketin bir ifadeye dönüştürülmesi Acconci'de bedeni, 'çıkış ve varış noktası' olduğunu düşündürür. Harekete yapılan bu vurgu sanatçının kendisini işaret eder. Performans bu noktada 'yer içinde' değil 'yer aracılığıyla' gelişen etkileşim-iletişim ifadesi olur. Performans, özel bir eylem olması yanında, izleyiciye direkt ya da dolaylı olarak yöneltilir. Açığa vurma, '12 Pictures' (1969)'da olduğu gibi savunmasızca gözlemcinin tepkilerinin altını çizer.

Acconci özel olanla kolektif olanın karşılaşmasını kaçınılmazlıkla anlatırken, yaratıcılığın kıyılarında dolaşır. Sosyal ve politik konular verimli bir içerik oluşturmuştur. Acconci gençlik yıllarındaki şiirsel kökeniyle birlikte yaratma-yaratılan arasındaki uzaklığı vurgulamaya çalışmıştır. Estetiğin süzgecinden geçerek, dil bilimsel olanın görsel ve plastik olanın önüne geçtiği çalışmalarında şiirsel ve edebi yeteneğini sınırlarına kadar götürür. Performans sanatçılarının çevreyle kurduğu ilişki fizikseldir. Fiziksel hareket yaratım sürecinde, izleyiciye kadar yayılır, genişler ve sanatçının ifadesi deneysel olarak paylaşılır. Aslında performans sanatı yaratma sürecinin değişimine iyi bir örnektir. Acconci bu durumu 'ayağımın altından kaymıştı' ifadesiyle yaratım mekânının kendisinin değişmesinden geçtiğini vurgulayarak açıklar. Buna paralel olarak şiir anlatılarında 'sayfanın okunması'nı terk ederek şiirin gerçekleştiği 'odanın okunması'nı benimsemiştir. Şiirin fiziksel ve zamansal dili dinleyen yada bakanın kendi boşluğunu doldurmasıyla, ne anladığı düşüncesi, dizeleri dil biliminden, eylemin ritmiyle eşleştirerek, şiiri düşünsel olandan nesnel olana geçirmiştir. *"Yayılmaya örnek olacak bu değişim Acconci'nin ifadesiyle 'Bu, sözcükten bedene geçti yani sayfa açık ya da içeride bulunan kapalı"*

bir mekâna dönüşmüştü.”¹¹⁴ Beden dünyaya açılan bir mekandır. Bebek için annesinin bedeni sonrasında kendi bedeni onun dünya ya açıldığı ilk mekandır.

60’ların sonunda dikkat çekici olan politik olanın sanatsal olana girişi, politik ve şiirsel olanı yaratıcı gücün merkezine yerleştirdi. Sanatçının eylemlerinde, çalışmalarında sanat pazarının söz sahibi olamadığı plastik ve görsel yaratıcılığın sınırlarda gezdiği bu dönemde ortaya çıkan ürünler insanın politik ve poetik bir birim olduğunu gösterir.

Acconci kendi özneliğinin tüm estetik boyutlarını kapsayan anlatımında, sanata zarar vermeden, nesnelleştirilmesinden geçen bir öznelik yarattı. Buradaki nesnelleşme sanatı bir özne gibi düşünmekten geçmekteydi. ‘Trappings’ (1971) and ‘Conversions. Part I-II-III’ (1971)’de karşı cinsin kılığına girerek kendi özne oluşunun sınırlarını zorlar. ‘Trademarks’ (1970), ‘Soap and Eyes’ (1970) işlerinde savunmasızlık, kendini konumlandırılmama anlatılmıştır. İnsanın kendini kontrol mekanizması, öğrenme süreci, savunmasızlık dil, film, fotoğraf aracılığıyla anlatılmıştır. Acconci kendi etrafında mekânsal bir aura yaratır. Hem sanatçı, hem de izleyici olarak işlerinin içindedir. Dil, işaret, jestler yoluyla özel yaşamını gözler önüne sererek, savunmasız kalan özne, sınırları zorlayarak stratejik biçimde yarattığı gerilimle izleyiciyi tahrik eder. Acconci’nin stüdyo işlerindeki kendini bir diğerrinin üzerine etkide bırakma anlatımı, ‘güç alanı’ kavramıyla ilişkilendirilebilir. ‘Alan’ eylemin alanı, gerçekleştiği yer diğerr taraftan izleyiciyi tahrik, gerilim ve onun tepkisine dayalı bir etkileme yeridir.

Acconci’nin işlerinde video kullanımı gözlemcinin pasifliğini ve kayıtsızlığını yok etmiştir. Güç alanı karşılıklı genişlemeyle gerçekleştiğinden video, bedenler arasındaki göz işlevini görür. ‘The Body in Space’, ‘The Space Of The Body’, ‘Person To Person’, mekân, beden, boşluk arasında net bir ayrıma gider, bu çalışmalarda psiko-fiziksel ilişki izleyiciyi etkilemesine rağmen müdahale etmez. İzleyicinin göz kapaklarını zorla açması ‘Priying’ (1971), içgüdüsel yeteneğini kullanarak eylemde bulunması ‘Channel’ (1971) beden hareketlerinin içsel ya da etkin kılınması ‘Pull’ (1971), ‘Remote Control’ (1971), ‘Security Zone’ (1971) olan işlerinde sınırlama ve zorluk kavramlarını işler. Acconci’nin son performansı olan 1973’de yaptığı ‘Ball Room’ (1973) da bir spot ışığından diğerrine geçerken

¹¹⁴ Gloria Moure, *Vito Acconci*, Çev: Graham Thomson, 18.

mırıldanarak bir yardım çağrısında bulunur. Acconci kendisini hapis eden psikolojik gerilimlerden kurtulmak için yardım bekler. 1971'deki 'Claim' (1971), kendi alanının nevroitik savunmasını şiddetli bir dille anlatır. 'Reception Room' (1973) itiraflarda bulunan bir bedenin kamuflajını yavaş yavaş açmasıyla gerçekleşir. Bu çalışmalarda mahkûmiyet ve özgürlük bir döngü içinde anlatılır. Dil hem iletişimin hem de mahkûmiyetin sebebi olduğundan döngü buradan kaynaklanır. Monologlar hem özgürlüğün hem de kendi kendini hapis eden öznenin iç konuşmalarıdır. 1974'de Acconci 'Command Performance' (1974) adlı işinde özel bir eylem yerine video kurgularıyla izleyiciyi oturttuğu tabureden videonun içindeki görüntüye, katılıma davet etti. Mekanın içine yerleştirilen kameralar aracılığıyla videolara dahil olan izleyici kendini kameralarda izler. Acconci bedenini kullanarak yaptığı işlerin yerine interaktif bir anlatımı başlatmış olur.

Acconci'nin varoluşu sorguladığı performanslarında örtme ve gizleme ilişkisini anlatırken 1972'de yaptığı *Seedbed* (1972) (döl yatağı) bir boşluk, yokluk hissinin anlatıldığı bir düzenleme, galeri mekânına kuruldu. Acconci burada galerinin zeminine bir barınak biçiminde düzenek kurdu. Galeri zeminin altında performansını sergileyen Acconci mekâna yerleştirilmiş sürekli bir ses kaydıyla katılımcıyla ilişki kurdu. Seslerin kısa aralıklarla, peş peşe düzensiz yayılımı barınakta 'sesimi kaydediyorum, metaforlarla konuşmak zorundayım' yardım çağrısına benzer sesleri izleyiciye yöneltiliyordu. Acconci'nin dille ilişkisi şiir üzerinden geliştiği için metaforik anlatım, işlerinde metaforik nesnelere seçmesiyle devam eder: "Acconci için "gerçek konu" konunun kendisi değil, anlamın farklı bir katmanıdır. Dil buna erişmesi için bir araçtır. Aslında dil, Acconci'nin bütün eserlerindeki ipucudur. Onun kullandığı dil, (ister sözlü, ister yazılı, bireysel kelimeler, isterse de ayinler olsun) tıpkı insan yapımı mimarının içerisinden kıvrılarak kendi yolunu bulmaya çalışan bir ağaç kökü gibi, gerçek eşyaların ve gerçek ilişkilerin kültürüyle iç içe geçen sürecin kendisidir."¹¹⁵ 'Seedbed' (1972) de bir mahzen gibi düzenlenen galeri zemini döl yatağının davetkâr ve bedensel acının açıldığı yer olduğunu akıllara getirir. Acconci zeminin altında mastürbasyon sırasında yaşanan keyif, acı, yoksunluk, kendinden geçiş ve şiddetli bir kendine varışı kısa kısa sesler aracılığıyla galeriye yayar. Kontrol mekanizmalarını serbestçe kullanabilme aslında etiğin bir olanağı gibi düşünülebilir: "Cinsel edim, tüm hazların en şiddetlisi ve yorucusu

¹¹⁵ Andrew Forster, *The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, 13.

olduğundan, aynı zamanda da yaşam ve ölüm ilişkisine bağlı bulunduğundan, kendinde boşanan güçleri denetleme enerjisini serbestçe kullanabilme ve yaşamını, geçici varoluşun ötesinde devam edecek bir yapıya dönüştürebilme özellikleriyle tanımlanan öznenin etik oluşumu için ayrıcalıklı bir alan oluşturmaktadır.”¹¹⁶

Acconci'nin katı katolik kuralları şekillendirdiği çocukluk ve gençlik yıllarıyla olan psiko-fiziksel bağlantısı aslında katılımcılarında dahil ve müdahil olduğu ortak bir yaşamdır. Foucault Cinselliğin Tarihinde beden arzu-denetleme ilişkisini Hıristiyanlık üzerinden şöyle açıklar: *“Hıristiyan öğretisi de, arzuyu bütünüyle ve dikkatli söyleme geçirme yoluyla bu arzu üzerinde özgül etkiler yaratmayı amaçlıyordu; bunlar kuşkusuz arzuyu denetleme ve arzudan uzaklaşma etkileri olmakla birlikte, aynı zamanda da tinselliğe geri dönme, Tanrı'ya yeniden bağlanma ve bedeninde kötülük eğiliminin yaralarıyla ona direnen aşkı hissetmenin doğurduğu huzur verici acının fiziksel etkisiydi.”¹¹⁷*

Acconci'nin metaforik dili bir dolayım-lama içerir: Katılımcıdan hem yardım bekler hem de “bana yardım etme” sadece bu alanı paylaş, “bana karşı direkt hareketlerle bu alanı bozma” der. Bu yıllarda yaptığı işlerde kullandığı beşik metaforu öznelin anonim içindeki ikonografik referanslarına gönderme yapar. 1974'deki ‘Memory Box’ (1974) benzer bir beşik barınak/ev kurgusundan üretilmiştir. Bir yaşam ve bir anın aynı alanda oluşturulmasına gönderme yapıyordu. İzleyiciler diğer işlerde olduğu gibi görsel ve akustik katmanlar arasında hapis olur. ‘Other Voices For A Second Side’ (1974) çalışmasında beşiğin iki tarafta odanın görüntüleriyle inşa edildiği siyah ve beyaz renklerin arasında yerleştirilmiş ışık dizeleri, Acconci'nin bedeninin bölümlerinin yer aldığı posterleri projektörlerle aydınlatıyordu. Acconci geçmiş, şimdi ve geleceğe dair ölüm hikâyelerini anlattığı bir teybi izleyicinin yanına yerleştirilmiştir. Burada hayatın bir kurgu olduğu diğer işlerde de kullandığı, inşa/kurgu mekânlarla bir kez daha vurgulanır. Acconci burada şunu tekrarlar ‘belirsizlik içinde yaşa, kesinlik içinde öl’.

İnsanın gerçeklikle ilişkisini kuran dil özneliği büyük ölçüde şekillendirir. Dil, metaforların yorumlanmasında yeni araçlara ve nesnelere anlam yüklemeye çalışırken güç-gelenek arasındaki gerilimi yaratır. Yaşam ve yaratmanın temel ilkesi olan kurgu, metaforik dili gelişi güzeli aşmanın olanağı olarak kullanır.

¹¹⁶ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 206.

¹¹⁷ A.g.k. 27.

“... Kişi ancak böylesi bir bilmeyele tatmin olabilir. Buna karşın dilin, hakikatin temsil aracı olarak görülmediği, bütün insanların anlamını veren bir bağlamın olanaksızlığına inanan bir yaklaşımda (Nietzsche) metafor, kendinin bilgisinin öz-yaratımı, kişinin kendi olma sürecini kendi eliyle anlatmasıdır. Bu bir keşif değil, yaratma, icat etme sürecidir. Şairin kendi öyküsünü, daha önceden aşına olunmayan sözcüklerle ifade edebilme, anlatabilme becerisiyle gerçekleşir. Kişi geçmişini, ‘onu böyle istedim’ (thus I willed it) haline getirme mücadelesinde, kendi dışında sabit, büyük bir hakikatle ilişki kurmak yerine, bir kendini aşma, altetme (self-overcoming) çabasındadır. Yetişkin adam, çocukluğunu ailesinin, akrabalarının, arkadaşlarının, öğretmenlerinin bilmediği, tahmin edemediği bir tarzda betimlemenin yolunu bularak ‘kör damganın anavatanına’ gitmeye çalışır. İz sürme süreci, keşfin aksine yaratma sürecidir.”¹¹⁸

Acconci’nin işlerinde görsel düzenleme, ruhani ve akılsal olanın karşılaştırdığı bir manzara algısı olarak ortaya çıkar. Kendini yaratım sürecinde, doğanın –manzara-kurgu içinden taklidi, pasif izleyiciyi 20.yy.’ın hayalleriyle yaşayan insanıyla karşılaştırdı. Burada doğanın kendini yaratım süreci tekrarlanarak Acconci kendi yaratıcı düşüncelerini gerçekleştirir: Taklit ve tekrar. Aristoteles’in mimesisi istekli bir kabullenişle tekrarlanır. Yaratmanın tekrardan geçtiği bir kendini yaratım süreci söz konusudur. Burada taklit kendi üzerine dönen bir anlam taşır. Bu bağlamda bedensel ve nesnel olan önem kazanır: “*Üslup bu sürekli ve kırık doğuştur, özlere uygun tözlerde yeniden ele geçirilen doğuştur, nesnelere başkalaşımı haline gelen doğuştur.*”¹¹⁹ Sekanslar görünümündeki çalışmalar senaryosu belli olmayan bir film, rolü kestirilemeyen bir karakterin, “koltuğun altındaki dille” akılsal olanı yeniden yapılandığı, birer manzara görünümündeydi. Bedenin ve aklın sınırlarında gezinen Acconci, Spinozacı bir esinle bedeni bir heykel gibi tasarlar. Beden potansiyel bir güçtür. Spinoza etikada şunu yazar: “*Bedenimizde onun etki gücünü arttıran ya da eksiltene, tamamlayan ya da tutan her şeyin fikri ruhumuzda düşünme gücü üzerine aynı etkiyi yapar.*”¹²⁰ Acconci’nin düşüncesinde beden, özel ve kamusal alan arasında eşik (sınır) niteliği görür. Özel mülkiyetle kamusal alan arasında ki eşğin simgesel anlatımı kent mimarisine katılan bedenle buluşur. Acconci’nin mimari ile

¹¹⁸ Erdem Çiftçi, *İlkesiz Etiğin Öznesi*, 96.

¹¹⁹ Ronald Bogue, *Deleuze ve Guattari*, Çev: İsmail Öğretir, Ali Utku, 59.

¹²⁰ Baruch Spinoza, *Etika*, Çev: Hilmi Ziya Ülken, 139.

ilişkili kamusal mekanı (kentsel alan) beden anlatımıyla şekillenen kamusal mekanla çarpıştır.

1980-84 yıllarında üretilen işlerde kültürel ve politik metaforlar kullanmıştır. 'Instant House'(1980), yere yerleştirilmiş Amerikan bayrağına boyanmış dört parça tahtanın kaldırılıp şematik bir ev oluşturmasını anlatır. İç duvarı oluşturan yıldızlar ve çizgiler dış duvardaki Sovyetler Birliğinin nişanesine dönüşüyordu. Soğuk savaşın korkulan düşmanı olan komünistler muhafazakâr Amerikan söylemiyle karşı karşıya getirilir. Acconci bu yıllarda mimariyi parçalı, toparlanabilecek, birleştirilebilecek dokulardan oluşturmuştu.

'Mobile Home' (1980)'da raylar üzerine yerleştirilmiş evler kırsallığı vurgulamak için toprak rengi ve mavi renklere boyanmıştı. 'Fan City'(1981)'de kelebek kanatları şeklindeki metal parçaların dairesel anlatım içinde bir dizi çadırdan oluşan açık kamp çadırları, brandasında yazan metinle evsiz insanlara barınak sağlamak niyetindeydi. Bu çalışma sosyal olayların ve dışlama politikalarının gerçekliğinin eleştirisidir. Sub-Urb (1983) adlı işinde bir yeraltı şehri inşa eder. Bu ev zemine kazınmış düz bir çizgi de ilerleyen yer altındaki bir müze görünümündeydi. Bir dizi sabit ve kayan paneller aracılığıyla puzzle benzeri karelere ayrılmıştır. Panellerin hareketiyle puzzleların kareleri Sub-Urb (1983) kelimesini galerinin üstüne örter. Amerikan bayraklarıyla donatılmış galeri duvarları güvenli bir sığınak hissi uyandıran Amerikan idealini eleştirmekteydi. Karanlık bir labirent görünümündeki yer altı şehri rahatsız edici ve merak uyandırıcıydı. Acconci 90'lara kadar işlerinde kumaş ve mobilyayı sıklıkla kullandı.

Özel mülkiyetle kamusal arasındaki gerilim doruk noktasındadır. Bu gerilimin anlatıldığı şiirsel dille başlayan dönem bu yıllarda yerini ters-yüz edilmiş evlere, tüketici ürünleriyle elde edilen kamuflajla birlikte özel mülkiyetle kamusal alan arasındaki gerilime bırakır. Transparan kıyafetler altında gösterdiği bedenler, çok sayıdaki ceplere doldurulan nesnelerin vücutları görünmez kıldığı Shirt of Pocket (1993) adlı çalışmasında nesnenin metaforik çözümlemesini nesne-ikon ilişkisinin minimuma indirdiği bir bağlamda kullanır.

80'lerden itibaren özellikle 90'larda Acconci kentsel manzaraları işlerinde kullanır. Bu işlerinde çevreyle arabuluculuk içinde müstakil ev temasını kullanmıştır. Aynı

dönemlerde yaptığı Sub-Urb (1983), çevreyle ilişkiyi büyük oranda gerektirmiyordu. Acconci doğanın içine dalarken inşa ettiği yapılarla kentsel alanı ortaya çıkartıyordu. Alanın, etkileşimi görünür kılması kamusal sanatın bir niteliğidir. Kamusal sanatın, sanatsal yaratımı sıradan olanın içinden kurgulaması, yaşam olarak sanatı görünür kılmıştır: Estetiğin şekillendirdiği bir yaşam yerine yaşam olarak sanat olacaktır. Kamusal sanatın özneli, anonim ve yokluk ikilisini kabullenerek kimliklerinden kurtulmayı denemişlerdir.

Kamusal sanat yaşamın parçalarını, insanlar arası ilişkiyi yeniden konumlandırarak aktif bir rol oynar. Bir taraftan bireysel tecrübe olarak kazanırken, diğer taraftan iç gözlem anlatım mekânını inşa eder. Burada kimliğin yapısal çözülmesi sağlanır. Bedenler genel olan içinde saydam, yarı saydam anlatım içinden verilir, gizleme ve sırrın açıklanması karşıtlık içinde kullanılır. Acconci şöyle söyleyecektir; *“gelenekleri kutlamaktan ve düzeltmekten uzakta olan kamusal sanat davranışların her türlü konumlandırılmasında net yol gösterici olmalıdır. Bu yüzden de nesnel terimler içinde sınıflandırılmaya hatta yok olmaya eğilimli olacaktır. Kendini ‘belli teknik eylemleri ve yetenekleri pratiğe dökme’ eylemine kendini mahkum edecektir. Bu da pratikte ‘görünüşte gereksiz olan işlemler aracılığıyla yeniden dizayn etme’ anlamına gelir.”*¹²¹

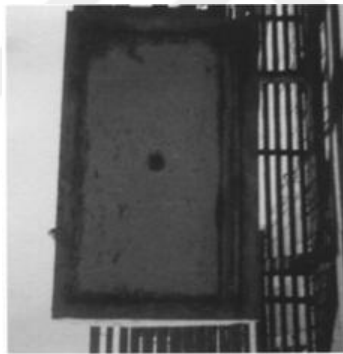
1990’lı yıllardan itibaren Acconci ‘Acconci Studio’ adı altında ortak işler üretmeye başladı. House Up The Building (1996), Park Up A Building (1996) işlerinde modern mimari cephelere asılmış endüstriyel ürünlerle özel mülkiyetle kamusal karşı karşıya getirmiştir. Bu çalışmalar Archigram’ın ‘Plug-in’ düşüncesine yakın görünüyordu. Bu çalışmalarda binanın cephesine eklenmiş olan çeşme, tuvalet gibi endüstriyel ürünler ev mobilyalarından oluşan bir ev içi alana işaret ediyordu. Diğer taraftan da özel mülkiyetin pek tercih edilmeyen duvarı kamuya açık bir anlatımda kullanılmıştır. Acconci Studio’nun kamusal alana yaptığı vurgu mimarinin bütünsel yapısının dağılmasından geçiyordu: *“Bence yapı inşa etmek doğa alanlarının içinde eriyecek şekilde olmalıdır ve doğa alanları da belki binalara dönüşebilir. Kamusal alan ve mimarinin bir eser/abide olduğunu düşünmeye başladım. Hadi o abideleri üzerinde durduğumuz toprağa geri getirelim.”*¹²²

121 Gloria Moure, *Vito Acconci*, Çev: Graham Thomson, 53.

122 Andrew Forster, *The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci*, 22.



Resim 4.35: 12 Pictures,
May 28, 1969; 9 and 11 p.m., Performance, The Theater, New York

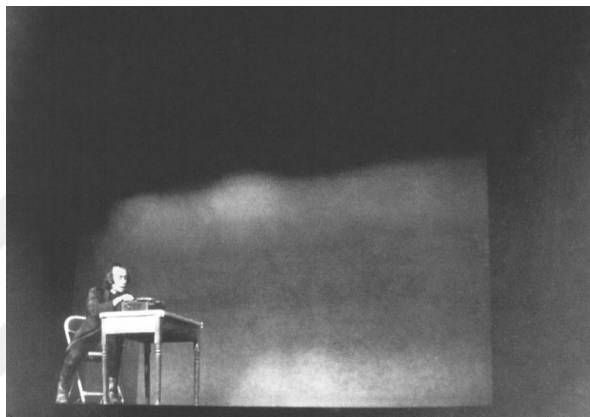


Resim 4.36: Toe-Touch
November 23, 1969; early morning, Activity/photos, Kodak Instamatic 124, b/w film
Washington, St., between Leroy and Morton, New York



Resim 4.37: Throw

November 23, 1969; afternoon, Photo-Piece, Kodak Instamatic 124, b/w film
Vandam St., between Greenwich and Hudson, New York



Resim 4.38: Learnin Piece, 1970

Performance, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1 hour



Resim 4.39: Following Piece

“Street Works IV” sponsored by the Architectural League of New York October 3-25,
1969 Activity, New York, various locations, 23 days, varying times each day



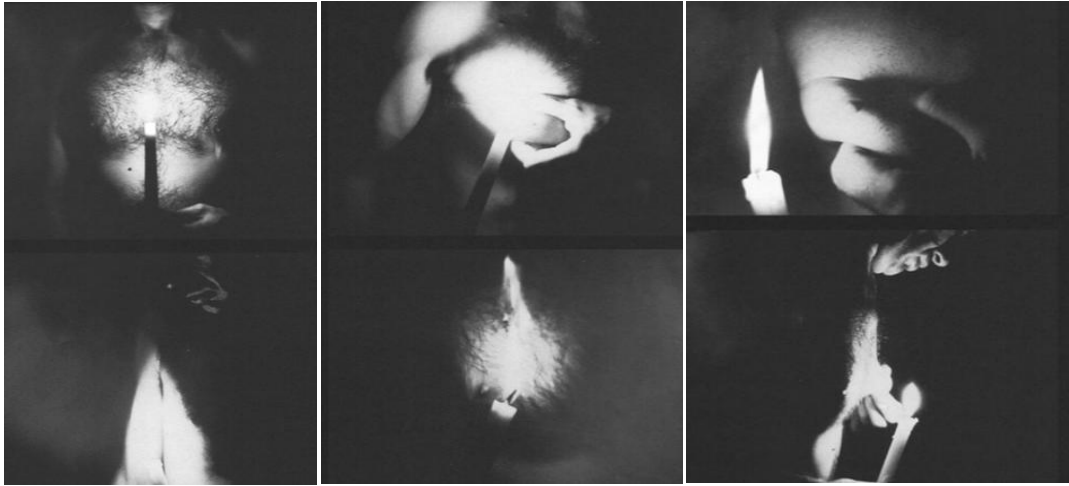
Resim 4.40: Proximity Piece

September 10-November 8, 1970 Activity “Software”, The Jewish Museum, New York, Varying times over 52 days



Resim 4.41: Rubbing Piece

May 1970, Max's Kansas City Restaurant, New York, One hour on a Saturday afternoon



Resim 4.42: Conversions, Part I (Light, Reflection, Self-Control)
Summer 1971, Super-8 film, b/w 48 minutes Camera: Kathy Dillon



Resim 4.43: Conversions, Part II (Insistence, Adaptation, Groundwork, Display)

Summer 1971, Super-8 film, b/w, 18 minutes, Camera: Kathy Dillon



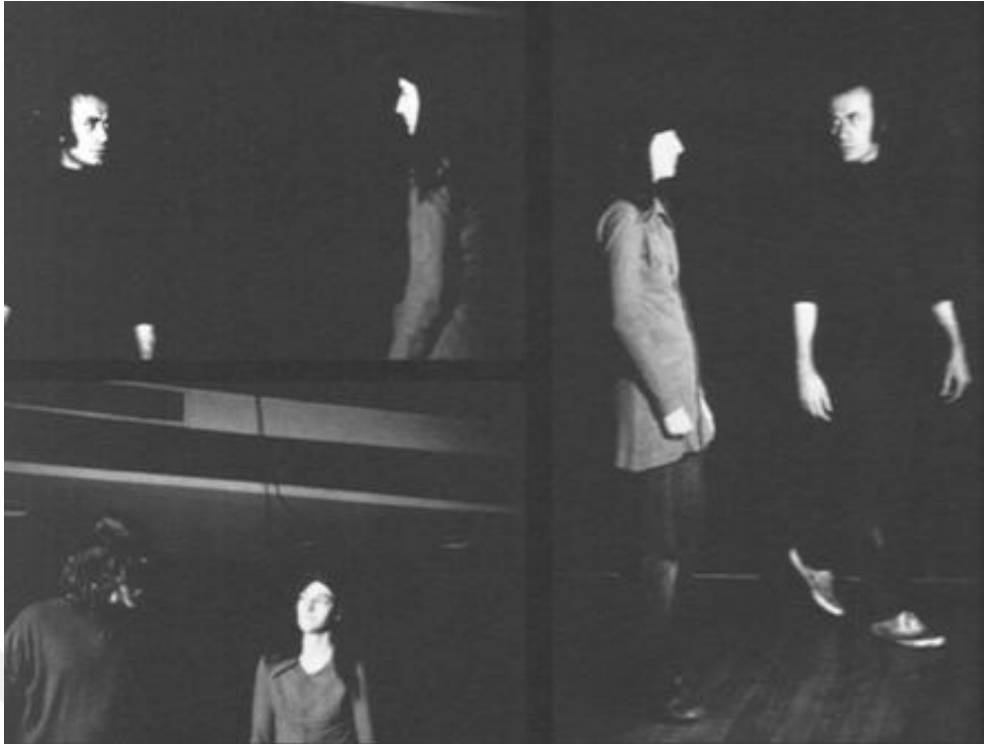
Resim 4.44: Conversions, Part III (Association, Assistance, Dependence)

Fall 1971, Super-8 film, b/w, 6 minutes, Second participant: Kathy Dillon, Camera: Doug Waterman



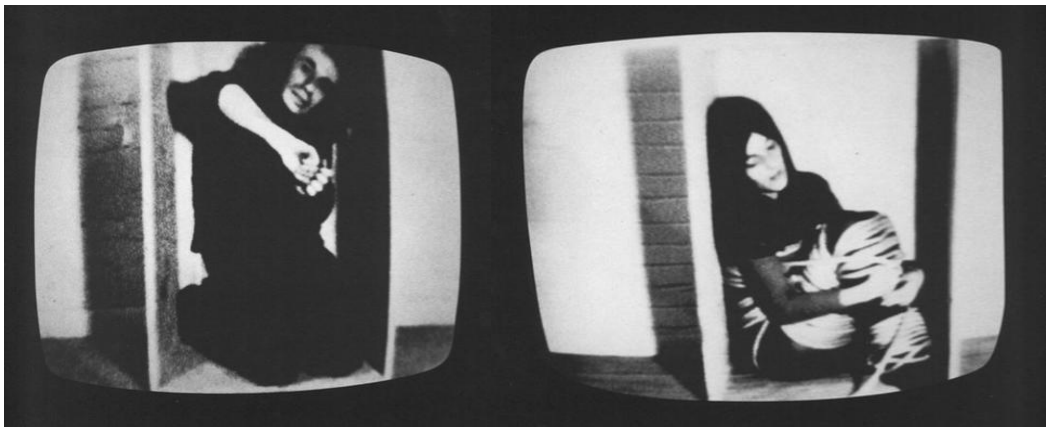
Resim 4.45: Trappings

October 1971, Performance, Warehouse, Munchengladbach (A program of simultaneous performances), One hour



Resim 4.46: Pull

April 1971, Performance; Videotape of the performance, Eisner & Lubin Auditorium, New York, 30 minutes,
Second Participant: Kathy Dillon, Camera: Student of New York University Media Department



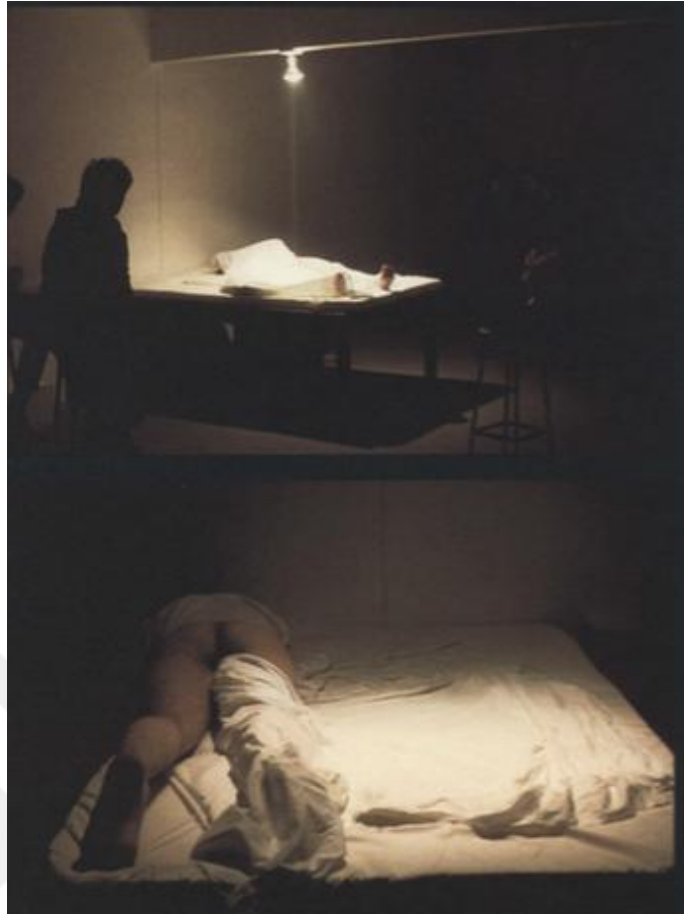
Resim 4.47: Remote Control

1971, Video Installation, 6x7x2'; 2 simultaneous videotapes, b/w, sound, 1 hour



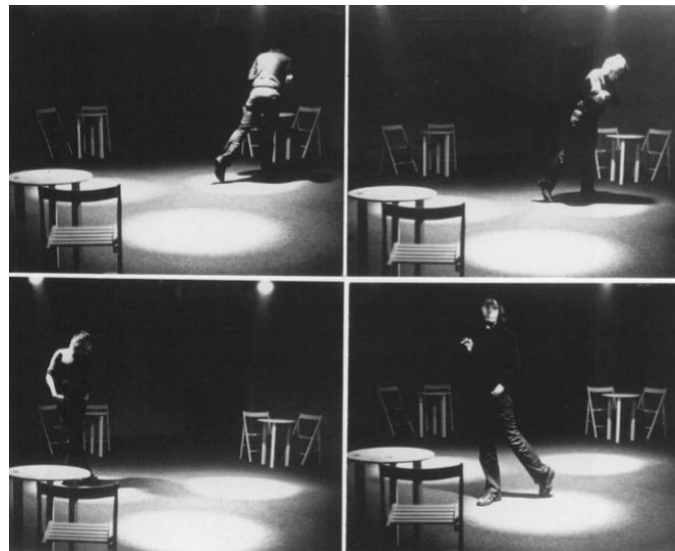
Resim 4.48: Seedbed

January 1972, Performance/Installation Sonnabend Gallery, New York,
9 days, 8 hours a day, during a 3-week exhibition; wood ramp 2,5 x 22 x 30'



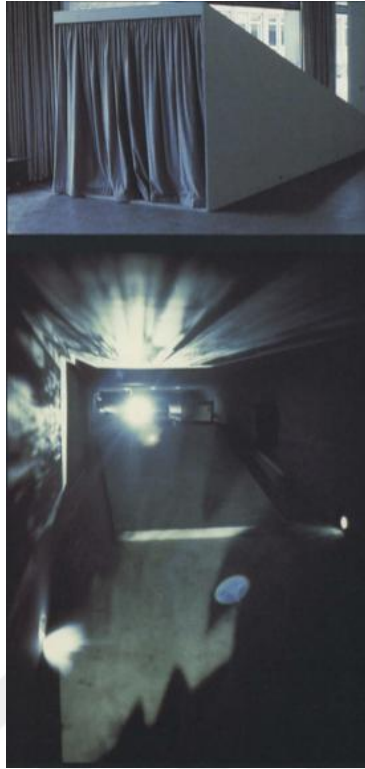
Resim 4.49: Reception Room

March 1973, Modern Art Agency, Naples, Three weeks, live performance for three days, three hours each day, An entrance corridor leading to a main room



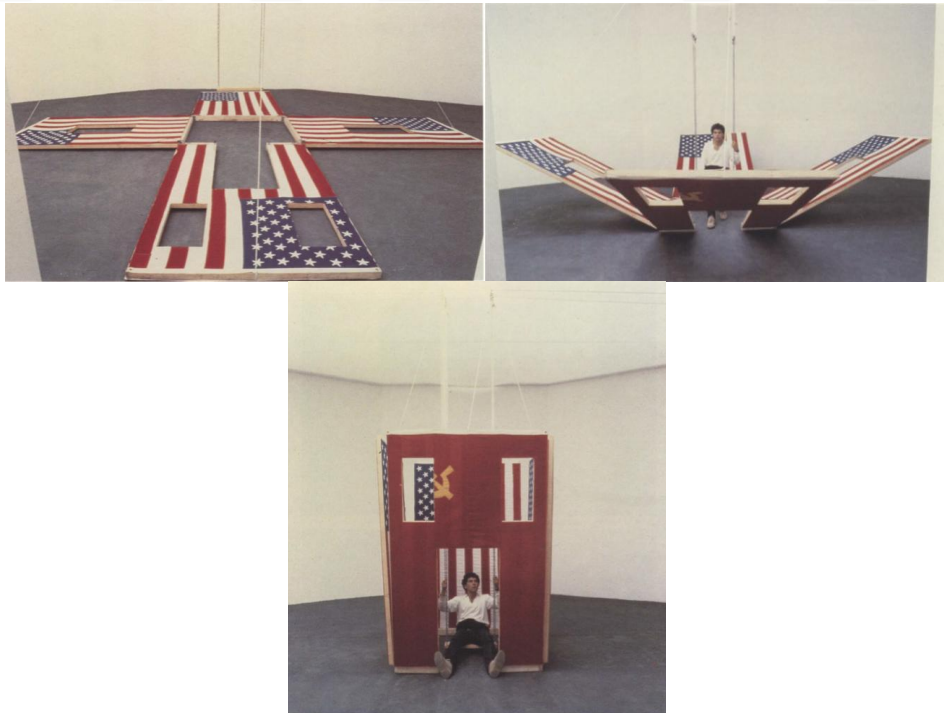
Resim 4.50: Ballroom

November 1973, Galeria Schema, Florence, Two performance, 90 minutes each



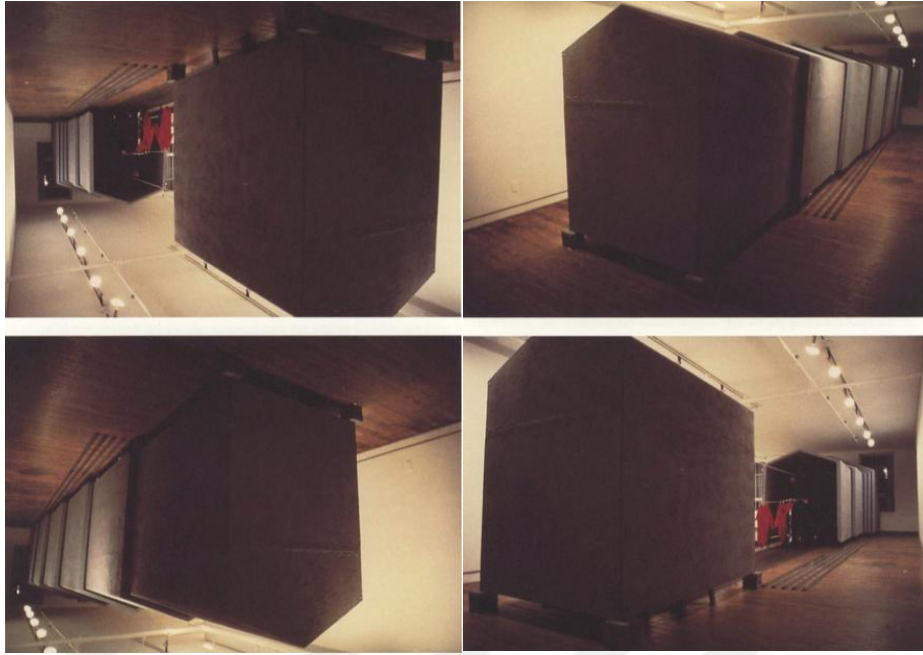
Resim 4.51: Memory Box III (Vanishing Point)

Summer 1974, Installation (wood foam bed, curtain, slides, audio) Projekt 74, Cologne ,7 x 7 x25'



Resim 4.52: Instant House

1980 Self-erecting architectural unit (flags, wood, cable and pulleys) 8 x 21 x 21'



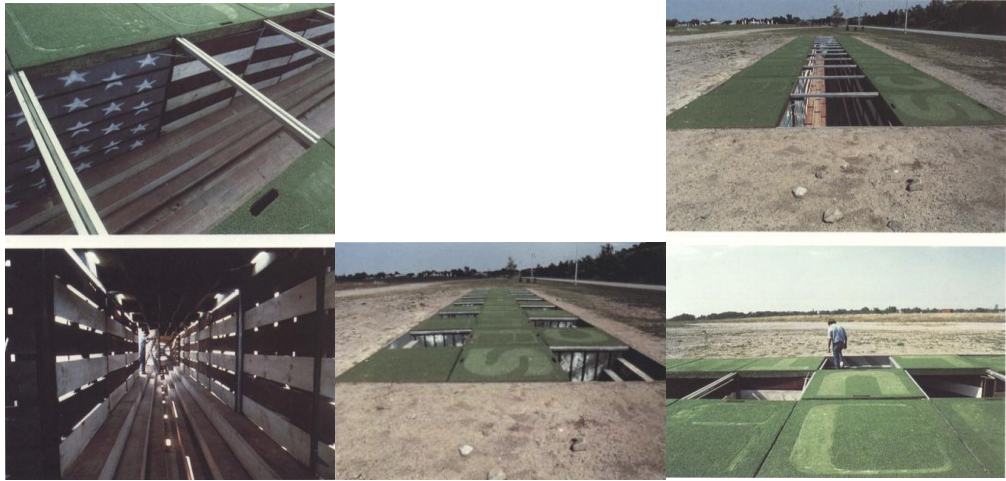
Resim 4.53: Mobile Home

1980 Painted wood, tricycles, red shirts, cable and pulleys, 10 x 48 x 8'



Resim 4.54: Fan City

1981 Aluminum, fabric, cable and pulleys, 12 x 25 x 25'



Resim 4.55: Sub-URB

1983 Stained and painted wood, steel, astroturf 10 x 98 x 21'



Resim 4.56: Shirt of Pockets/Jacket of Pockets

1993 Plastic, zippers, snaps, 3 x 3 x variable depth, Acconci Studio
(Vito Acconci, Luis Vera, Won Chang)



Resim 4.57: House up a Building

1996, Aluminum, grating, rubber, corrugated fiberglass panels, camping equipment, fluorescent lights, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Variable height x 30 x 7', Vito Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Jenny Schrider, Charles Doherty)



Resim 4.58: Park up a Building

1996, Aluminum, grating, trees and tree-bags, fluorescent lights, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Variable height x 36 x 7', Vito Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Jenny Schrider, Charles Doherty)



Resim 4.59: Mur Island by Vito Acconci, Graz
(<http://www.art-idea.com/mur-island/>)

SONUÇ

20.yüzyılın sanat tarihi içinde ayrıcalıklı yeri, insan kavramını var oluşsal temellerle değil eylemleriyle sorunsallaştırmasıdır. Sanatsal yaratma eylemde bulunmayla yakın anlamlar içinde hem eleştirinin hem de içeriğin kaynağı olmuştur. Geçmiş ve kendi çağını ilginç bulan sanatçı bunu bir temsil etme, gerçek bir amaç olarak kabul ederken 20.yüzyılda çağın reddine yaklaşan bir sorgulama dili öne çıkar. Nietzsche'nin 'öz yıkım' kavramıyla değerlendirdiği antik trajedi fazla 'duygusal, mantıksal belirginlikten yoksun, kibirli bir çalışma olarak sanatın temelindeki dionisyak olguyu ele alır ve tarif etmeye çalışır. Nietzsche'ye dönüp bakacak olursak bir 'öz eleştiri girişimi' olarak görsel sanatların ve edebi sanatların kökeninde bulunan akılcı ve iyimser dünya görüşünün 20.yüzyıla gelindiğinde yok sayıldığı bir dünya söz konusudur.¹²³ Trajik olanın karanlık ve uğursuz yönleri, kural ihlalinin işareti değil tersine insan varlığının en bozulmamış hali olarak kurucu unsurdur. Buradan hareketle 20. yüzyıl bozulmaya ilişkin kaygıları, sanatçının bütün açıklığıyla kendi kaygılarını dile getirdiği sanatsal ifadeyi merkeze almıştır. İyi kurulu resim, tek bir bakış açısı, bir bütün oluşturma sanata ve dünyaya katılmanın tersine imkân vermediği dil olarak kabul edildi. Tek bir noktaya çekilme yerini, noktadan yayılmaya yeri geldiğinde dünyalar dışına çıkmaya dönüşerek, varlık-yokluk ikilisi kurgunun merkezinde yer aldı. Şey'in varlığı, mekânsal çözümlemelerde namevcut olanda verilirken, sanatsal çalışmalardaki yaşam diğerlerine de söz konusu yaşamın kaynağının kendileri olduğu duygusunu yaşattı: Sanat, sanatçı, yapıt nerede? İnsanın kendini bir düşman olarak bildiği insanla yeniden karşılaşması kendiyile yüzleşmesinden geçer. Şimdilik, buradalık, dolaylılık koşulu sanatçının performans sanatına başka bir perspektiften bakmasına zemin hazırlar. İççe geçmiş, salınımlı yaşamlar mümkün olduğunca temsil etme stratejisi ile kendini gerçeklikten

¹²³ Beliz Güçbilmez, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, 27-44.

radikal bir şekilde kopararak kendisi dışında kalan dünyanın gerçekliğine dolaylı olarak işaret eder: Temsilin olanaksızlığı. Olanaksızlık, dışarıda kalanın varlığını haber verdiğinden dolaylı olarak sanatçı kendini eleştirdiği şey üzerinden ifade eder. Bu haliyle performans sanatı izleyicisinden imkânsızı isteyerek, bu imkânsızında bir prova ederek paylaşmak, ölümü paylaşmak olduğunu söyleyebiliriz. Özne-beden bir bağlama oturtulmadığı, tarihselleştirilmediği, kişiselleştirilmediği oranda parçalanmış olarak kendi yok olanıyla kendini temsil eder. Tezin konusu olan Vito Acconci ve mahremiyet kavramı mahremiyetin olmadığı yerde mahremiyetin anlatılmasıdır. Bu mahremiyet her yerde olduğundan aslında hiç bir yerdedir. Yüzleşme ve kaynak bulma bedeni parçalamaktan değil, bu parçalardan bedeni doğurmaktan geçer. Acconci'nin parçaları, kullandığı nesnelere, izleyicinin dahil olma, yanıt verme isteğidir.

Acconci'nin çalışmalarında kendine dair anlatımı, ölümünü ilan ettiği bedensel arzuya ve acılara dönüşmüştür. Sanatçının kendisiyle kurduğu ilişkinin yüzleşme, sorgulama sırasında akli merkeze alarak kullandığı yöntem kendi sıfır noktasıyla her seferinde bir karşılaşmadır. Bu tezde anlatılanlardan yola çıkarılacak olursa, insan kendi inşa ettiği yapılar içinde kendi isteğiyle kendini hapis etmiştir. Paradoksal olarak bu durumun sorumlusunu dışarıda kendine benzemeyende arar. İnşa ettiği yapılar bu durumun birer sembolüdür. *Büyük pan öldü!*

KAYNAKÇA

- Abel J. (1994) *Modernite Nedir?* (Çev: Nilgün Tatal-Küçük), *Moderniteversus Postmodernite*, (Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara
- Acconci V. (1992) *Public Space in Private Time*, Art andthePublic Sphere, University of Chicago Press, Chicago, <http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448566>
- Acconci V. (2015) *SomeNotes on Illegality in Art*, College Art Association
- Adorno T. W. (2011) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Sunuş: J.M. Bernstein (çev. NiatÜlner, Mustafa Tüzel, ElçinGen) İletişim Yayınları, İstanbul
- Altet X. (2011) *Sanat Tarihi* (çev:İsmailYerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Antmen A. (2014) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar-Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla*, Sel Yayınları, İstanbul
- Aristoteles (1987) *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Atakan N. (2008) *Sanatta Alternatif Arayışlar* (çev: Zeynep Rona) Karakalem Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Bachelard G. (2013) *Mekanın Poetikası* (çev: Alp Tümertekin) İthaki Yayınları, İstanbul
- Baudelaire C. (2003) *Modem Hayatın Ressamı* (çev: Ali Berktaş) İletişim Yayınevi, İstanbul
- Bauman Z. (2014) *Modernlik ve Müphemlik* (çev: İsmail Türkmen) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Benhabib S. (2006) *Ötekilerin Hakları; Yabancılar, Yerliler, Vatandaşlar*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Benjamin W. (2002) *Pasajlar* (çev: Ahmet Cemal) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Bentham J. (1995) *Panopticon (Preface)*, In MiranBozovic (ed.), *ThePanopticonWritings*, London
- BermanM. (1994) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker) İletişim Yayınları, İstanbul
- Bogue R. (2002) *Deleuze ve Guattari*(çev. İsmail Öğretim, Ali Utku) Birey Yayıncılık, İstanbul

- Boucher G. (2013) *Yeni Bir Bakışla Adorno* (çev: Yetkin Başkavak) Kolektif Kitap, İstanbul
- Butler J. (2014) *Cinsiyet Belası* (çev: Başak Ertür) Metis Yayınları, İstanbul
- Callinicos A. (2013) *Toplum Kuramı-Tarihsel Bir Bakış* (Yasemin Tezgiden) İletişim Yayınları, İstanbul
- Chomsky N. (2013) *Occupy/İşgal Et: Sınıf Savaşı, İsyan ve Baskı Üzerine Düşünceler* (çev: Osman Akınay) Agora Kitaplığı, İstanbul
- Comomina B. (2011) *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı olarak Modern Mimari* (çev: Aziz Ufuk Kılıç) Metis Yayınları, İstanbul
- Çiftçi Erdem (2007) *İlkesiz Etiğin Öznesi, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara, <http://www.flfsdergisi.com/sayi4/93-102.pdf>
- Çizgen G. (1998) *Fotoğrafın Görsel Dili-Fotoğraf ve Sanat Üzerine Yazılar*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Dacheux E. (2012) *Kamusal Alan: Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı, Kamusal Alan* (çev. HüseyinKöse) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Daniel Buren (2002) *Kente Yerleşmek, Sanat*, Dünyamız sayı 82, İstanbul, 135.
- Deleuze G. (2013) *Kritik ve Klinik* (çev: İnci Uysal) Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Deleuze G. (2013) *Müzakereler* (çev: İnci Uysal) Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Deleuze G. (2015) *Anlamın Mantığı* (çev: Hakan Yücefer) Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Erdemci F. (küratör) (2013), *13. İstanbul Bienali Rehberi, Anne Ben Barbar mıyım?*, İKSV ve YKY
- Farthing S. (2012) *Sanatın Tüm Öyküsü* (çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu) Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- Fineberg J. (2014) *Varlık Stratejileri* (çev: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir
- Forster A. (2014) *The Architecture and Landscape Architecture of Vito Acconci, Designer and Artist*, Department of Design & Computation Arts, Concordia University.
- Foster H. (2004) *Tasarım ve Suç Müze-Mimarlık-Tasarım* (çev: Elçin Gen) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2011) *Büyük Kapatılma* (çev: Işık Ergüden, Ferda Keskin) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2011) *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2011) *Felsefe Sahnesi* (çev: Işık Ergüden) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Foucault M. (2012) *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2012) *İktidarın Gözü* (çev: Işık Ergüden) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2013) *Güzel Tehlike Söyleşi: ClaudeBonneyfoy* (çev: Savaş Kılıç) Metis Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2014) *Doğruyu Söylemek* (çev: Kerem Eksen) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2014) *Güvenlik, Toprak, Nüfus-College de France Dersleri 1977-1978* (çev: Ferhat Taylan) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2014) *Kliniğin Doğuşu Tıbbi Algının Arkeolojisi* (çev: Şule Ünsaldı) Epos Yayınları, Ankara.
- Foucault M. (2014) *Özne ve İktidar* (çev: Işık Ergüden- Osman Akınhay) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2014) *Sonsuza Giden Dil* (çev: Işık Ergüden) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2015) *Cinselliğin Tarihi* (çev: Hülya Uğur Tanrıöver) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2015) *Deliliğin Tarihi* (çev: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara.
- Foucault M. (2015) *Hapishanenin Doğuşu* (çev: Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara.
- Foucault M. (2015) *Toplumunu Savunmak Gerekir* (çev: Şehsuvar Aktaş) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Giambattista V. (2007) *Yeni Bilim* (çev: Sema Önal Akkaş) Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Giddens A. (1994) *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm* (çev: İdris Şahin) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gombrich E. H. (2011) *Sanatın Öyküsü* (çev: Erol Erduvan, Ömer Erduvan) Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Göle N. (2014) *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Göregenli M., Karakuş, P., Umuroğlu İ., Ömüriş E. (2013) *Selçuk Kent Belleği: Dün Bugün ve Geleceğin Zihinsel Temsilleri, Selçuk Belediyesi Selçuk- Efes Kent Belleği* Yayınları, İzmir.
- Güçbilmez B. (2006) *Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti*, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabı, Ankara, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/193/1524.pdf>.
- Güçbilmez, Beliz (2005) *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara.

- Habermas J. (2001) *İletişimsel Eylem Kuramı* (çev: Mustafa Tüzel) Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Habermas J. (2014) *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Habermas, Jürgen (1994) *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, Necmi Zeka (Ed.) Postmodernizm, (Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan) Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Harrison C. Wood P. (2011) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev: Sabri Gürses) Küre Yayınları, İstanbul.
- Haşlakoğlu O. (2014) *Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi*, Mavi Atlas, 0(3), 79-86, Ankara, <http://dx.doi.org/10.18795/ma.32670>.
- Hauser A. (2006) *Sanatın Toplumsal Tarihi Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı* (çev: Yıldız Gölönü) Deniz Kitabevi, Ankara.
- Heidegger M. (2011) *Sanat Eserinin Kökeni* (çev: Fatih Tepebaşılı) De Ki, Ankara.
- Horkheimer M., Adorno T. W. (1995) *Aydınlanmanın Diyalektiği* (çev: Oğuz Özügül) Kabalcı Yayınevi, İstanbul. http://www.allmendeberlin.de/Aydinlanma_Nedir_Kant.pdf
- Kagan S.M. (2008) *Estetik ve Sanat Notları* (çev: Aziz Çalışlar) Karakalem Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Kant (1784) *Aydınlanma Nedir?*, Allmende, Alternatif Göçmen Politikaları ve Kültür Evi, Berlin.
- Lefebvre H. (2013) *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (çev: Işın Gürbüz) Metis Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre H. (2014) *Kentsel Devrim* (çev: Selim Sezer) Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Loos A. (2015) *Mimarlık Üzerine* (çev: Alp Tümertekin, Nihat Ülner) Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Marino M. (2015) *Body as Place: Vito Acconci's Gaze*, Performing Arts Journal, Inc MIT Press.
- Maurice Merleau-Ponty (2012) *Göz ve Tin* (çev: Ahmet Soysal) Metis Yayınları, İstanbul.
- Max Horkheimer & Theodore Adorno (2002) *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford University Press in II/3-5 Adobe Garamond.
- Mirandelo P.D. (2006) *İnsanın Değer Üzerine Söylev* (çev. : Levent Özşar, Biblos) Felsefe Dizisi, İstanbul.
- Moure G. (2001) *Vito Acconci*, (çev: Graham Thomson) Ediciones Poligrafa Barcelona.

- Neocleous M. (2014) *Devleti Tahayyül Etmek* (çev: Akın Sarı), Nota Bene Yayınları, Ankara.
- O'dell K. (1998) *ContractWithThe Skin*, TheUniversity of Minnesota Press, London.
- Öndin N. (2009) *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Özbay C., Terzioğlu A., Yasin Y. (2001) *Neoliberalizm ve Mahremiyet Türkiyede Beden Sağlık ve Cinsellik*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Özbek M. (2004) *Kamusal Alan*, Hil Yayınları, İstanbul.
- Platon (2010) *Devlet* (Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ragon M. (2009) *Modern Sanat* (çev: VivetKanetti) Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Ragon M. (2010) *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* (çev: Murat Aykaç Erginöz) Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Rasmussen S.E. (1994) *Yaşanan Mimari* (çev:Ömer Erduran)Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rawls J. (2003) *Halkların Yasası ve "Kamusal Akıl Düşüncesi'nin Yeniden Ele Alınması"* (çev. Gül Evrin) Bilgi Üniversitesi Yayınları İstanbul.
- Revel J. (2006) *Güncelliğin Bir Ontolojisi* (çev: Kemal Atakay) Otonom Yayınları, İstanbul.
- Schiller F. (1999) *Estetik Üzerine* (çev: Melahat Özgü)Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer A.(2008) *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* (çev: Mustafa Tüzel) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Sennett R. (2013) *Kamusal İnsanın Çöküşü* (çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Simmel G. (2015) *Modern Kültürde Çatışma* (çev: Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Soygeniş M. (2012) *Mimarlık Yaşamın İçinden*, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- Spinoza B. (2006) *Etika* (çev: Hilmi Ziya Ülken) Dost yayınları, Ankara
- Şahiner R. (2008) *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Şahiner R. (2015) *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi-Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Tan P., Boynik S. (2007) *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Tez: Dellaloğlu B.F. (1994) *Sanat-Toplum Bağıntısı Açısından Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.

Tez: Kazanç Ö. (2002) *Beyoğlu Han ve Pasajlarının Kullanımı ve Yeniden Canlandırılabilirlikleri İçin Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Timur T. (2008) *Habermas'ı Okumak*, Yordam Kitap, İstanbul.

Todoroc T., Focroulle B., Legros R. (2014) *Sanatta Bireyin Doğuşu* (çev: Esra Özdoğan) YKY, İstanbul.

Vincent V.G. (2012) *Theo'ya Mektuplar* (çev. Pınar Kür) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Vitale T. (2001) *Techarchaeology: Worksby James ColemanandVitoAcconci*, Maney Publishing AmericanInstituteforConservation of Historic&Artistic& Works.

Yılmaz M. (2006)*ModernizmdenPostmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara.

Ziss A. (2011) *Estetik gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi* (çev: Yakup Şahan) Hayalbaz Kitap, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Funda Arslan Yılmaz, 1982 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2000 yılında Maltepe Üniversitesi İç Mimarlık bölümüne girdi. 2013 yılında Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programına başladı.

