



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

## **SANATTA MAHREMİYET**

Aslı ASLAN

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2018



# SANATTA MAHREMİYET

Aslı ASLAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

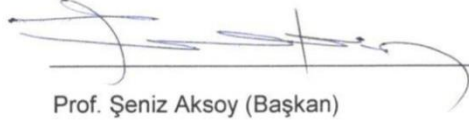
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

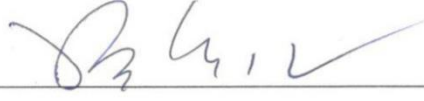
## KABUL VE ONAY

Aslı Aslan tarafından hazırlanan Sanatta Mahremiyet başlıklı bu çalışma, 08.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



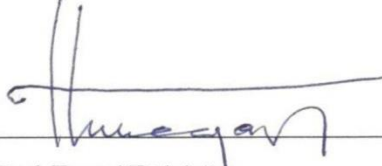
---

Prof. Şeniz Aksoy (Başkan)



---

Prof. Turhan Çetin (Danışman)



---

Prof. Tansel Türkdoğan



---

Prof. Refa Emrali



---

Prof. A. Sibel Kedik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

08.06.2018



---

Aslı Aslan

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

● **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

○ **Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

○ **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

○ **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

08 /06/2018

Aslı ASLAN

## TEŞEKKÜR

Aileme,  
Danışmanım Prof. Turhan Çetin'e,  
İzleme komitesi ve Jüri üyeleri, Prof. Refa Emrali,  
Prof. A. Sibel Kedik, Prof. Tansel Türkdoğan, Prof. Şeniz Aksoy'a,  
Arkadaşlarım Mustafa Sevinç, Akın Demiral ve Özgür Ballı'ya,  
katkılarından ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

## ÖZET

ASLAN, Aslı. *Sanatta Mahremiyet*. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, ANKARA, 2018.

Teknolojinin yaşam içerisinde kendisine yer bulması ve kullanım olanaklarının artmasıyla birlikte, özellikle 1960'lı yıllardan sonra, mahremiyet kavramı hukuk ve sosyal bilimler alanlarında ilgi uyandırmaya başlamıştır. Davranış bilimleri ile birlikte insanlar, gerçek sebeplerini bilmediği kimi davranış, düşünce ve duygularını mantık açısından tutarlı ya da ahlak yönünden benimsenebilir ve anlaşılabilir bir nedene bağlama isteği duymuşlardır. Ancak bu isteklerin sonuçlanması, aynı zamanda yeni kurullarla birlikte özgürlüğe yeni kısıtlamalar getirdiği için, gitgide daha çok huzursuzlaşan insan profilleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplumun huzursuzluğunu dindirmek amacıyla öncelikle bireysel hak ve özgürlük bağlamında ele alınan mahremiyet kavramı, daha sonraki yıllarda psikolojik, sosyal, mimari hatta ekonomik bir kimlik kazanarak disiplinler arası pek çok çalışmaya konu olmuştur. Böylece, zamanla hem fiziksel hem de psikolojik anlamda mahremiyet hakkı ve olanakları artmıştır.

Günümüz pratiklerinde, alışkanlıklarla değişen, kimlik kazanan mekan ve eşyaların önemi, kültürlere göre farklılık gösteren mahremiyet algısına dönüşmektedir. Sanat, insanın algılama biçiminin somut bir örneği olarak kabul edilirse, herhangi bir dönemin ya da toplumun yapısını, düşünce biçimini sanat aracılığı ile okumak mümkün olabilir. Mahremiyetin, dönem, mekan ve cinsel kimlik ile olan ilişkileri göz önünde tutularak, zaman içerisinde geçirdiği değişimin, sanat ve günlük hayat ile olan ilişkisi, bu çalışmada incelenmeye çalışılmıştır. Sosyal ilişkiler çerçevesinde ele alınan konu; yalnızlık, güven, alansallık, yer kimliği, kendileme, mekansal roller ve Proksemi gibi destekleyici kavramlarla ele alınmıştır.

Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde, kişisel yaşam ve kamusal alan ilişkisiyle değişen mahremiyet algısı, değişen algıyla birlikte gündeme gelen yaklaşımlar ve kuramlar ele alınmıştır. Mahremiyete dair yaklaşımlar ışığında ikinci bölümde; insanın, mekanın ve nesnenin mahremiyete etkisi, karşılıklı diyalogları ve bu ilişkiyle birlikte



sanat alanında gerçekleştirilen çalışmalar incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise; konu kapsamında ortaya çıkan; ev, örtü, görünürlük, içerisi-dışarısı, özel eşya.. gibi kavramlarla ilişkilendirilerek ortaya ıkan alışmalar, mahremiyet konusu dahilinde irdelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Mahremiyet, Mekan, Kamusal, Özel

## ABSTRACT

ASLAN, Asli. *Privacy in Art*. Proficiency in Art Study Report, ANKARA, 2018.

As technology has expanded its place in life and the opportunities to use the technology has increased, the concept of privacy begun to attract interest in the fields of law and social sciences, especially after the 1960s. Together with behavioral sciences, people have been in tendency to attribute their behaviors, thoughts and feelings, which they do not know the real causes, to a logically consistent or morally acceptable and understandable reason. However, as the conclusion of these intentions also brought new restrictions on freedom with the new rules, more and more uneasy human profiles began to emerge. The concept of privacy which is dealt with in the context of individual rights and freedoms in order to relieve the unease of society has been the subject of many interdisciplinary studies in the following years by acquiring a psychological, social, architectural and even economic identity. Thus, privacy right and opportunities have improved in both physical and psychological sense.

In today's practices, the importance of spaces and goods that change and gain an identity with the habits is turning into the perception of privacy which differs by culture. If art is considered as a concrete example of human perception, it may be possible to read the structure and way of thinking of any period or society through art. This study attempts to examine the relationship of ever-changing concept of privacy with art and daily life by considering its associations with the period, space and sexual identity. The subject is discussed based on social relationships and supporting concepts such as loneliness, trust, territoriality, space identity, appropriation, spatial roles, and proxemics.

In this context, the first part of the study deals with the perception of privacy which is changing with its personal life and public space relationship and emerging approaches and theories with the changing perception. Based on approaches on privacy, the second part of the study examines the impact of human, space and object on privacy, their mutual dialogues, and the studies conducted in the field of art. The third part of the

study discusses the works that emerge under the subject and in association with the concepts such as home, cover, visibility, interior-exterior, special object etc. within the context of privacy.

**Keywords:** Art, Privacy, Space, Public, Special

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	iii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iv
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	ix
<b>GÖRSELLER DİZİNİ</b> .....	xi
<b>1.BÖLÜM: KAMUSAL ALAN, KİŞİSEL YAŞAM VEDEĞİŞEN MAHREMİYET ALGISI ÜZERİNE</b> .....	1
1.1.Mahremiyet.....	1
1.2. 1950 Sonrası Mahremiyet Yaklaşımları ve Kuramları.....	9
<b>2. BÖLÜM: İNSAN-MEKAN-NESNE BAĞLAMINDA SANATTA MAHREMİYET SORUNSALI</b> .....	19
2.1. İnsan ve Mahremiyet.....	19
2.2. Mekan ve Mahremiyet.....	50
2.3. Nesne ve Mahremiyet.....	80
<b>3. BÖLÜM: UYGULAMALAR</b> .....	101

**SONUÇ**.....134

**KAYNAKÇA**.....136

## GÖRSELLER DİZİNİ

(Görsellere ait kaynakçalar her sayfada ayrıntılı bir şekilde belirtilmiştir.)

Sayfa no

GÖRSEL 1. Hall'un Proksemi kavramını gösteren şema.....	12
GÖRSEL 2. Panoptikon örnek modeli .....	16
GÖRSEL 3. Hohle Fels Venüsü, M.Ö. 35.000-40.000.....	20
GÖRSEL 4. Hal Saflieni'den uyuyan kadın heykelciği, M.Ö. 3000.....	20
GÖRSEL 5. Klasik Roma Doğum Sahnesi, M.Ö. 400-M.S. 300.....	21
GÖRSEL 6. Albrecht Dürer, 1504, Adem ve Havva.....	22
GÖRSEL 7. Cornelis van Haarlem, 1592, İnsanlığın Düşüşü.....	22
GÖRSEL 8. Samer Barkaoui, 2004, Poster.....	24
GÖRSEL 9. Hans Memling, 1480, Bathsheba in the bath.....	25
GÖRSEL 10. Albrecht Dürer, 1497, Erkekler Hamamı.....	26
GÖRSEL 11. Albrecht Dürer, 1496, Kadınlar Hamamı.....	27
GÖRSEL 12. Marcel Duchamp, Verilen: 1. Şelale, 2. AydınlatıcıGaz.....	28
GÖRSEL 13. Marcel Duchamp, 1946-66, Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz.....	28
GÖRSEL 14. Leonardo da Vinci, 1483, Kadın başı .....	29
GÖRSEL 15. Giorgione, 1500, Okçu Portresi.....	29
GÖRSEL 16. Giorgione, 1510, Yaşlı Kadın.....	29
GÖRSEL 17. Michelangelo, 1501-1504, Davut.....	30
GÖRSEL 18. Tiziano, 1538, Urbino Venüs'ü .....	30

GÖRSEL 19. Gustavianum Müzesi, İsveç, 17.yy ortası .....	31
GÖRSEL 20. Pieter van Miereveld, 1617, Doktor Willem van Meer'in Anatomi Dersi .....	32
GÖRSEL 21. Thomas Eakins, 1889, The Agnew Clinic .....	33
GÖRSEL 22. Carolee Schneemann, 1975, İçteki Tomar.....	34
GÖRSEL 23. Daniel Hopfer, 16.yüzyıl, Köy Bayramı.....	35
GÖRSEL 24. Rembrandt, 1631, İşeyen Adam (sol), İşeyen Kadın (sağ).....	36
GÖRSEL 25. Paul Gauguin, 1892, Te Poipoi.....	37
GÖRSEL 26. Kiki Smith, 1992, Kuyruk.....	39
GÖRSEL 27. Andres Serrano, 2008, SHIT (Self Portrait Shit).....	39
GÖRSEL 28. Thomas Eakins, 1865, Maskeli Model.....	39
GÖRSEL 29. Gustave Courbet, 1866, Dünyanın Kökeni.....	40
GÖRSEL 30. Tanja Ostojic, 2000-2005, AB pasaportu olan bir koca aranıyor, .....	41
GÖRSEL 31. Tanja Ostojic, 2004, İsimsiz/Courbet'ye ithaf .....	42
GÖRSEL 32. Yoko Ono, 1964, Parçaları Kesmek .....	43
GÖRSEL 33. Gilbert ve George, 1970 .....	44
GÖRSEL 34. Gilbert ve George, 1994, Naked Suits.....	44
GÖRSEL 35. Marina Abramovic& Ulay, 1977, Imponderabilia .....	45
GÖRSEL 36. George Segal, 1979, Dört Bankta Üç Figür .....	47
GÖRSEL 37. George Segal, 1992, Sokak Geçidi .....	47
GÖRSEL 38. Catherine Yass, 2006, Uyku (Göz).....	48
GÖRSEL 39. Catherine Yass, 2006, Uyku (Maske).....	48

GÖRSEL 40. Berlinde De Bruyckere, 1999, Konuşmak.....	49
GÖRSEL 41. Edgar Degas, 1860, Egzersiz Yapan Genç Spartalılar .....	53
GÖRSEL 42. Jean Auguste Dominique Ingres, 1862, Türk Hamamı .....	54
GÖRSEL 43. Adolf Loos, 1929, Hans Brummel İçin Yapılan Apartman Dairesi.....	57
GÖRSEL 44. Adolf Loos, 1910, Steiner Evi, Pencerenin altındaki aynayı gösteren yemek odası.....	58
GÖRSEL 45. Sigmund Freud'un çalışma odası, 1938.....	58
GÖRSEL 46. Lina Loos'un yatak odası, 1903.....	59
GÖRSEL 47. Le Corbusier, 1930, Beistegui Evi Terası.....	60
GÖRSEL 48. Rachel Whiteread, 1993, Ev.....	61
GÖRSEL 49. Alfred Hitchcock, 1954, Arka Pencere(Rare Window).....	62
GÖRSEL 50. Vajiko Chachkhiani, 2015, Yaşam Yolu, video karesi .....	63
GÖRSEL 51. Le Corbusier, 1929, Savoye Villası mutfağı .....	65
GÖRSEL 52. Le Corbusier, 1927, Stein Villası Mutfağı. ....	65
GÖRSEL 53. Yevgeny Zamyatin, 1921, <i>Biz</i> romanı ülke tasarım örneği.....	66
GÖRSEL 54. Pedro Gomez-Egana, 2017, Eşyaların Etki Alanı.....	68
GÖRSEL 55. Pedro Gomez-Egana, 2017, Eşyaların Etki Alanı.....	69
GÖRSEL 56. Andrea Joyce Heimer, 2016, Yolun İlerisindeki Aile Her Akşam Aynı Saatte Büyük Bir Pencerenin Karşısında Akşam Yemeği Yemeden Önce Dua Eder ve Kendimi Özellikle Küçük Hissettiğimde Onların Kesinliklerini ve Her Birini Yerinde Tutan Sağlam Ahşap Sandalyelerini Kıskanıyım.....	70



GÖRSEL 57. Andrea Joyce Heimer, 2016, Kız Kardeşimin Kucusu Olağanüstü ve Toparlak ve Kamp Ateşi Renklerindeydi, Oysa Benimki Ergenlikle Mücadele Ediyor, Yamalı ve Mat Kahverengiydi, ve Onun Varlığının Yanında Kendimi Tamamlanmamış Bir Çizim Gibi Hissediyordum.....	71
GÖRSEL 58. Dogville filmindeki mekanlar, 2003.....	72
GÖRSEL 59. Dogville film karesi, 2003.....	73
GÖRSEL 60. Edward&Nancy Reddin Kienholz, 1979-1980, Sollie 17.....	74
GÖRSEL 61. Edward&Nancy Reddin Kienholz, 1979-1980, Sollie 17.....	75
GÖRSEL 62. Vajiko Chachkhiani, 2017, Ölü Aslanların Ortasında Yaşayan Bir Köpek.....	77
GÖRSEL 63. Vajiko Chachkhiani, 2017, Ölü Aslanların Ortasında Yaşayan Bir Köpek.....	77
GÖRSEL 64. Jeff Wall, 1994, Oda Rehberi, Oda 6-Uykusuzluk.....	78
GÖRSEL 65. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme.....	83
GÖRSEL 66. Piero Manzoni, 1961, Artist boku.....	84
GÖRSEL 67. Sherrie Levine, 1991, Çeşme (Duchamp'dan sonra) .....	85
GÖRSEL 68. Ebru Özseçen, 2004, Korse .....	86
GÖRSEL 69. Parastou Forouhar, 2003, Cuma, .....	87
GÖRSEL 70. Joana Vasconcelos, 2002, Burka .....	88
GÖRSEL 71. Vajiko Chachkhiani, 2012, Settle İntimacy.....	89
GÖRSEL 72. Nevin Aladağ, 2012, Sahne sergi görüntüsü.....	90
GÖRSEL 73. Nevin Aladağ, 2005, Perde Ev-Amsterdam.....	91
GÖRSEL 74. Niklas Roy, 2010, Benim Küçük Gizlilik Parçam, (Video kesiti).....	92

GÖRSEL 75. Andy Warhol, 1963, Uyku, John Giorno nun 8 saatlik film süresince uykudaki jestleri.....	92
GÖRSEL 76. Sophie Calle, 1979, Uyuyanlar (Jean Loup).....	93
GÖRSEL 77. Chu Yun, 2009, Uyku.....	94
GÖRSEL 78. Tracey Emin, 1998, Yatağım.....	95
GÖRSEL 79. Ana Mendieta, 1973–77, İsimsiz (Silüet serisinden).....	96
GÖRSEL 80. Sophie Calle, 2007, Kendine İyi Bak.....	97
GÖRSEL 81. Sophie Calle, 2007, Kendine İyi Bak.....	98
GÖRSEL 82. Sophie Calle, 1981, Otel/Oda 47.....	99
GÖRSEL 83. Aslı Aslan, 2017, Psiko-deri.....	103
GÖRSEL 84. Aslı Aslan, 2017, Psiko-deri.....	104
GÖRSEL 85. Aslı Aslan, 2018, Dolap .....	105
GÖRSEL 86. Aslı Aslan, 2018, Dolap.....	106
GÖRSEL 87. Mona Hatoum, 2002, Grater Divide.....	107
GÖRSEL 88. Mona Hatoum, 2008, Daybed.....	107
GÖRSEL 89. Mona Hatoum, 2008, Dormiente.....	107
GÖRSEL 90. Aslı Aslan, 2017, İnsomnia, .....	108
GÖRSEL 91. Aslı Aslan, 2017, Insomnia II (Tinnitus) .....	109
GÖRSEL 92. Aslı Aslan, 2016, Yorgan Altı.....	110
GÖRSEL 93. Aslı Aslan, 2018, Örtü.....	111
GÖRSEL 94. Aslı Aslan, 2018, Örtü.....	111
GÖRSEL 95. Aslı Aslan, 2017, Düş Yolu.....	112

GÖRSEL 96. Aslı Aslan, 2017, Düş Yolu .....	112
GÖRSEL 97. Aslı Aslan, 2016, Morpheus'un Yastığı.....	113
GÖRSEL 98. Aslı Aslan, 2015, Yorgan.....	115
GÖRSEL 99. Aslı Aslan, 2015, Home Sweet House .....	115
GÖRSEL 100. Mahmoud Obaidi, 2003–04, Kompakt Ev Projesi.....	116
GÖRSEL 101. Mahmoud Obaidi, Kompakt Ev Projesi.....	116
GÖRSEL 102. Japon Shoji örnekleri.....	117
GÖRSEL 103. Aslı Aslan, 2015, Ev/Home.....	118
GÖRSEL 104. Aslı Aslan, 2015, Orada I.....	119
GÖRSEL 105. Aslı Aslan, 2015, Orada II.....	120
GÖRSEL 106. Aslı Aslan, 2016, Düş Penceresi II.....	121
GÖRSEL 107. Aslı Aslan, 2016, Düş Penceresi II.....	122
GÖRSEL 108. Gülsün Karamustafa, 1992, Mistik Nakliye.....	123
GÖRSEL 109. Aslı Aslan, 2016, Rüya.....	123
GÖRSEL 110. Aslı Aslan, 2017, İsimsiz.....	124
GÖRSEL 111. Aslı Aslan, 2015, Secret Garden.....	125
GÖRSEL 112. Aslı Aslan, 2017, Görünür/Görünmez.....	126
GÖRSEL 113. Aslı Aslan, 2018, İnziva .....	127
GÖRSEL 114. Aslı Aslan, 2018, İnziva.....	127
GÖRSEL 115. Aslı Aslan, 2015, Düş Penceresi.....	128
GÖRSEL 116. Aslı Aslan, 2014, İçeride-Dışarıda.....	129
GÖRSEL 117. Aslı Aslan, 2017, 3 Oda.....	130

GÖRSEL 118. Aslı Aslan, 2015, Hudut.....	131
GÖRSEL 119. Aslı Aslan, 2018, Ankara 2016.....	132
GÖRSEL 120. Aslı Aslan, 2018, Ankara 2016.....	133

## 1. BÖLÜM

### KAMUSAL ALAN, KİŞİSEL YAŞAM VE DEĞİŞEN MAHREMİYET ALGISI ÜZERİNE

#### 1.1. Mahremiyet

Mahremiyet kavramı son yıllarda sık sık kullandığımız bir kavram olmasına karşın, 1960'lı yıllarda hukuk ve sosyal bilimler alanında ilgi uyandırmaya kadar çok fazla ele alınan bir konu olmamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte insanların günlük hayatlarının ve özel yaşamlarının birçok yöntemle izlenebilir oluşu, bu gözetimden rahatsızlık yaşanmasına ve bu rahatsızlığı dile getirerek çeşitli hukuksal yollara başvurulmasına neden olmuştur. Toplum, içinde gerçekleşen herhangi bir değişimi tüm toplum yapısına yansıtan bir sosyal yapı olduğu için, belli gruplar üzerinde, ilişkilerde yapılan seçimler, toplumun yaşadığı gözetim durumları, özel alanda keyfi davranma özgürlüğü gibi konular irdelenmiş ve mahremiyet kavramı sosyal bilimler alanının merceği altına girmiştir. İnsanların bir arada yaşayıp kalabalık gruplar oluşturmasıyla sorunlar görünür hale gelmeye başlamış, böylece şehir hayatındaki kentsel mekanizmalar ilgi odağı haline gelmiştir. İnsanın diğer insanlarla, mekanla ve nesnelere kurduğu ilişkiler çevre psikolojisi adı altında sosyal psikolojinin bir alt dalı olarak incelenmeye başlanmıştır.

Başka insanlardan saklanan ve görülmesi istenmeyen mekanlar, kişiler, eşyalar, bilgiler, özel konular kişinin mahremiyetini oluşturmaktadır. Günümüz çok kültürlü toplumlarda mahremiyet; eğitim durumu, yerleşim bölgesi ve etnik kültür, cinsiyet, toplumsal statü, kişinin ilişki türü vb. durumlara göre farklılık gösterir.

Mahrem kelimesi Arapça "haram"dan gelmektedir. "Mahrum", "hürmet", "muharrem", "tahrir" gibi kelimeler de aynı kökten gelirler. Men etmek, mahrum etmek, mümkün olmamak, el sürmemek, herhangi bir şeyi terk etmek, kişinin namusunu koruduğu yakınları, saygı gösterilecek şey; kadın ve kendileriyle evlenmenin haram olduğu yakın akrabalar gibi anlamlar içerir. Mahremiyet ise, aynı kökten gelip, bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü demektir. Türkçe'de buna karşılık olarak kullanılan "özel alan"dan daha kapsamlıdır (Bağlı, 2011, s.184-185).

Tarihsel dönem ve yaşanan mekan, bireyin içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik durum, kişilerin birbiriyle olan iletişimi gibi sosyal ve fiziksel şartlar değişken olduğu için insanın mahremiyet deneyimine etki eder ve dolayısıyla mahremiyetin tek bir tanımını yapmak doğru değildir. Richard Sennet'e göre mahremiyet: "Zorlama olmaksızın, karmaşık toplumsal gerçekliği ölçmede tek bir doğruluk standardına inanılmasıdır. Yani toplumun psikolojik terimlerle ölçülmesidir." (2013, s. 433)

Tüm sözlü ve sözsüz iletişim yollarını kullanarak bireyin izin verdiği kadarını diğer insanlara göstermesi, mahremiyet tercihi ile alakalıdır. Yalnız kalmak istendiğinin söylenmesi, göz temasından kaçınma, panjurları kapatma, giyimde örtünme, kapıyı kilitleme... gibi görünürlüğü ve iletişimi engelleyen davranışlar bireyin kendisi ve yaşam mekanları için aradığı mahremiyet davranışlarıdır. Bu davranışlar, toplumların sosyal yapısı, kültürü ve gelenekleri farklılık gösterdiği için, her dönem ve toplum yapısına göre değişir. Erken dönem toplumlarında, özel alanlara sahip olmayan bireyler her ne kadar günümüz mahremiyetine uygun olmasa da kendilerine ait alanlara ve kurallara sahip yaşamışlardır. Ev içi faaliyetlere göre yaşadıkları mekanı kullanmış, belli sınırlar koymuşlardır.

Hans Peter Duerr, Çıplaklık ve Utanç adlı kitabında mahremiyetin sadece modern bir algı olmadığını belirtir: Peru'nun kuzeydoğusunda yaşayan Yagualar, ihtiyaç duydukları özel alanı "hayali duvar" denen şeyle oluşturmaktadır. Bir erişkin ya da bir çocuk yalnız kalmak istediğinde, karakteristik bir tavırla evin palmye yapraklarından örülmüş duvarına yaslanır. Bu duruşu aldığı anda, artık orada mevcut değildir ve en acil durumlarda bile kendisine hitap edilmez, hatta bakılmaz. (Duerr, 1999:147) Duerr, görünüşte ilkel olan bu toplulukların özel alanına şiddetle ihtiyaç duyduklarını gösterir: Laos'taki Lametlerde bir ziyaretçinin asla aşmaması gereken görünmez "tabu çizgisi" vardır. Çeyenlerde bir evin üyeleri birbirlerini "görmezden gelerek" kendilerine mahremiyet alanları açarlar. Tzotsil yerlileri ise tek odadan ibaret evlerinde birbiriyle karşılaştıklarında, aradaki mesafeyi korumak için gözlerini genellikle başka tarafa çevirmektedir. Duerr, bu toplulukları anlayabilmek için, modern zihnin fiziksel sınırlarının yanı sıra, ruhsal sınırlarının da bilinmesi gerektiğine vurgu yapar. (1999: s.150,151). (Yılmaz, 2011, s. 132-133)

Mahremiyet davranışlarının çağlar boyunca farklı şekillerde uygulanması, insanlar için bazı gereksinimlerin değişmediğini göstermektedir. İnsanların bedenlerini, mekanlarını ve kişisel eşyalarını koruma isteği ilk çağlardan itibaren yaşanmaktadır. Kişinin dışarıdan gelen herhangi bir müdahaleden kendini koruması ve zarar görmesini engelleyen bireysel mahremiyet, bulunduğu fiziksel ortamın kişiye özel olmasını sağlayan mekansal mahremiyet ve kişinin özel bilgilerinin dağıtımını, paylaşılmasını kontrol edebildiği enformasyon mahremiyeti başlıkları altında toplanan mahremiyet, ilkel kabilelerde ya da erken toplumlarda farklı isimlendirmelerde de olsa hayatın içerisinde kendisine davranışlarla birlikte yer bulmuştur. Erken toplumlarda kamusal ve özel alan ayrımının kullanılmaya başlanması ile, tanıdık/yabancı, mahrem/namahrem, içerisi/dışarı gibi kavramlar insan hayatının içine girmeye başlamıştır. Evlerinden dışarıya çıktıklarında kutsal alan, pazar yeri gibi kamusal alanlarda yabancı insanlarla bir araya gelmesi, insanların sözel ya da sözel olmayan bir şekilde mahremiyet isteklerini belirtmelerine neden olmuştur. Dışarıdan gelen bazı müdahalelere karşı korunmak isteyen insan, kültüre göre farklılık gösterse de bireysel mahremiyetini korumak için örtünerek giyinmiş ya da konuşmak-bakışmak gibi iletişim yollarını sınırlı olarak kullanmıştır. Günümüz yerleşim yerlerinde nüfus çokluğundan dolayı çok fazla dikkate alınmasa da eski yaşam alanlarında mahremiyet korumak adına bazı kurallar uygulanmıştır. Bir mekanın mahremiyeti için; belirlenen alanın etrafına çit ya da duvar örmek, mekanın penceresine denk gelen yere ağaç dikerek içerinin görünürlüğünü engellemek gibi bilinçli yapılan davranışlardan söz edilebilir.

Mahremiyetin hazine gibi bir sahiplik olduğu erken uygarlıklarda, mahremiyet imkanlarına sahip olmak statünün işaretiydi ve istenmeyen müdahalelerden korunmak için zengin Mısırlıların asma bahçeleri, Yunanlıların sütunlu girişleri, Romalıların çeşitli kapalı mekanları ve zengin İngilizlerin taş duvarlarla çevrili kır evleri vardı; Moore'a göre(1984) erken toplumlar, sofistike sınırlara sahip olmadıkları için, sosyal ve çevresel mekanizmaların yanı sıra, göz temasından kaçınma gibi davranış mekanizmalarından da yararlanmışlardır (Newell,1995'ten aktaran Göregenli, 2015, s. 61).

Her siyasal ve toplumsal yapılaşma, zamanın zihniyetini de içinde barındırdığı için, mahremiyet toplumlarda farklılık gösterir. Tarih boyunca bilim, siyaset ve sanat alanında bilginin paylaşılmayıp saklandığı, inancın esas alınarak, gerçek bilginin göz ardı edildiği dönemler yaşanmıştır. Rönesans dönemi ile birlikte bu algı kırılmış, astronomide, bilimde ve sanattaki değişimlerle yaşanan aydınlanma çağı ile mahremiyet

olgusu da değişmiştir. Kopernik ve Galileo gibi astronomlar, o döneme kadar keşfedilmemiş bilgilere ulaşarak bilinmez olanı bilinir hale getirmişlerdir. Teolog Martin Luther halkın ulaşamadığı kilise metinlerini Almanca'ya çevirerek halkın da bu bilgilere ulaşmasını sağlamış, böylelikle kilisenin kendini ele vermeyen bütün sırlarını paylaşmıştır. Sanatçılar ise insan bedenini çıplak betimlediklerinde beden mahremiyetini gözler önüne sermişlerdir. Böylece insanlar; kendi bedenleri, yaşadıkları coğrafya, inandıkları din veya bilimsel gerçekler gibi alanlardaki bilgilere ulaşmaya başlamıştır. Bu bilgileri saklamanın ya da çevreye dağıtmanın önündeki engellerin kalkması, denetime sahip olan insanlar için bilinmezliklerin de ortadan kalkmaya başlaması anlamına gelmiştir.

Ömer Çaha'ya göre özel ve kamusal alan arasındaki sınırları çizen ilk düşünürler J. Locke, J.J Rousseau ve Hegel olmuştur (Özcan, 2003, s.270). Locke'a göre, devlet işlerinin olduğu alanlar kamusal alanlardır ve bu alanlar erkeklere aittir. Ev gibi iç mekanlardaki özel alanlar ise kadınlara aittir. Benzer şekilde Rousseau ve Hegel de kamusal alanı, kutsal devlet sevgisini taşıyan erkeklerin alanı olarak betimlerken, diğer yaşam bölgesi olan özel alanı ise kadınların, çocukların ve özürülülerin alanı olarak tanımlamıştır.

"Kamusal" ve "kişisel" sözcüklerinin tarihi, Batı kültüründeki bu temel değişimi anlayabilmemiz için anahtar rolü oynar. "Kamu" sözcüğünün İngilizcede bilinen ilk kullanımı "kamu"yu toplumun ortak çıkarı ile bir tutmaktadır. Örneğin, 1470'de Malory, İmparator Lucyos'tan "Roma'nın kamusal iyiliğini [publykewe] sağlayan diktatör" diye söz ediyordu. Yetmiş küsur yıl sonra, buna sözcüğün "genel gözleme açık ve ortada olan" şeklinde yeni bir anlamı daha eklendi. Hall, 1542 tarihli Chronicle'da, "İçlerindeki kini tutamayıp kamusal ve özel alanlarda haykırdılar" demektedir. "Özel" sözcüğü burada üst düzey devlet erkanından, "ayrıcalıklı" kişi anlamında kullanılmıştır. 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, "kamu" ve "özel" karşıtlığının bugünkü kullanımlarına benzer bir biçim almakta olduğunu görüyoruz. "Kamusal" sözcüğü herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken, "özel" sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan mahfuz bir yaşam bölgesi anlamındaydı (Sennett, 2013, s.32).

18. yy başlarında, insanlar yaşam alanlarının dışına çıkmaya başlayarak sürekli birlikte oldukları aile, arkadaş gibi yakın çevrelerinden uzaklaşarak farklı insanlarla bir araya gelmeye başlamışlardır. Nur Vergin'e göre "...kent kendine özgü iletişim kanalları yaratarak birbirinden kopuk ve habersiz olan bireylerin etkileşim sürecine girmelerini sağlar." (Taşçı, 2014, s.45) Şehir ortamında bir araya gelen insanlar birbirleriyle iletişim



kurabildikleri gibi, aynı zamanda çatışma halinde de olabilirler. Farklı iş alanlarında çalışan, farklı hobileri olan, farklı düşünen ve yaşayan insanları bir araya getiren şehir karmaşık ilişkiler ağının bulunduğu yapılardır. Turgut Cansever'e göre toplum hayatı "Başka başka yollardan, kendi dünyalarının yalnızlığından gelip bir noktada karşılaşmak, herkesin kendi dünyasından bir şeyleri karşı taraftan gelene vermesi"dir (Taşçı, 2014, s.198-199). Kamusal alanlara çıkıp tanımadığı insanlarla karşılaşan kişi, yeni insanlar ve farklı yaşam tarzları ile karşılaşmış ve öteki insanlarla iletişime geçmeye başlamıştır. Hem tanıdık hem de yabancı kişilerle kent meydanlarında bir araya gelip sosyal bir yapı oluşturan insanlar, bu yapıyı algılayabilmek için "kamu", "kamusal", "kamusal alan" gibi terimleri tartışılarak belli tanımlar yapmışlardır.

Steele, 1709'da, Tatler'ın bir sayısında, "insanların kamusal ve özel etkinlikleri üzerindeki... etkilerden" söz eder. Butler da 1726'da Sermons adlı kitabında, "Her insan, kamusal ve özel olmak üzere iki tür yetisine göre değerlendirilmelidir" diye yazıyordu. "Kamuya çıkmak" (Swift) deyimi, bu coğrafyaya göre anlaşılan topluma özgü bir ifadedir. Eski tarz kullanımlar İngilizcede bugün tamamen terk edilmiş değildir, ancak modern referans terimlerinin temelinde bu 18. yüzyıl kullanımı vardır (Sennett, 2013, s.32).

18. yüzyıl ortalarında ailenin özel yaşam alanı olarak görülmesi, dış dünyaya ait giyim, konuşma ve davranışların ev ortamındaki mahremiyete uygun olmadığının düşünülmesine neden olmuştur. Mahremiyetin yaşandığı en özel mekanlardan birisi olan ev, Wilhem Heinrich Riehl'e göre tek tek bireyler için ikamete daha uygun hale getirilirken aile için giderek daha dar ve yoksul hale gelmiştir (Habermas, 2017, s.119). Aile fertlerine ait özel odaların çoğalması, ailenin bir araya geldiği salonları kamusalılaştırmıştır. Eve gelen ziyaretçiler, ailenin içsel alanına kamusal alanı getirerek kamusal ve özel alanın iç içe geçip denge kurmasına sebep olmuştur. Habermas'a göre: "Özel alan ile kamu alanı arasındaki ayrım çizgisi, evin tam ortasından geçer." (Habermas, 2017, s.119) Kamusal alanın özel alandaki temsili olan salonlarda, eve davet edilenlerin sınırlandığı, iç kamusal alanlar yaratılır. Bu alanlar, evde yaşayan fertlerin kimliklerini, hayat görüşlerini ya da yaşam şartlarını gösteren alanlardır. Ünsal Oskay ise özel alanın artık özel kalmadığından, bunun da en iyi evin dekore edilme şeklinden ve eşyalardan anlaşılabilceğinden bahseder:

Evdeki eşyaların dizilimine baktığımızda, onların kendimizi başkalarına sunduğumuz kamusal alanlar haline geldiğini görürüz. Güzel eşyalar ve nesnelere eve gelecek konukların görebileceği ve kullanabileceği yerdedir. Kendimize ait daha mahrem alanlarda daha dikkatsiz davranırız. O nedenle, özel alan da özel alan olmaktan çıkmış gibi gözükmetedir (Oskay,1989'dan aktaran Yılmaz, 2011, s.132).

Tıpkı evlerdeki eşya dizilimleri ve sahip olunan mobilyaların kalitesinin mevki belirttiği gibi önceki yüzyıllarda giyim kuşamın da sosyal statü işareti sayılması, insanlar arasındaki ilişkiyi de sınırlandırmıştır. İnsanlar arasındaki sınırlar gerek kıyafetlerle gerek ev içi ve dışını ayıran eşyalarla katı bir şekilde ayrılmıştır. Ancak 18. yüzyıl son çeyreğinde sokağın kendi başına önemini artırması ile mevki belirten kıyafetler kullanımdan kalkmış, böylece beden kendisi bir işaret haline gelmiştir. İnsanların olduğu gibi görünmeleri, birbirleriyle iletişim kurarken hiçbir kısıtlamaya yer vermemelerine sebep olmuştur. Sokakta gerçekleşen bu değişim evlere de yansyarak, pencerelerin ağır/kalın perdelerinden arınmasına neden olmuştur. Böylece sokaktaki insan ile ev içi sakinleri arasında yalıtım görevi gören perdeler (örtüler) kaldırılarak, hem içeriden dışarıyı rahatça izleme fırsatı doğmuş, hem de dışarıdan evin içinin görünürlüğü açılarak, içerisi ile dışarı arasındaki iletişimin imkanları arttırılmıştır.

Fiziksel doğanın kamusal dünyaya ithali beraberinde kamu alanında fiziksel etkinliklere yönelik büyük bir heyecan getirdi. 1796'da, Paris'te altı yüzden fazla dans salonu açıldığı tahmin ediliyor. Günün ve gecenin her saatinde insanlar genelde bezgin ve pis kokulu bir halde buralara uğruyordu. ...şehirdeki gece boyu açık kafelerin birçoğu o yıl içinde açılmıştı ve pencereleri de hep sokağa bakıyordu. Kışın da bu pencereler perdesizdi. Oysa daha önceki dönemlerde kullanılan çok ağır perdelerle amaçlanan kafe sakinlerini sokaktaki insanların bakışlarından korumaktı (Sennett, 2013, s. 244-245).

Artan nüfusla birlikte var olan konutların dolması, 19. yüzyılın ilk yarısında karşılaşılan problemlerden birisidir. Öncelikle evler kendi içerisinde bölünerek tek tek dairelere dönüştürülmüştür. Daha sonra oluşan bu heterojen yapılar mahalle ve semt birimleriyle daha homojen yapılara dönüşmüştür. Aynı kültürden ya da meslek grubundan olanlar aynı mahallelere taşınmaya başlayınca, yüzyılın ilk yarısında sokaklarda görünmez surlar oluşmuştur. Evlerin bu şekilde bölünmesi de yeterli olmadığında binalara üst katlar eklenmiştir. Böylece kamusal meydanların etrafındaki çok katlı binalarda oturan bir sürü tanıdık/tanımadık kişiler, yaşam alanlarını oluşturmaya başlamışlardır. Aileler "geniş" aile yapısında "çekirdek" aile yapısına dönüşmüştür. Şehirdeki yaşam alanları

doldukça, insanların birbiriyle olan bağlantısı da zayıflamaya başlamıştır. Daha fazla yabancı olduğu kamusal alanlar gün geçtikçe daha yalıtılmış alanlar halini almıştır. Aktif olarak kullanılan mağaza gibi kamusal mekanlar ise, yoğun bir deneyim gibi görünse de daha az sosyal kamusal deneyimlerin başlangıcı olmuştur. Şehirlerde gerçekleşen bu değişimler "özel" ve "kamusal" alan tanımlarının sürekli değişen, eklenip/çıkarılan yapısına yenilerini eklemiştir. Sennett'a göre özel alan: "...kişinin bir başkasının etkisine açıkken kendini doğrudan ifade edebileceği bir dünyadır; özel alan karşılıklı etkileşimin hüküm sürdüğü ancak gizli kalması gereken bir dünyadır." (Sennett, 2013, s.198) Sennett'in tanımından anlaşılacağı üzere, insanlar sadece kamusal alanlarda değil, özel alanlarda da başkalarıyla birlikte olabilir. Kamusal alanda bulunan insan diğer insanların davranışlarını gözlemleyip irdelerken kendisinin de bir gözlem altında olduğunu anladığında, kendi davranışlarını düşünüp tartarak hareket etme zorunluluğu hisseder. Ancak, özel alanlarda insanlar başkalarıyla birlikte olsa bile bu tarz kaygılar yaşamaz ve kendilerini olduğu gibi ifade edebilir.

19.yüzyılın ortalarında birçok şehirde, insanların birbiriyle konuşmak zorunda olmadığı, kalabalık alanlarda bile yalnız kalma haklarını kullandıkları yeni bir davranış şekli gelişmiştir. İnsanların olaylara karışmadan birbirini gözlemlediği, birbiriyle iletişime geçmeden bilgi edindiği, kamu içinde sessiz kalma hakkı veren bu davranış şekli, Sennett'in ifadesiyle, modern kamusal yaşamda kendini görünürlük ve yalıtım paradoksu olarak göstermiştir (Sennett, 2013, s.46). "...sessizlik sosyalliğe karşı kamusal bir savunma hakkıydı. ...Sessizlik sanatta bağımlılığın, toplum içinde ise bağımsız-olarak-yalıtılmanın aracıydı. Kamusal kültürün tüm mantığı çatırdamıştı." (2013, s. 281-284)

20. yüzyılda, bireyle toplum arasında oluşan bu kopukluk nedeniyle insanlar mahrum kaldıkları şeyleri mahrem ilişkiler alanında aramaya başlamışlardır. Doğaları gereği, bağlılık ve sahicilikle yönlendirilen bir toplumsal ilişki arayan insanlar, özel yaşamlarını kamusal alanlarda temsil ederek toplumun karakteristiğini oluşturmaktadırlar. Kamusal alanda başkalarının gözetimine karşı sessiz kalarak kendini koruma gereği duyan birey, kendini güvende hissettiği ölçüde ilişki kurmak istediği insanlara kendisini açmıştır. Duygu ve düşüncelerin belli bir gizlilikte güvende olacağı düşüncesi özel alan ve zamanların önemini arttırmış ve duyguları iradedişi başkalarına göstermemek için bu

özel mekan/zamanların dışında duygulardan kaçınmak gibi psişik sıkıntılara sebep olmuştur. Bu kaçınma diğer insanların ne hissettiklerini anlamaları için daha çok yakınlaşmalarına neden olmuş ve yapay bir samimiyetin tohumları atılmıştır.

Kamu içinde kişilik, terimlerdeki bir çelişkiydi; en sonunda da kişisel, kamusal terimini yok etti. Örneğin ister aktör ister politikacı olsun, aktif biçimde duygularını kamusal alanda sergileyebilen kişilerin özel ve üstün kişilikli olduklarını düşünmek mantıklı hale geldi. Bu kişiler karşılıklı ilişki kurmuyorlar, karşısına çıktıkları seyirciyi denetliyorlardı. Seyirci onları değerlendirme konusunda kendine duyduğu güveni giderek kaybetti; artık bir tanıktan çok birer izleyici haline geldi. Böylece seyirci, kendine ilişkin olarak aktif bir güç, bir "kamu" olma anlayışını yitirdi. Keza insanların duygularını başkalarına iradedışı açığa vurmakla korkutulmalarıyla, kamusal alandaki kişilik, kamusalı yıktı. Sonuç, ötekilerle temastan daha çok kaçınma, suskunluğa sığınma ve hatta duygularını belli etme kaygısıyla hiçbir şey hissetmemektir. Böylece ifade şartları bir maskenin takdiminden, kişinin dünyada taktığı maskesi altındaki kişiliğinin yani yüzünün ortaya serilmesine doğru kaydıkça, kamu içinde ifade edici olmayı isteyen insanlar kamusal alanı boşalttı (Sennett,2013, s. 336).

Gelişen temel sosyal yapılar modernleşme ile birlikte, kamusal alanın özel alandan ayrı bir yaşam alanı olarak sanayileşme çerçevesinde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanayi kapitalizmi ile birlikte emeğini satmak zorunda olan insanlar, yaptıkları işe yabancılaşmışlardır. Bu ayrılığı yaşayan bireyler, yalıtımı engellemek adına, yaşam alanlarını benimseyip kutsallaştırmış, böylece kişisel deneyimlerini daha yerel ve mahrem bir hale getirmişlerdir. Toplumun kendisinde, nesnelerde, mekanlarda çeşitli anlamlar arayan birey aradığı cevapları bulamayınca toplumsal yaşamdan kaçarak aile içindeki özel yaşam alanlarına yönelmiştir.

(...)insanlar gerçekten hissedebildikleri (duygusal), içinde buldukları şimdiki ana duyarlı oldukları (bütünlükçü), kendilerini tam olarak açığa vurdukları (tümleyici) zaman; özetle bağlanmış oldukları zaman, genelde dünyadaki hayatta kalma, mücadele etme ve yükümlülük altına girme deneyimlerine zıt olan deneyimler yaşarlar. Doğal olarak, sosyologların bahsettiği bu duygusal yaşam sahneleri mahrem sahnelerdir: Aile, yakın çevre, arkadaşlar arasında geçirilen bir yaşam (Sennett, 2013, s. 339).

Özel ya da kamusal alanlarda geçirilen zaman, bireyin hayat tarzı ile alakalıdır ve modern dünyada da önemli bir yere sahiptir. Geleneğin önceki yüzyıllara göre etkisinin azalması ile gündelik hayat yeni algılama biçimleri ile yeniden inşa edilmeye başlamıştır. Modern yaşamdaki kamusal/özel alan ayrımı insanların birbiriyle kuracakları ilişki sınırlarını da belirlemiştir. Bu da insanların hayat tarzı seçimleri için

yeni birçok çeşitliliğin oluşmasına neden olmuştur. Kamusal dünyada yer bulamayan ilişkiler kendisine özel hayatta yer bulmak zorunda kalsa da kamusal dünyanın müdahaleleri ile sık sık özel olma durumlarını kaybetmişlerdir.

Modern toplumsal hayat ortamları çok daha çeşitli ve ayrılmıştır. Ayrışma özellikle kamusal ve özel alan farklılaşmasını içerir, ancak bu alanlar ayrıca kendi içlerinde çeşitlenir. Hayat tarzları karakteristik olarak belirli bir eylem ortamıyla bağlantılıdır ve bu ortamın bir ifadesidir. Bu yüzden, hayat tarzı seçenekleri çoğu kez ortamdakilerin (olası alternatifler pahasına) içinde yer aldıkları kararlardır. Bireyler gündelik hayatlarının akışı içinde tipik olarak farklı ortamlar ve yerler arasında hareket ettikleri için, hayat tarzlarının sorgulandığı farklı ortamlarda kendilerini rahatsız hissedebilirler (Giddens, 2014, s. 113).

Bireysel hak ve özgürlüklere yaptığı vurgu ile öne çıkan 20. yüzyıl, aynı zamanda sınırların git gide azalarak mahrem sınırların ihlal edildiği bir yaşamı inşa etmiştir. Yüzyıl içerisinde gelişen teknoloji, insanların birbirini gözlemlemesine ve paylaşılan mahrem kamusal alana taşınarak özel olma durumunu kaybetmesine neden olmuştur.

## **1.2. 1950 Sonrası Mahremiyet Yaklaşımları ve Kuramları**

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler kültür, pazarlama ve tüketim kültürü üzerine odaklanılmaya başlanmıştır. Bu dönem, önceki yüzyıllarda kişiye ait olarak görülen mahremiyeti, sınırların erimesi ve kaynaşmasıyla öznellikten çıkarmıştır. Gelişen teknoloji ile kamuya açık hale gelen özel yaşamlar, mahremiyetin göz önünde olarak tüketilmesine neden olmuştur. İç içe geçen yaşamlar ile de bireylerin egemenlik alanları yani özel alan sınırları tehdit altında kalmıştır. İfşa edilen özel alanlar pazarlama ürünü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Özel hayatın ifşa edilmesi ve tüketim nesnesi olarak görülmesi her ne kadar eleştirilmiş olsa da, popüler kültürün yaşam alanındaki ve dolayısıyla sanat, medya, piyasa, pazarlamagibi alanlardaki yükselişi engellenemez olmuş ve eleştirilen konular bizzat hayatın merkezinde yer almıştır. Dolayısıyla bireylerin yalnız başlarına kaldıkları alan ve zamanları istedikleri gibi değerlendirerek yaşamaları için, bu alanları kamusal alandan ayırmaları gerekmiştir. Hannah Arendt, "kamusallığın tarihinin kentleşme ile birlikte başladığını söylemekte, özellikle yabancılarla birlikte olma, başka bir dünyadan meçhul olan kişilerle zorunlu olarak

kentte kurulan ilişkinin söz konusu alanların ayrışmasına neden olduğunu belirtmektedir." (Arendt, 1994'den aktaran Uğurlu, 2011, s. 251-252) Kent hayatında yabancılarla birlikte yaşasa da öteki insanlarla nerede ve nasıl iletişim kuracağına karar veren birey, özel alanda kendi değer yargılarına göre hareket ederken, diğer insanlarla iletişim kurabilmek için onların mahremiyetine saygı duymak zorundadır. "Arendt'e göre kamusal alan "insanların uyum içinde birlikte hareket ettikleri" her yerde ve her zaman ortaya çıkar." (Özcan, 2003, s. 258) Bu noktada kendi özel alanını koruma ihtiyacı diğer insanların da özel alanlarına saygı duymayı, kişilerin hassasiyetlerine özen göstermeyi gerekli kılar. Mehmet Yüksel'e göre; "...mahremiyet bizim başkaları tarafından ne ölçüde tanınıp bilindiğimiz, başkalarının fiziksel olarak bize ne ölçüde ulaşabilir oldukları, bizim başkalarının ilgi ve dikkatinin ne ölçüde nesnesi haline geldiğimizle yakından ilgilidir." (Yüksel, 2009'dan aktaran Yılmaz, 2011, s. 133) O halde mahremiyet, kendi karar yargımızla diğer insanların müdahalesinden uzak olduğumuz bir alanı betimlerken, bu ihtiyaç aynı zamanda insanlarla iletişim kurabilmek için insanların mahrem alanına girmeyi de içinde barındırır. Kendi içerisinde bu ikileme sahip olan mahremiyet kavramındaki açıklık, kişilerin kontrolü dahilinde olmasıyla alakalıdır. Çevre psikolojisi profesörü Robert Gifford'a göre, Irwin Altman tarafından yapılan mahremiyet tanımı iyi bir örnektir. Altman'a göre mahremiyet, "bir kimsenin kendisine veya grubuna ulaşma çabası üzerindeki seçici kontrolüdür." (Çelikoğlu,2008'den aktaran Aslan, 2011, s.91).

Ortega Y Gasset'ye göre de insanın kendine ait bir dünyası vardır ve bu dünya insanın mahremidir. Diğer insanlarla yakınlaşma, diğerlerini kendi mekanına, yani mahrem alanına almak demektir. Bu bir süreçtir; çünkü insanın kendi dünyasına bir diğerini alması, çeşitli aşamalardan geçer. Bu aşamaların bir yerinde bazı insanlar daha yakına gelebilir. Bu, ise "mahremiyet alanında olmak" demektir. Bir kişi bizim için mahremiyet alanında yer alıyorsa eğer, o bizim için artık başka hiç kimseyle karşılaştırılmayacak, yeri doldurulamayacak bir birey haline gelmiş demektir. Dolayısıyla insani dünya Gasset'ye göre yakın ya da uzak bir insanlık perspektifidir. Mahrem alanda buluşulan insanlar ise vazgeçilmez birliktelikler oluştururlar (Gasset, 1999'dan aktaran Yılmaz, 2011, s. 134).

Kişilerarası alan mesafeleri kültüre, kişiliğe, çevresel faktörlere göre farklılık gösterse de bir şehrin, mahallenin ya da evin harita üzerinde var olan sınırları gibi bir insanın da kendi alanının sınırı vardır. Yaşam alanlarının ihtiyaçları doğrultusunda mekanlar belli bölgelere ayrılır ve aralarına sınırlar çizilir. Bu sınırlar arası geçirgenlik ise belli

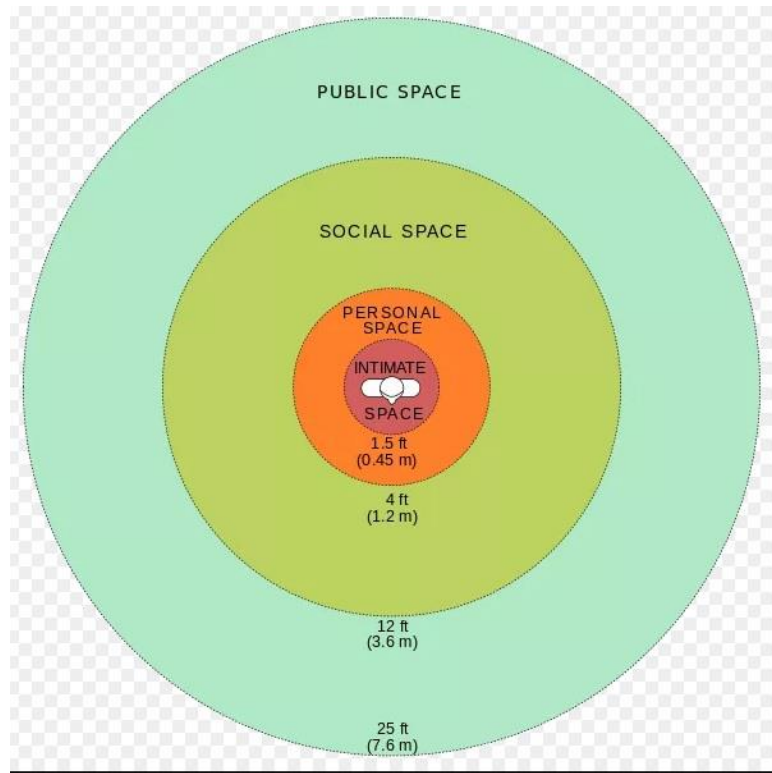
koşullara bağlıdır. İnsanlar durumlara göre bu sınırlar için daha esnek ya da hassas davranabilir. Örneğin kalabalık bir şehirde yaşayan insanlarla kırsal kesimde yaşayan insanların alanları aynı değildir, çoğu zaman şehrin kalabalığı yabancı olan insanların birbirinin kişisel alanına girmesine neden olmaktadır. 1966 yılında antropolog Edward T. Hall, kişiler arasındaki mekansal mesafenin iletişimde oynadığı rolü incelemiş ve kullandığı Proksemi kavramı ile kendini merkeze yerleştiren insanın, diğer nesne ve canlılarla olan etkileşimine gösterdiği tepkiler üzerinde araştırmalar yapmıştır.

Hall'ın (1974) kullandığı “Proksemi” kavramı, genel olarak sosyal etkileşimlerin, insanların arasındaki mesafe tarafından belirlendiğini vurgular. Kim olduğunuz değil, nerede -ne kadar uzakta, ne mesafede- olduğunuz, sizi nasıl algıladığımı belirleyecektir. Önemli olan kendiliğinden uzaklık değil, kavrama anlam veren, şu veya bu uzaklıkta algılanabilen kültürel uyaranlardır. Mesafe yakınlaştıkça algılanan uyaranlar ve yakın ilişki, buna bağlı olarak da olumlu değerlendirme artar. Hall, mesafeyi bir iletişim aracı olarak görür; insanların çeşitli çevrelerde ve çeşitli insan ilişkilerinde duygusal durumlarıyla ilişkili olarak farklı mesafeler kullandıklarını vurgular. Kullandığımız mekanın aktif olarak kullanılmasını ve manipüle edilmesini, fiziksel çevre içinde tercih edilen yakınlık derecesinin ve karşılıklı ilişkilerimiz sırasındaki angajman düzeyinin belirlediğini öne sürer. Hall dört tip mesafe bölgesi belirlemiştir. Bu mesafelerin her biri, farklı seviyede duygusal bilgi taşımakta ve mesafeyi yöneten kurallar, ilişkinin niteliğine göre değişmektedir. Yakın mesafe, kişisel mesafe, sosyal mesafe, genel mesafe (Göregenli, 2015, s. 99).

Hall'un proksemi kavramında Yakın mesafe / Mahrem alan, kişinin bedeninden 45cm. uzaklığa kadar olan alandır (Görsel 1). Bu alan yakın ilişki içerisinde olunan insanların girmesine izin verilen bir alandır. Melek Göregenli'ye göre bu alanda ses, fısıltı gibi normalden daha düşük seviyededir, görüş bir miktar bozulmuştur (2015, s. 99). Asansör, otobüs vb. dar ve kalabalık ortamlarda istenç dışı bu alana yabancıların girmesi kişilerde huzursuzluğa neden olur. Bu rahatsızlık, göz temasından kaçınma gibi karşılıklı iletişimin koparılmasıyla giderilmeye çalışılır. Kişisel alan ise vücuttan 45 cm-120 cm arasındaki alandır. Mahrem alandaki kadar olmasa da bu alan da insanların seçilerek alındığı, yani herkesin giremediği, yakın ve özel bir alandır. Dost, arkadaş gibi yakın ilişkide olan insanlar birbirlerinin kişisel alanında rahatça hareket edebilirler.

Sosyal alan, sosyal ilişkiler içerisinde olduğumuz iş arkadaşları vb. kişilerle aramızda koyduğumuz 120 cm-360 cm'lik mesafedir. Bu alan içerisinde insanların birbirine dokunma beklentisi yoktur ve ilişkiler daha resmidir. Genel mesafe / Kamusal alan da vücuttan itibaren 360 cm. ötesini kapsayan bir alandır. Bu alan birbirini tanımayan

insanlara açık olan bir alandır. Hall proksemi kavramı ile insanların birbirleri arasındaki mesafeyi kullanarak iletişime geçtiğini, hatta bu mesafe aralığına bakarak yakınlık derecesinin belirlenebileceğini belirtmiştir. Bu mesafe, çeşitli çevreler ve ilişkilere göre değişiklik gösterir ve çoğu zaman da kendiliğinden yapılır. "Hall, insanın bedenini üç nitelikteki alana göre "konumlandığından" söz eder: 1.Sabit alanlar (*fixed*) (binalar, bina içindeki mimari düzenlemeler, vb.) 2.Taşınabilir eşya ve nesnelerin belirlediği alanlar (*semi-fixed*) 3.Kişilerarası alan (*informal*)"(<https://goo.gl/yn4dDW>)



**Görsel 1.** Hall'un Proksemi kavramını gösteren şema

Erişim: 02.02.2018.<https://goo.gl/A88uKw>

Bir siyaset bilimcisi olan Alan Westin ise, 1970 yılında çıkardığı "Mahremiyet ve Özgürlük" adlı kitabı ile o döneme kadar tek yönlü bir süreç olarak ele alınan mahremiyet konusunu; kişiler arası iletişim, belirli durumlardaki seçme özgürlüğü ve tercih hakkı gibi, fiziksel çevre ile insan davranışları arasındaki karşılıklı ilişkileri inceleyen çevre psikolojisinin etkisinin de göz önünde tutulduğu, ilk ve en kapsamlı çalışmalardan birini gerçekleştirmiştir. Westin'e göre mahremiyet; "Bireylerin, grupların



ve kurumların kendileriyle ilgili bilgilerin hangilerinin, hangi koşullarda ve ne zaman başkalarına iletceğini belirleme hakkı"dır (Göregenli, 2015, s.62). Westin dört farklı mahremiyet durumundan bahseder:

(...)Bir kişinin tek başına, gruptan ayrı ve başka insanların gözlemlerinden uzakta olduğu *kendi başına olma, inziva* durumu. ...*Yakınlık, teklifsizlik* durumu bireyin veya grubun daha yakın kişisel ilişki düzeyine çıkma arzularıyla ilgili olan mahremiyet durumudur. ...Bireyin toplum içinde ilgi odağı olmadan veya fark edilmeden dolaşabilmesinin mümkün olduğu *anonimlik* durumu. ...*Ayrı tutma, kendine saklama* durumu ise, istenmeyen etkileşimlere karşı, geri çekilerek fiziksel ve psikolojik engellerin yaratılmasıdır (Göregenli, 2015, s.64-65).

Sosyal psikolog Irwin Altman ve psikoloji profesörü Dalmis Taylor 1973 yılında sosyal ilişkilerin ilerlemesinin ya da bozulmasının nedenlerini araştırdıkları "Sosyal Girmesiz Kuramı"nı geliştirmişlerdir. Bu kurama göre, insanlar birbirleriyle etkileşim haline girdiklerinde, davranışlarının bir sistem şeklinde işleyerek bir bütünü oluşturduğu öngörülmüştür. İnsanların diğer insanlarla, grupların diğer gruplar ya da bireylerle kurduğu ilişkiyi düzenlemek ve sosyal girme-sızma kuramının daha iyi anlaşılması için tek tek insanların çevre etkileşimiyle girdikleri durumları değil, özellikle çiftler, aileler gibi birden fazla insanın bulunduğu sosyal yapıları incelemiştir. Ayrıca Altman 1976 yılında "Mahremiyeti Düzenleme Kuramı"nı geliştirmiştir. Altman'a göre kişi ile çevre etkileşimini anlamamız gereken, kişisel mekan, alansallık, kalabalık ve mahremiyet gibi dört süreç vardır ve mahremiyet bu süreçler arasında merkezi bir süreçtir. İnsanların evlerini nasıl düzenledikleri, eşyalarını, kapı veya pencerelerini nasıl kullandıkları üzerinde özellikle durmuş, çevresel mahremiyet mekanizmalarını incelemiştir.

Mahremiyet olarak adlandırılan kişisel alan, çoğunlukla ev ile ilgili olan, ancak bunun yanında günlük gereksinimlerimizin, kişisel yaşam alanlarımızın kimse tarafından müdahale edilmediği, diğer insanlarla karşılıklı bir etkileşim içinde olduğumuz özel bir alandır. Toplum tarafından yazılı olmasa da sözel olarak konulan kurallar, zaman içerisinde insanların kurallara uyup uygulamasıyla belli hayat tarzlarını ortaya çıkarmıştır Nerede nasıl davranılması gerektiğini bize kurallarla aktaran yaşam biçimleri, insanların düşünce tarzlarını da bu kurallara göre biçimlemiştir. Ancak zaman içerisinde, postmodern dönemle birlikte bireyselleşme, kimlik ve mahrem bilgilerin açığa çıkarılması gibi yaşanan değişiklikler, mahremiyetin incelenmesine neden olmuştur ve toplumun genetik yapısına işlemiş olan bilgileri dönüştürmüştür. Sosyolog Mike

Featherstone'a göre; "Postmodernizm olarak adlandırılan yaşam tarzı, kendisini üst gerçekliklerin, pastiş ve kolajların, karşıtların birlikteliğinin ve parçalanmışlıkların temellendirdiği bir dönemi nitelemektedir."(Featherstone, 2005'den aktaran Uğurlu, 2011, s. 250). Değişen yaşam tarzı ve düşünme biçimiyle birlikte, mekanlara, insanlara, nesnelere atfedilen mahrem olma hali, daha önce verilen değersel yüklemelerin değişmesi ile birlikte dönüşüm geçirmiştir.

Postmodern dönemde teknolojinin gelişmesi ve elektronik iletişim yöntemlerinin artmasıyla kamusal yaşam tanımı genişlemiştir. Görünmeyen/mahrem olan şeyler görünür kılındığı için mahremiyetin sınırları da tartışılır hale gelmiştir. Eve gelen ziyaretçilerin salonda oluşturduğu iç kamusal alan artık sınırlarını genişletmiş ve en özel anlar dünya ile paylaşılır olmuştur. Giddens'a göre; "Günümüzde "kişisel ilişkiler" terimiyle ifade ettiğimiz "alan" mahremiyet ve kendini ifade etme için çok daha geleneksel ortamlarda bulunmayan bir imkan sunar." (Giddens, 2014, s.26). İnsanlar, fiili olarak bağ kurmamayı, daha az kişiyle ilişkiye girmeyi tercih ederken bir yandan da teknolojik araçlar vasıtasıyla sosyalleşip çok fazla bilgiye ulaşmaktadır. Sennett'a göre, radyo, özellikle de televizyon, mahrem araçlardır (2013, s.363). İnsanlar bu aletleri yalnızca evlerinde kullanırlar. Böylece birçok şey gören fakat birbiriyle yüz yüze çok fazla iletişim kurmayan insanlar görünürlük ve yalıtım paradoksunu doğurur. Lyn Lofland ve Erving Goffman'a göre kalabalık bir sokakta birbirlerine tehlikeli olmadıklarını göstermek isteyen yabancıların birbirlerine gözünü dikip bakmamak ya da geçiş yolu vermek gibi yapmış oldukları davranışlar bile aynı zamanda insanları o ortamdan yalıtıran davranışlardır (Sennett, 2013, s.383). Kalabalık içerisinde yalıtılmış olmak aynı zamanda mahremiyeti yaşamak için ev ortamından dışarıya çıkılmasının kapısını aralamış, görünür ama iletişim kurmayan birey kendi sessiz dünyasında mahremiyetini yaşamaya başlamıştır. Bu durum da kamusal alanların içerisinde, yalnız ve sessiz kalma hakkını kullanan bireyin oluşturduğu özel alanlardır. Yeni algılayışta gözlerden uzak olmaya gerek yoktur, çünkü kamusal ve özel alan tanımları karşılıklı olarak geçirgen hale gelmiştir. "Özellikle iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle Sennett'e (2010: 450) göre; kamusal alan hızla özelleşirken; Giddens'a (2010: 284) göre özel alan zaman içinde kamusallaşmaktadır." (Çaycı, Karagülle, 2014, s.190)

Habermas'a göre ise, "devletle toplumun birbirlerine karşılıklı nüfuz etmeleri ölçüsünde, küçük aile kurumunun toplumsal yeniden üretim süreçleriyle olan bağı çözülmüş, eskiden bütün özel alanın merkezi olan mahremiyet alanı, özel alan bizzat özellik kaybettikçe bu alanın kıyasına çekilmiştir. Aile, artık tamamen gelir ve boş zaman tüketicisi konumuna gelmiş, toplumsal yeniden üretimin dolaysız bağlamından koparılmış, (böylece) yoğunlaştırılmış bir özelliğin yaşandığı bir iç mekanı sadece görünürde muhafaza eden, sahte bir özel alan yaratılmıştır" (2009: s.270). Böylece kamu, özel hayat hikayelerinin umuma bildirildiği alana dönüşürken; kamusal alan ve özel alanın sınırları da giderek özel alanın merkezindeki mahremiyet aleyhine bozularak dönüşmüştür (Uğurlu, 2011, s. 252).

Kamusal ve özel alan sınırlarının şeffaflaşması, Westin'in söylemiyle kendini ifşa etme, merak ve gözetleme olmak üzere mahremiyete yönelik üç tehdidin oluşmasına neden olur. Mahremiyet kavramının tanımı yapılırken insan ve çevre ilişkisi üzerinde durulsa da kişinin kendi olabilmesi, kendisi ile kurduğu ilişki de mahremiyet içerisinde yer alır. Dolayısıyla, sınırların esnemesi sırasında karşılaşılan tehditler, yalnızca dışarıdan gelen tehditler olmamıştır. İnsanların özel hayatlarının ifşa edilmesi -örneğin ünlü birisinin isteği dışında hayatının medya tarafından afişe edilmesi- kişilik haklarına aykırı bir durumdur ancak bir kişinin mahreminin ifşa edilmesi yalnızca başka insanlar tarafından gerçekleştirilmez. Kişiler kendi hayatlarını, yaşadıkları yer, siyasal eğilimleri, cinsel tercihleri, inançları...gibi bilgileri başkaları ile paylaşabilir. Özellikle son yıllarda sosyal medya aracılığıyla kişiler kendilerine ait bilgileri oluşturduğu profillerde sergilemektedirler. Bu paylaşım da ikinci tehdit olan merakın doğmasına neden olmaktadır. Özellikle aile, komşuluk, arkadaşlık gibi ilişkilerde bilgi dolaşımına sebep olan merak, diğerinin hayatında neler olduğu, sakladığı sırlar gibi konuların ortaya çıkıp paylaşılma ihtiyacından doğar. Bir kişiyi izlemek, onun mahrem alanına girerek onun için mahrem olan bilgileri paylaşmasına/ifşa etmesine neden olmak ya da kayıt cihazları ile kişilerin ses veya görüntü kaydını almak ise gözetim teknikleridir. Bu yöntemler temel sosyal kontrol araçlarıdır. "Ana-babalar çocuklarını, öğretmenler öğrencilerini, ustabaşılar çalışanlarını, dinsel önderler müritlerini, polisler sokakları ve diğer mekanları, devlet kuruluşları vatandaşların mevcut düzene uyumlarını izler." (Yüksel, 2003, s. 186)

Gözetim mekanizmaları tarih boyunca iktidarın en önemli araçlarından birisi olmuştur. Gücü elinde bulunduran işverenler/yöneticiler, belli bir düzen, kontrol ve verim sağlayabilmek için gözetimi kullanmışlardır. 1785 yılında Jeremy Bentham tarafından tasarlanan Panopticon hapisane modeli "görünmeden gözetleme" ilkesine dayanır

(Görsel 2). Bu ilkeye göre yuvarlak bir yapıda tasarlanan hapisane, tek tek hücrelerden oluşmaktadır. İki tarafında da pencere olan hücrelerin birbirleriyle iletişimi olmadığı için insanlar zaman içerisinde yalnızlaşmaktadır. Yapının iç tarafındaki avlunun tam ortasında gözetleyen olduğu bir kule bulunmaktadır. Dairesel yapı, gözetleyen kulesinden hücrelerin içinin net bir şekilde görünmesine olanak tanırken, hücrelerden gözetleme kulesinin içi görünmez. Böylece, hücredekiler izlenip izlenmediklerini anlayamadıkları için, sürekli izleniyormuş kaygısı yaşamaya başlarlar. Bu kaygı zaman içerisinde kendi kendisini denetleyen bir otokontrol mekanizmasına dönüşür. Dolayısıyla bir düzen içerisinde davranan mahkumlar, kendi kendilerinin gardiyanı konumuna girmektedirler.



**Görsel 2.** Panoptikon Örnek Modeli

Erişim:24.03.2018. <https://goo.gl/9hgrSy>

Hayata geçmeyen bu tasarımın görünmeden gözetleme ilkesi Sosyolog Michel Foucault'yu etkilemiştir. Foucault, kapitalizmin getirdiği gözetim mekanizmasının sadece işçiler için değil, günümüz gerçeği olduğunu, günlük hayatımızda sürekli olarak izlendiğimizi ve gözetim altında olduğumuzu söylemiştir. Gözetim teknolojilerinin hayatın her alanına yayılması sonucu mahremiyet ihlalleri ve kamusallaştırılan özel alanlar ortaya çıkmıştır. Böylece herkese açık olan bu bilgiler herhangi bir tehdit unsuru içermeyecek ve kontrol altına alınacaktır. Gözetimin hayatımızın bir parçası olması,

değişen yaşam şartları ve gelişen teknolojinin, medya aracılığıyla uyulması istenilen kuralları/yaşam biçimlerini insanlara dayatmasıyla da alakalıdır. İletişim halinde olunan her teknolojik alet ile maruz kalınan reklamlar, dikizlenen başka başka hayatlar, geçmişin mahremiyet ihlali olarak adlandırılan davranışlarının günümüz yaşam tarzına dönüşmesine neden olmuştur. İletişim bilimleri profesörü Sandra Petronio, 2002 yılında İletişim Mahremiyetinin Yönetimi Teorisi'ni açıklamıştır. Petronio kişilerin mahrem bilgilerini mülkiyet ile ilişkilendirdiklerini ve mahremiyet sınırlarını nasıl belirlediklerine odaklanmaktadır.

Bu teoride, mahremiyetin sınırları tamamen açıklık ve tamamen kapalılık arasında farklılaşan bir yapıdadır. Açık bir sınır, kendini açmaya ya da başkasına kendi ile ilgili bilgiyi görme izni vererek, özel bilgiyi erişime sunmaya dair bir isteği ifade etmektedir. Kapalı bir sınır ise bilginin özel olduğunu ve erişiminin şart olmadığını ifade etmektedir. Mahremiyetin yahut ifşanın istenilen düzeyi, mahremiyet kurallarının kullanılmasıyla elde edilmektedir. Özel bilginin ifşasına karar verildiğinde, izin verilen sınırın düzeyini ayarlayan, kimin bilgiyi bilmesinin istenildiğini belirleyen ve diğerleriyle paylaşılan mülkiyetin dozunu yöneten, mahremiyet kurallarına dayalı bir yönetim uygulanmaktadır (Margulis'den aktaran Yıldırım, 2016, s.573).

Zeldin'e göre "Sistemin, bireylerin bir mala sahip olduklarında, bunun beraberinde zamanlarını harcayabilecekleri yeni yükümlülükler ve fırsatlar sunma yanılısaması, postmodern çağın mahremiyete gözlerini diktiğinin işaretidir aynı zamanda (Zeldin, 1994: s.289)" (Uğurlu, 2011, s.251). Petronio İletişim Mahremiyetinin Yönetimi Teorisi'ne ilişkin beş savdan bahsetmektedir:

Bunlardan ilki kişilerin bilginin kendilerine ait olduğunu düşündükleri zaman, özel bilgiyi mülkiyet prensiplerinde tanımladıkları ve onu mahrem olarak gördükleri üzerinedir. İkincisi kişilerin özel bilgiyi sahip oldukları bir şey olarak tanımladıkları zaman bilginin dağıtımını denetleme hakkını kendilerinde gördüklerini önermektedir (Petronio ve Reiersen, 2009'dan aktaran Margulis, s. 13). Üçüncüsü kişilerin özel bilginin akışını kontrol etmek için mahremiyet kurallarını kişisel önemlilik kriterlerine göre geliştirip kullandıklarını anlatmaktadır. Dördüncüsü ise özel bilginin bir kez paylaşıldığında kolektif mahremiyet sınırı oluştuğunu ve özel bilgiyi alan diğer kişilerin de bu bilginin ortak sahibi haline geldiğini söylemektedir. Petronio'nun mahremiyetin sınırlarının yönetimine ilişkin kurullarla ilgili beşinci savı, mahremiyet kurallarının bilginin asıl sahibi ve ortak olan sahibi arasında koordine edilemediğinde sınır türbülansı isimli bir sınır sarsıntısının yaşanma olasılığını vurgulamaktadır. Bu durum, bilgiye sahip olanların birlikte kolektif mahremiyet kurallarını sürekli, etkili ve aktif olarak müzakere etmemelerinden ileri gelmektedir (Margulis'den aktaran Yıldırım, 2016, s. 573).

20. yüzyılda değişen yaşam koşulları ve gelişen teknoloji ile bilgi toplayan mekanizmaların artması, ilk başta güven verici görünmüştür. Sınırlı olsa da teknolojinin getirdiği imkanlar özel alan tanımlarının değiştiiğinin algılanmasını önlemiştir. 1960 sonrası gelişen teknoloji, karanlık taraflarını gündeme getirmiştir. Oluşabilecek mahremiyet ihlallerinin gerginliği, sosyal haklar çerçevesinde önlemler alınmasına neden olmuştur. Bu dönemden itibaren çevre ve insan etkileşimleri odak noktası haline gelmeye başlamış ve günümüze yakın tanımlar yapılmıştır. 1980'li yıllar mahremiyet ihlallerinin önüne geçmek için önlemlerin alındığı dönem olmasına rağmen, 1990 yılından sonrasında hızla gelişen bilgisayar teknolojisi, bilginin alışveriş yöntemini değiştirmiştir ve mahremiyet endişeleri tekrardan gündeme gelmeye başlamıştır. İnternet ortamında sosyalleşen, yüz yüze ilişki kurma gereği duymayan, birbirinin hayatına dair ilgi alanı, eğitim, siyasi görüş gibi bilgileri oluşturulan profillerden konuşmaya gerek duymadan öğrenen, özel hayatlara/mekanlara dair fotoğraflara ulaşabilen günümüz insanının özel alan algısının zaman içerisinde değiştiiği çok açıktır. Her ne kadar yapılan bu gözetimden rahatsızlık duyulsa da önüne geçilemez bir yeni kamusal alan içerisinde iletişim kurulmaktadır.

## 2. BÖLÜM

### İNSAN-MEKAN-NESNE BAĞLAMINDA SANATTA MAHREMİYET SORUNSALI

#### 2.1. İnsan ve Mahremiyet

David Vincent, Mahremiyet isimli kitabında: "Mahremiyetin hikayesi, yokluktan keşfe, azdan çoğa veya ... kolektif olandan şahsi olana doğru bir yolculuk değildir. " diye belirtmektedir. (Vincent, 2017, s.13) Bu bağlamda düşünüldüğünde mahremiyetin ilk çağlardan itibaren hayatın bir parçası olmadığını öne sürmek, modern dönem ile birlikte keşfedildiğini var saymak yanıltıcı olabilir. Tamamen bağlı olmasa da değişen fiziki şartlar ve yaşam koşullarına göre biçimlenen bazı değer ve davranışlar vardır. Toplumlara ve zamana göre farklılık gösteren mahremiyet ihtiyacı da ismi ya da kuralları farklı olsa da uzun dönemler boyunca varlığını sürdürmüştür.

İnsanoğlu tarih öncesi çağlardan beri hayatta kalma, barınma ihtiyacı, karnını doyurma gibi temel güdülerle yaşamını sürdürmektedir. Doğduktan sonra belli bir yaşa kadar annesinin bedeninin bir parçası olduğunu zanneden insan, kendisinin annesinden ayrı bir varlık olduğunu anlamasıyla birlikte; kendi bedenini, varlığını, canlılığını keşfetmeye başlar. Bedenini koruması ve ihtiyaçlarını gidermesi gerektiğinin idrakına varır. Her ne kadar Paleolitik dönem insanların yaşam şartları ve şekli hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunmasa da avcı göçebe olan bu toplulukların iklim şartlarından korunmak için mağaralarda yaşam alanları oluşturdukları, bedenlerini

korumak için kıyafet diktikleri bilinmektedir. Mağara duvarına çizdikleri desenler ve resimler mağaranın çoğunlukla derin ve ulaşılması güç alanlarına yapılmıştır. Kolayca ulaşımı engelleyen bu refleks, resimlerin mahremiyetini korumaktadır. Bedenin cinsiyeti belli olan ve tanımlanabilir ilk örneklerinin M. Ö 35.000-40.000 yılları arasına dayanan figürinlerle birlikte ortaya çıkışı ise, bedeni tasvir ediliş şekillerini göstermeye başlamıştır. Dönem insanının doğurganlığını vurgularken bununla birlikte deforme olan vücudunun da ayrıntılı bir şekilde gösterildiği bu küçük heykelcikler, bazen günlük herhangi bir sahneyi canlandırmış bazen de gücü temsil eden sembolleriyle birlikte betimlenmiştir. İlk örneklerinin çıplak olarak tasvir edildiği, sonraki yüzyıllarda ise belden aşağısı giysili ya da toprak boyası ile boyanarak giysi motiflerinin gösterildiği figürinler bulunmuştur (Görsel 3,4). Çağlar boyunca bir araya gelip büyüyen bu toplulukların yapmış olduğu duvar resimleri, rölyef ve heykeller ile insanın günlük hayatına dair tasvirlerle rastlanmıştır. Bu tasvirlerde doğum, ibadet vs. gibi zamanlarda insanların yalnız olduğu, belli alanlara çekildikleri görülmektedir.



**Görsel 3.**Hohle Fels Venüsü, M.Ö. 35.000-40.000. (Sol)Erişim:05.03.2018. <https://goo.gl/J59YPR>

**Görsel 4.**Hal Saflieni'den uyuyan kadın heykelciği, M.Ö. 3000. (Sağ)Erişim:04.04.2018.

<https://goo.gl/YNBfyP>

Görsel 5'te Klasik Roma dönemine ait M.Ö 400- M.S 300 arasına tarihlenen mermer plaka, bir doğumsahnesini göstermektedir. Böylesi özel bir olayın yaşandığı sahneyi betimleyen rölyefte dikkat çekici olan doğum anında sadece kadınların bulunmasıdır. Bir kadının hastalığı durumunda, çok acil olmamak kaydıyla erkek bir doktor tarafından muayene edilmesi o dönemlerde kabul edilebilir bir şey değildir. Çünkü çıplak bedenin



ya da cinsel organların karşı cinse gösterilmesi çok büyük bir utanç kaynağı olarak algılanmaktadır. Bu utanç ve muayene reddi 20.yüzyıl ortalarına kadar da devam etmiştir. Özellikle kadınlar için büyük bir ayıp olan çıplaklık, erkekler için de utanılacak bir durum olsa da erkeğin çıplak bedeni zaman zaman güç ve kudret gösterisi için kullanılmıştır. Birçok toplumda kız çocukları doğdukları andan itibaren vücutlarını, cinsel organlarını örtmeye alıştırlır ve özen gösterilirken, erkek çocukları belli yaşlara kadar çıplak dolaştırılır ve çıplak vücudu yakın çevreye gösterilir. Bu en mahrem bölgenin bile açıkça utanılmadan gösterilmesi, soyun devamını garantileyen bir gösteri niteliğindedir.



**Görsel 5.** Klasik Roma Doğum Sahnesi, M.Ö. 400-M.S. 300.

Erişim:04.04.2018. <https://goo.gl/vtBdDY>

Mahremiyet algısına ilişkin örneklerden birisi de Hristiyanlık dönemine ait Adem ve Havva tasviridir. Adem ve Havva işledikleri günah sonucu mahrem yerleri açığa çıkınca utanırlar ve kendilerini cennet yapraklarıyla örtmeye çalışırlar (Görsel 6,7). Bu tasvirilere bakıldığında ilk insanlıkla birlikte beden mahremiyetine dair bir algının başladığı düşünülebilir. Doğada hiçbir canlının örtünmediği düşünülürse, aslında doğal olmayan bir şekilde örtünmeye çalışılması, "insanın tabii ihtiyaçların ötesinde, insanın duygu ve düşünce dünyasında şekillenen bir "değer" yargısına tekabül etmektedir." (Martı, 2016, s. 233)



**Görsel 6.**Albrecht Dürer,1504, Adem ve Havva.Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/VgnZvS>

**Görsel 7.**Cornelis van Haarlem, 1592, İnsanlığın Düşüşü.Erişim:02.04.2018. <https://goo.gl/xB7cd6>

İnsanın dış dünyadan ayrımı teni ile sınırlanıyorsa ifşa olan mahremiyetini örtme ihtiyacı çok temel bir istek olarak düşünülebilir. Mustafa Aydın'a göre : "Kamusal alanın sorunlarına yönelik çözümlerin temelde insan tanımı ile ilişkilendirilip toplumsal olanla sınırlandırılmasına karşın, özel alanın sorunları ise aşkın ilkelere bağlanarak yürütülmüştür (Aydın, 1998'den aktaran Bağlı, 2011 s.246). Türkçe'de kullanılan mahrem kelimesinin de anlam olarak düşünüldüğünde dinsel bir içeriğe sahip olduğu bilinmektedir. Bu konuyla ilgili Mazhar Bağlı şunları belirtir:

Burada bizdeki anlamı ile (mahrem) kelimenin içerdiği alanın belirlenmesinde dini bir havanın olduğu gözden irak değildir. Dini söylemin belirleyiciliği, kelimenin aslen Arapça olmasından değil, "ilahi buyruklarla çizilen sınırların ihlali" olmasındandır. Konu aynı zamanda "el sürmemeyi" de içine alan geniş bir yelpazenin odağındadır. Mesela mahrem kelimesinin kendisine saygı duyulan şey, yani "kadın" anlamının da olması, özel olarak kadın olgusuna dair bir belirleyiciliği de içerir. ... Bireylerin kendilerine özgü alanlarını bir başkası ile paylaşmalarının sadece bireyin iradesine bırakılmamış olması, konuya ilginç bir başka unsur katmaktadır. Bir başka ifade ile, mahrem kelimesinden kast olunan özel durumlar, sadece bireyin kendisi için belirleyip orada bir muhtariyete sahip olduğu alanlar değildir. Bu aynı zamanda ilahi belirleyiciliğin de egemen olduğu bir alandır. İşte bu noktada, söyleye geldiğimiz ontoloji, mekan ve bilgi anlayışlarının sadece bireyin bizzat kendi yetkisinin alanına dahil edilmesiyle mahremiyetin de bir alana dahil edilmesi koşutluk arz etmektedir. Mahremiyeti kendi yetki alanına dahil eden birisinin onda yapılabilecek değişikliklere karşı bir muhtariyetinin ve serbestiyetinin olduğu söylenebilir (2011, s. 185-186).

Mahrem olan öncelikle toplumsal değerlerle belirlenir ancak yine de mahremiyet denildiği zaman beden mahremiyeti ve cinsellik akla gelir. Sosyolojik boyutu kadar kişisel inanç ve düşünceleriyle psikolojik bir boyuta da sahip olan beden mahremiyeti, İslam toplumlarında genel olarak kadın bedeni ile ilişkilendirilmiştir. Tarih boyunca kadın ve erkeğin yaşamın içindeki rolleri değişkenlik göstermiştir. Evlerin mahrem alanlar olması, kadınların içinde rahatça hareket edebileceği alanlara dönüşmesine neden olmuş, dışarı yani özel olmayan alan ile ilişki kuran kişi ise erkek olmuştur. Batı kültüründe dokunulmazlık, Doğu kültüründe ise görünmezlik üzerinden anlambulanmahremiyet, yüzyıllarca kadın ile ilişkilendirilmiş, modern dönemde kadının günlük hayat içerisinde görünürlüğünün artmasıyla birlikte özellikle Orta Doğulusanatçılar tarafından kadın, kadının örtünmesi ve toplum içerisindeki görünürlüğü ile ilgili çalışmalar yapılmıştır.

Genel hatlarla söylemek gerekirse, Batı kültürünün mahremiyet konsepti "dokunulmazlık" üzerine kurulmuşken, Doğu kültürününki bunun hayli ötesinde "görünmezlik" üzerine inşa edilmiştir. Batı uygarlığı, bedenin mahremiyetini onun kamusal alanda dokunulamaz olması ile güvence altına alırken, Doğu toplumlarında mahremiyet, "mahrem olanın ötekinin bakışından saklanması, ötekinin bakışına kapalı tutulmasıdır." Dolayısıyla Batı kültüründe mahremiyetin sınırı yakından başlarken, Doğu kültüründe bu sınır uzaklaşmaktadır (Yavuz, 2003'den aktaranMartı, 2016, s. 238-239).

Samer Barkaoui'nin 2004 yılında yaptığı Poster isimli çalışması burka giymiş 3 kadının sırayla poz vererek fotoğraf çekildiği kısa bir video çalışmasıdır (Görsel 8). Çekilen bütün fotoğraflar kadınların yüzleri kapalı olduğu için birbirinin aynısı gibi görünmektedir, hangi figürün kim olduğu anlaşılmamaktadır. Mahrem olanın yani kadının örtüldüğü Orta Doğu ülkelerinde kadının kimliğine dair hiçbir iz görülmemektedir. Serbestçe dolaşabildikleri ev sınırlarının dışındaki kamusal alanlara çıkıldığında kimseyle göz teması kuramayacakları, hatta konuşamayacakları yazılı olmayan kuralların var olması toplumsal ilişkilerin şekillenmesine de neden olmaktadır. Barkaoui de bu kurallarla yaşamak zorunda olan kadınların toplum içinde buldukları konum ve kimlikleriyle ilgili bir görünürlük sağlamaya çalışmıştır.



**Görsel 8.** Samer Barkaoui, 2004, Poster.Erişim: 05.04.2018. <https://goo.gl/W2M6Nf>

Bedensel mahremiyete saygı duymak aynı zamanda o beden içinde bulunduğu yere de saygı duymak anlamına gelmektedir. Örneğin, 12. yüzyıl Orta Çağ'ında yaygınlaşan umumi banyolar kadın ve erkekler için inşa edilmiş olsa da kullanım zamanları ayrılarak, birbirlerinin çıplaklığına tanık olmaları engellenmiştir. Hatta hemcinslerin bile birbirleri önünde soyunmasındansa kendi evlerinin sağladığı mahremiyet içinde yıkanılması önerilmiştir. 13. yüzyılda banyo yapan bir bakirenin kendisini görmemesi gerektiğini, eğer kendisine bakarsa yüzünün kızarması gerektiğini savunanlar olmuştur. Bu algı, çıplaklığın görülmemesi gereken, utanç kaynağı bir şey olduğunu göstermektedir.

Hans Peter Duerr genç bir kadın etnoloji uzmanının Doğu Anadolu'daki bir hamamda ayakta yıkandığı için ikaz edildiğinden bahseder. "En iyisi yere çömelmesidir, çünkü Allah çıplaklığını görmemelidir. Allah'ın ve diğer kadınların görmemesi gereken şeyler herhalde öncelikle göğüsler ve karın, belki bir de baldırlardır, zira hiçbir kadın hamamda külotunu çıkarmaz" (Duerr, 1999, s.76-77). Anadolu'daki bu inanç, başka toplumlarda da kendisini benzer şekillerde göstermektedir. Örneğin Japonya'da kadınların hamamda yıkanırken, elleriyle ya da bezlerle cinsel organlarını kapattıkları bir sürü estamp örneği vardır. İlkel kabileleri incelemek için giden araştırmacıların çektiği fotoğraflarda da kadınların günlük hayatlarında ya da yıkanırken cinsel organlarını göstermemek için çaba sarf ettikleri görülmektedir. Bunun gibi çoğaltılabilecek refleksler, özellikle kadınların cinsellikle ilgili olarak mahremiyet anlayışlarının çok kuvvetli olduğunu göstermektedir. Bu hassasiyet sadece karşı cinsle alakalı değil, hemcinsleri ya da yaratıcı tarafından görülmemeyi de içermektedir. İnsanın kendi bedenine uzak olması, her ne kadar mahremiyet adı altında yapıyor olsa

da bu davranış şekliyle insanın hiçbir zaman kendisini tam olarak tanıyamayacağını söyleyebiliriz.

Banyo yapılan zaman insanların çıplaklığını en özgürce yaşayabildikleri zaman olmasına karşın, mahremiyet ile ilgili konulan kurallar belli sınırlar çerçevesinde davranılmasını gerektirmiştir. Orta Çağ'da banyo teknelerinin üzeri genellikle saman, bez, kadife, ipek örtüler ya da tahtayla kapatılmıştır. Bu önlem yalnızca hava esintisinden korumak ya da suyun soğumasını önlemek amaçlı değil aynı zamanda içinde yıkanan kişinin çıplak bedeninin görülmesini engellemek adına yapılmıştır. Banyo teknesinin üzerinin örtülmemesi ya da suyun bulanık değil de cam gibi içini gösterir olması kabul edilir bir durum olmamıştır. Görsel 9'da üzeri kapalı bir banyo teknesinden çıkan kadının çıktığı gibi örtülere sarıldığı an Hans Memling tarafından betimlenmiştir.



**Görsel 9.**Hans Memling, 1480, Bathsheba in the Bath.Erişim:24.03.2018. <https://goo.gl/CQpuDX>

Orta Çağ insanı banyo yaparken ya büyük çarşaflar altına saklanmış ya da banyo gömlekleri giyerek bedensel mahremiyetlerini korumaya çalışmışlardır. Gravür ve

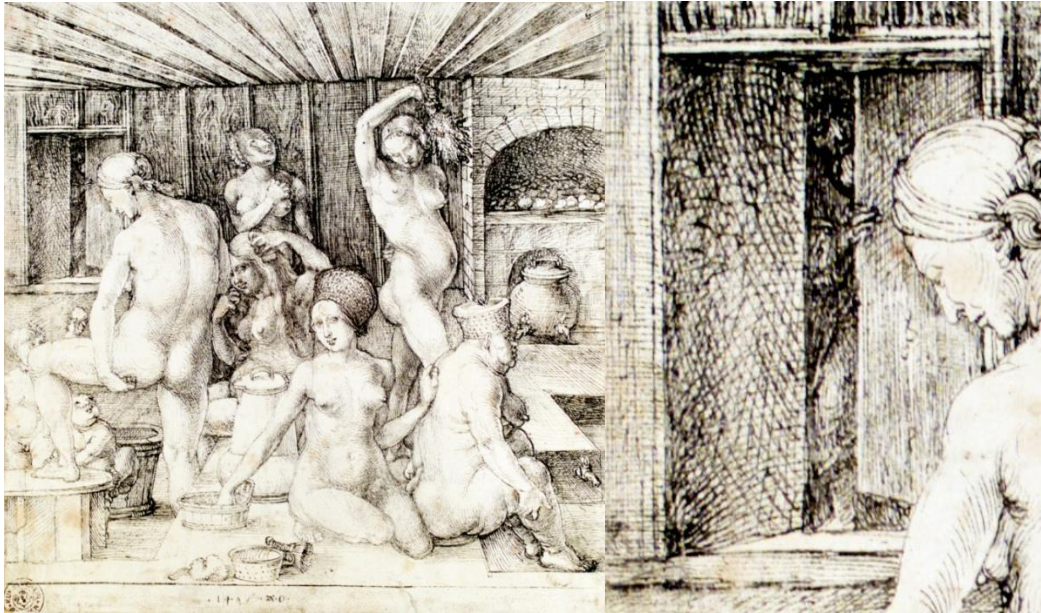
tablolarda kadın ve erkeklerin birlikte yıkandığının ya da çıplaklık ve bir arada yıkanmalarının betimlenmesi, mahremiyet duygusunun o dönemde pek de var olmadığını akla getirebilir. Bu yanlış anlaşılma modern dönemle birlikte gündeme farklı boyutlarda taşınan mahremiyet ihlallerinden ve kurallarından kaynaklanmaktadır. Diane Shaw bu konuyla ilgili şunları belirtir: "Fiziksel mahremiyet kavramının Orta Çağ toplumunda bulunmadığı yönündeki yanlış sav, belki de mahremiyetin komünal ve görelî değil de bireysel ve mutlak olduğu yönündeki modern varsayımdan geliyor" (Vincent, 2017, s.13). Sanatın dönem hayatını birebir aktarmaktan çok daha farklı kaygılar yaşadığı, insan bedeni, hareket, kompozisyon gibi öğelerle birlikte kurguyu gerçekleştirdiği görülebilir. Dürer'in "Erkekler Hamamı" isimli çalışması için (Görsel 10) Hans Peter Duerr şunları söyler:

Dürer'in "Erkekler Hamamı" adlı gravürü gibi sanat bakımından iddialı yapıtlarda, sanatçının dönemin hamam yaşamını gerçeğe bire bir uygun şekilde aktarmak gibi bir kaygısı olmadığını göz önünde bulundurmalıyız. Sanatçı daha çok hareketin kompozisyonuyla ilgileniyor, her şeyden önce de çıplak insan vücudunu resmetmeye çalışıyordu. O nedenle, insanları biçimsiz banyo gömlekleri ya da başka giysiler içine hapsedmeye meraklı olamazdı (1999, s.66-67).



**Görsel 10.**Albrecht Dürer,1497, Erkekler Hamamı.

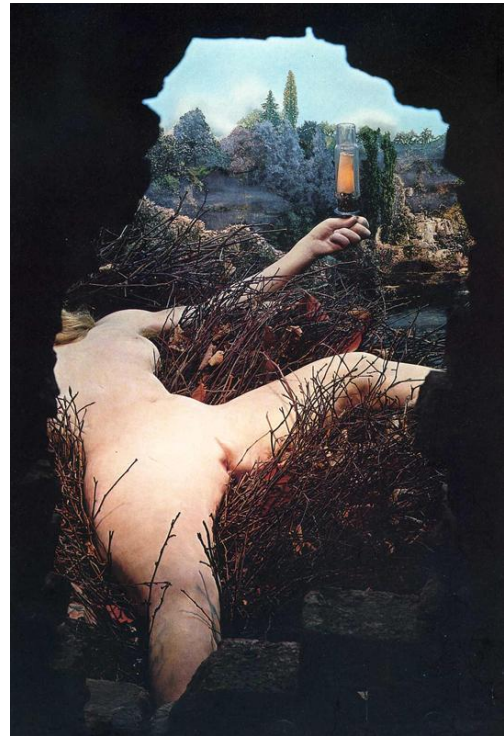
Kadın ve erkeklerin bir arada yıkanmaması ya da çıplaklığın utanç olarak görülmesi elbette bu kuralların ihlal edilmediği anlamına gelmemektedir. Kamusal alanda inşa edilen hamamlar, belli saat aralığında kadınlara belli saat aralığında erkeklere açık olsa da bu kuralı ihlal etmek için hizmetçilere para vererek gözetleme deliği açıldığına dair uygulamaların yapıldığı bazı kitap çizimlerinde mevcuttur. Kişinin izni olmadan gözetlenme konusu yıllarca çeşitli sanat ve bilim dallarınca işlenmiştir. Görsel 11'de Dürer'in "Kadınlar Hamamı" isimli çalışmasında sol üst köşede kapı aralığından bakan belli belirsiz bir gözlemci görülmektedir. Kadınların bilgisi dışında vücutlarını gözlemleyen bu adam dönemine göre çok büyük bir suç işlemektedir.



**Görsel 11.** Albrecht Dürer, 1496, Kadınlar Hamamı (detayda kapı aralığında belli belirsiz bir röntgenci görülüyor.) Erişim: 25.03.2018. <https://goo.gl/dBqCGb>

İnsanlığın var olduğu zamandan beri merak duygusuyla birlikte kendini gösteren gözetleme davranışı, ilk başta başkasının ne yaptığını merak etme, öğrenme, taklit etme gibi duygularla yapılırken, zaman içerisinde kontrol etme, hakimiyet kurma gibi iktidarın meselesi olmaya başlamıştır. Yüzyıllar içerisinde sanatın farklı dallarında dile getirilen gözetim, bazen Dürer'in çizimindeki gibi çıplak bedenleri gözetleyen bir adam, bazen George Orwell'in 1984 isimli kitabındaki Büyük Birader'i gibi diktatör bir karakter bazen de tamamen seyircinin kendisinin gözetleyici konuma geldiği sanat çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. Marcel Duchamp'ın 1946-66 yılları arasında

kurguladığı "Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz" isimli çalışması (Görsel 12) seyircinin gözetleyen olduğu bir çalışmadır. Sanat eserinin varoluşu; sanatçı, sanat eseri ve izleyiciden oluştuğu için bu çalışmadaki gözetleme durumu izleyici için normal gözükebilir. Ancak Duchamp'ın yaptığı gizli bir gözetleme bir nevi dikizleme ile alakalıdır. Duchamp, ahşap bir kapı arkasına kurgusunu yerleştirir ve kapının ortasında iki gözetleme deliği bırakır. Çalışma kapının dışından izlenen bir çalışmadır. Gözetleme deliğinden bakan izleyici, içeride yerden yükselen tuğla parçaları ve bu yıkılmış yapının arkasında da elinde gaz lambası tutan yere uzanmış çıplak bir kadın bedeni görmektedir. Kadının yüzü, saçları ve başının pozisyonu nedeniyle görülmez. Bu da yüzünü görüp tanımlayamadığımız birinin çıplaklığını seyirciyi izlemeye zorlar. Duchamp, hem mekan içine gizlice baktırarak mekansal mahremiyeti ihlal ettirmiş, hem de çıplak bedeni seyirciye izleterek bedensel mahremiyet ihlalini izleyiciye yaşatmıştır. Bu çalışma, bakışı mahrem olan üzerine odaklayarak, izleyiciyi normalde suç olacak bir durum içerisine sokmuştur.



**Görsel 12.** Marcel Duchamp, Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz çalışmasının kapı dışından görünümü

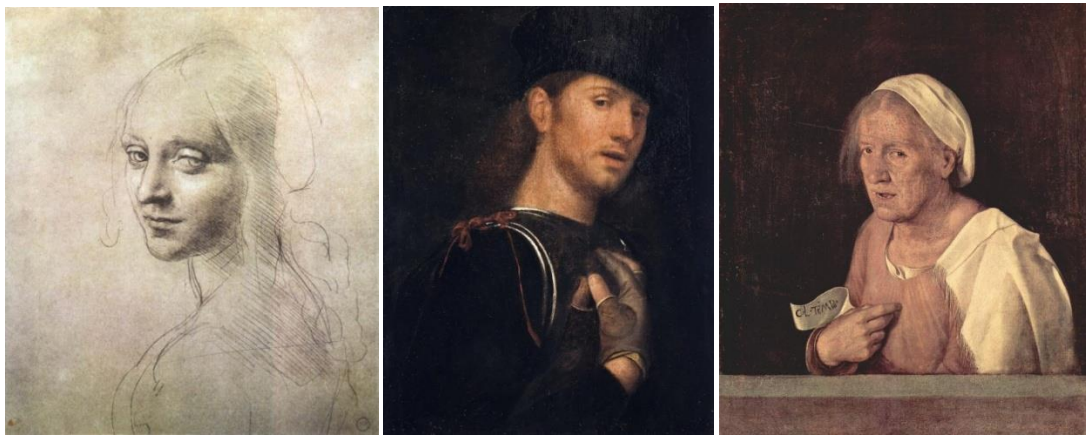
**Görsel 13.** Marcel Duchamp, 1946-66, Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz,

Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/LTzvpj>



Sanat, tarih boyunca beden tasvirleri üzerinden kişilerin toplumsal statülerinin de gösterildiği bir alan olmuştur. Bedenlerin hareketleri temsil edilen kişinin zihinsel eğilimi ya da yetenekleri hakkında bir fikir vermiştir. Ancak portre sanatında durum biraz farklıdır. İlke olarak eylemsizliğe işaret eden ve genellikle sakin bir pozda temsil edilen kişiler tıpatıp benzemesi ile başarılı sayılmıştır. 16. yüzyıl başlarında, portre resimleri ile birlikte dışarıdan görünmeyen, bedenin iç durumunun betimlenebileceği üzerinde durulmaya başlanmıştır. Kişiye özel nesnelere kullanılması ya da çıplak resmedilen modele alegorik anlamlar yüklenerek çıplaklıktan kaynaklanan samimiyetten uzaklaştırma çabaları dönemin portre sanatının ruh halini (içini) aktarma çabalarıdır. Öncesinde Leonardo da Vinci tarafından örnekleri yapılırsa da İtalyan ressam Giorgione'nin etkisiyle şekillenen "ritratto di spalla" yani "sırttan portre" üslubu ile sanatçılar modelin hazırlıksız yakalandığı izlenimini veren bir anlarını resmetmeye başlamışlardır (Görsel 14,15,16). Daniel Arasse bu tasvir türü ile ilgili şunları söylemiştir:

(...) ritratto di spalla ya da sırttan portre. Vücudun yarısı, dörtte üçü arkadan görünecek şekilde sunulan figür, canlı bir hareketle yüzünü seyirciye çevirmekteydi (Münih, Alte Pinakothek, env.524). Bedenin (az ya da çok vurgulanmış olan) dönüşü, modelin büyük bir zerafetle, ilgiyle kendini sunduğu seyirciye adeta hazırlıksız yakalandığını telkin ediyordu. Fakat yapıtın algılanışının kişisel çerçevesinde oluşan yakınlık hissine rağmen, nüfuz edilmesi olanaksız, dolayısıyla sonsuz bir mahremiyete sahip olduğu izlenimini veren figür, bu poz sayesinde kısmen görünmezliğini korumuş oluyordu (2008, s.362-363).



**Görsel 14.** Leonardo da Vinci,1483, Kadın başıErişim:06.04.2018.<https://goo.gl/DxobjE>

**Görsel 15.** Giorgione, 1500, Okçu Portresi Erişim: 06.04.2018. <https://goo.gl/VydGNT>

**Görsel 16.** Giorgione, 1510, Yaşlı KadınErişim: 06.04.2018. <https://goo.gl/iJdFaw>

Bedene yüklenen anlamlarla birlikte beden mahrem ve mahrem olmayan şeklinde iki farklı anlam taşımaya başlamıştır. Huriye Martı: "bedenin her şeyden önce kendine özgü yanları olan bir "mekan" şeklinde tasarlandığını ve mahremiyet dediğimiz olgunun, bu mekanın "özel" ve "genel" şeklinde ikiye bölünmesini gerektirdiğini söylemek mümkündür." diye belirtmektedir (2016, s.238). 16.yüzyıl itibari ile değişen zihinlerle birlikte Kopernik, Kepler, Galilei, Newton gibi bilim adamları yeni bir dünya görüşü getirmişlerdir. Antik Çağ'dan beri süregelen insan bedeni hakkındaki yanlış düşünceleri düzelteren anatomist Vesalius da bedene yeni bir bakış belirlemiştir. Doğa kanunlarının formülize edilmesi ve insan bedenine dair yapılan incelemeler yeni soruların yüzeye çıkmasına sebep olmuştur. Günlük hayatta utanma duygusuyla birlikte bedenini örten insan, sanat yoluyla bedenin ahengini, proporsiyonunu, fiziksel yapısını gözler önüne sermiştir. 1501-1504 yılları arasına tarihlenen Michelangelo'nun Davud heykeli, dönemin en önemli eserlerinden birisidir. Antik hikayede Goliath ile savaşmak üzere olan Davud'un, üzerinde hiçbir zırhının olmadığı belirtilse de, tamamen çıplak olduğu da söylenmemiştir. Ancak Michelangelo Davud'u dış mekan içinde olmasına rağmen çırılçıplak, bedeninin iskelet ve kas yapısının tüm ayrıntılarını sergileyeceği bir şekilde tasvir etmiştir (Görsel 17). 1538 tarihli Tiziano'nun Urbino Venüs'ünde ise bir iç mekanda, bir yatak üzerinde çıplak bir kadın resmedilmiştir. Kadın çırılçıplaktır ancak elleriyle cinsel organını kapatmaktadır. Gözlerini seyirciye diken kadın, bedensel mahremiyetini gözler önüne sererken rahat bir duruşla poz vermektedir (Görsel 18).



**Görsel 17.** Michelangelo, 1501-1504, Davud. Erişim: 06.04.2018. <https://goo.gl/1myoKa>

**Görsel 18.** Tiziano, 1538, Urbino Venüs'ü. Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/KJfsTw>

Yüzyıllar boyunca bedenın ayrıntılı bir şekilde incelenmemesi yanlış bilgilerin var olmasına neden olmuştur. Tıp alanında hastalıkların tedavisinde doktorun, sanat alanında betimlenen bedenlerde ise sanatçının bilgisine ve hayalgücüne göre uygulama yapılmıştır. Bedeni incelemek için kadvralara ulaşmaya hem dönemin koşulları hem de belli dini inançlar engel olmuştur. Orta Çağ'ın sonlarına doğru Avrupa'da kadvra üzerinde çalışmalar başlamış, bedenın kemik ve kas dokusu, işleyiş şekli en ince ayrıntılarına kadar incelenmeye başlanmıştır. Mandressi'ye göre: "M.Ö.3. yüzyılda, İskenderiye'deki teşrihlerden beri -antik dünyada başka örneği yoktur- ilk kez oluyordu" (Mandressi, 2008, s.255). Bilim insanların kadvralara ulaşması için yeni gömülmüş bir bedeni geceleri gizlice mezarlıktan çıkarmaları gerekmiştir. Zaman içerisinde halka açık bir şekilde de anatomi incelemeleri yapılmış, hatta bu önemli anda bulunmak isteyen bazı üst düzey kişiler para karşılığı bu araştırma içerisinde yer almışlardır. Anatomi tiyatrosu adı verilen mekanlarda yapılan uygulama, merkezde bedenın yatırıldığı masa ve bu masayı dairesel çevreleyen seyirci alanlarından oluşmaktadır (Görsel 19).



**Görsel 19.** Gustavianum Müzesi, 17. yy. ortası, İsveç

Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/dxjwxs>



**Görsel 20.** Pieter van Miereveld, 1617, Doktor Willem van Meer'in Anatomi Dersi

Erişim:02.04.2018. <https://goo.gl/FEapx6>

Pieter van Miereveld'in resmettiği dönemin popüler konularından birisi olan anatomi dersi tablosu, anatomi resimlerinin ilk örneklerinden birisidir (Görsel 20). Merkezde yüzü ve cinsel organı bir örtü ile kapatılmış bir kadavra ve etrafında yüzleri seyirciye dönük figürler bulunmaktadır. İnsan bedeninin kesilip birleştirildiği böyle önemli anlara tanık olmak isteyen kişiler resmin içinde yerlerini almış, yüzlerini seyirciye dönerek kimliklerini ölümsüzleştirmişlerdir. Hem anın kaydedildiği hem de insanların bu anla birlikte resmedildiği tabloda, gövdesi açılmış bedenın ayrıntıları da böylelikle kayıt altına alınmıştır. Kadavranın ölü bile olsa, kimliğinin gizlenmesi ve cinsel organının örtülmesi bedensel mahremiyetin önemini göstermektedir. İnsan önünde ameliyat ilk kez 1846 yılında yapılmasına rağmen, bu konunun sanat alanındaki yansımalarından biri olan Thomas Eakins'in 1889 yılında yapmış olduğu "The Agnew Clinic" adlı tablosu, çıplak bir kadının ameliyatı erkekler tarafından izlendiği için tepki almıştır. Bu tabloda kadının cinsel organı gözükmese de göğüsleri net bir şekilde görülmektedir (Görsel 21).



**Görsel 21.** Thomas Eakins,1889, The Agnew Clinic

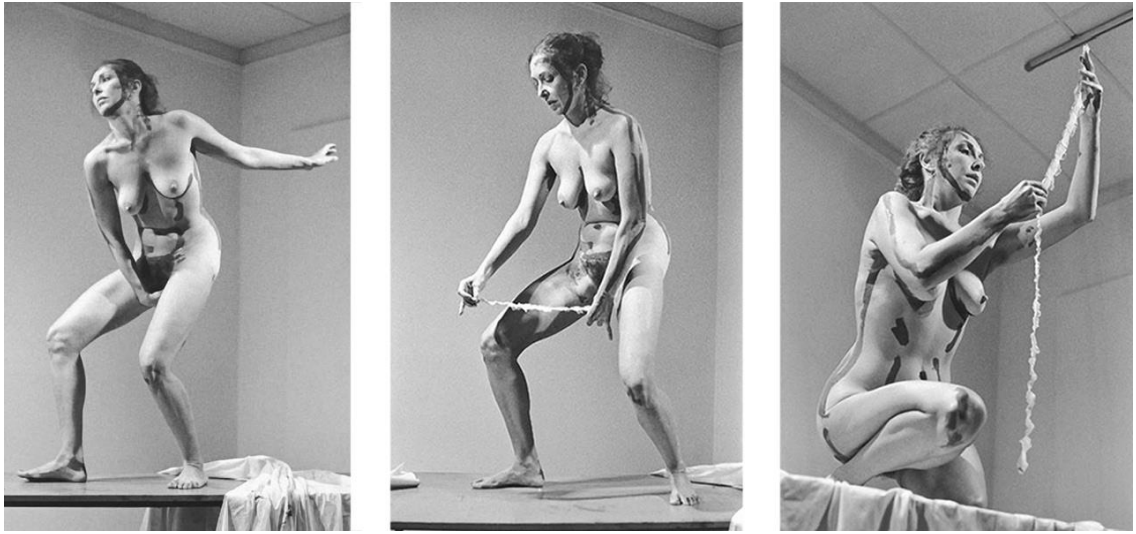
Erişim:28.03.2018. <https://goo.gl/7qKvLJ>

Hans Peter Duerr, Eakins'in tablosunun tepki almasının nedeni olarak hem çıplak olan hastanın kadın olmasından hem de kadının Amerikalı olmasından kaynaklandığını belirtir:

Özellikle Kuzey Amerika'da neredeyse tüm yüzyıl boyunca, erkeklerin yaptığı pratik jinekolojiye ve ebeliğe, ama özellikle de kadınların erkek tıp öğrencileri tarafından soyulmalarına yoğun eleştiriler yöneltildi. Böylece, daha 1889 yılında Thomas Eakins'in "The Agnew Clinic" adlı tablosu Philadelphia toplumunda bir skandal yarattı; çünkü bu tabloda çıplak göğüslü genç kadınların (Fransız değil, Amerikalı kadınların!) genç erkeklerin bakışlarına maruz kaldıkları açıkça görülmüyordu (2004, s.27-28).

Eakins'in tablosunun tepki alması, toplumda kadına ve kadın bedenine bakış ile alakalıdır. Yüzyıllar boyunca kadını bir nesne gibi görüp, öyle muamele eden toplum, sağlıkla ilgili elzem bir konuda bile müsamaha göstermeyi reddetmiştir. Kadın bedeninin seyirlik bir tabloda gösterilmesine tepki verilmiyorken, gerçeğe yakın bir durumda (ameliyat olurken erkekler tarafından izlenme ihtimali) resmedilmesi, insanların mahrem duygularını rahatsız etmiştir. Özellikle 1970'lerden sonra kadın bedeni ile yaşanan problemleri sanat yapıtlarının odağı haline getiren kadın sanatçılar, bedeni her türlü yönüyle inceleyerek, "kadın bedeni" ile sanat izleyicisini yüzleştirmişlerdir. Carolee Schneemann 1975 yılında gerçekleştirdiği "İçteki Tomar" isimli performansının bir bölümünde, vücut hatlarını belirginleştirmek için boyadığı

çıplak bedeni ile bir masa üzerine çıkmıştır. Vajinasına sıkıştırdığı bir kağıt rulosunu yavaş yavaş çekerek üzerinde yazılı olanları okumaya başlamıştır (Görsel 22). Bu performansı ile Schneemann kadın bedeninin yalnızca dış hatlarını değil "iç"ine dair olanı da sergilemiştir. Orjinal adı "İnterior Scroll" olan performans, interior kelimesi ile mekansal bir özel alana da gönderme yapmaktadır. Schneemann vajinayı fiziksel ve kavramsal olarak; bir heykel formu, mimari bir referans, gizli bilgi kaynağı, doğum pasajı ve dönüşüm olarak düşündüğünü belirtmiştir. (<https://goo.gl/ox5YpH>)



**Görsel 22.**Carolee Schneemann, 1975, İçteki TomarErişim: 08.04.2018. <https://goo.gl/srMMrd>

Çıplaklık ve cinsellik kadar, dışkılama, vücudun çıkardığı sesler, vücut kokuları gibi şeyler de insanlar için utanç kaynağı olmuştur. Raymond Geuss kamusal/özel farklılıklarını anlatırken, utanma duygusuyla birlikte gelen mahremiyet hakkında şunları belirtir:

(...) bazı şeylerin (özellikle de kendimize veya eylemlerimize ait bazı özelliklerin) başkalarının rencide edici olarak algılanabileceği, dolayısıyla bunları kendimize saklamamız ve başkalarının onayı olmaksızın zorla onların dikkatlerine kaktmamamız gerektiğidir; onlar "mahrem"dirler (biz onlara öyle deriz) ve ne kamuya açılmalı ne de kamusal yerde yapılmalıdırlar (2007, s.79).

Çoğunlukla hayatını dış mekânlarda geçiren insanoğlu belli kurallara göre hareket etmiştir. En mahrem ihtiyaçlarını karşıladığı bazı özel anlarda gözlerden uzak olmak istese de bu anın toplum içerisinde yaşanarak gizliliğinin ortadan kalktığı zamanlar da

olmuştur. 17.-18. yüzyılda yüksek mevkiden bazı beyler oturakta tuvalet ihtiyaçlarını giderirken bir yandan da konuklarıyla sohbet etmiştir. Adabımuşerete aykırı olan bu durum karşısında konuklar farkında değilmiş gibi davranarak görmezden gelmişlerdir. Daniel Hopfer'in "Köy Bayramı" isimli çalışmasında bir şenlik alanında eğlenen insanların ötesinde, sağ orta tarafta, açık alanda tuvaletini ihtiyacını gideren bir adam görülmektedir (Görsel 23). Bu çalışmadan yola çıkarak "...bedensel işlevlerin" yeniçağın başlarında "kapalı kapılar ardında" değil, herkesin gözü önünde yerine getirildiği " iddia edilir. (Duerr, 1999, s.33)



**Görsel 23.** Daniel Hopfer,16.yüzyıl, Köy Bayramı, gravür Erişim: 24.03.2018. <https://goo.gl/7sYY6K>

Duerr: "...vücut salgıları, dışkı, idrar, çürüyen leşler vb. şeylerin yaydığı pis kokuların çeşitli kültürlerde en azından yetişkinleri iğrendirdiğini " belirtir (1999, s.205). Orta Çağ'da genellikle merdiven altlarındaki gizli köşelerde bulunan tuvaletlerden bahsetmek ya da orada görülmek çok uygunsuz kabul edilmiştir. Çoğu zaman, "mahrem", "mahrem oda", "özel oda" ya da "dolap" sözcükleriyle tanımlanan tuvaletlerde insanların birbirlerini görmemesi için oturaklar birbirini göremeyecek kadar uzağa yerleştirilmiş ya da karşılaşma ihtimaline karşın insanlar başlarına kukuleta geçirerek tuvaleti kullanmışlardır.

Bedenin doğal bir ihtiyacının yok sayılması dönemin adab kurallarına aykırı görünse de sanatçılar bu durumu çalışmalarında konu olarak kullanmışlardır. Sanatın güzel olanın tasvirinden sıyrılarak günlük hayatın sahnelerine de yer vermesi, sıradan durumları da sanatın ilgi alanına girmesine neden olmuştur. Rembrandt'ın 1631 tarihli "İşeyen Adam" ve "İşeyen Kadın"ında dış mekan çok belli olmasa da, çizimlerde verilen küçük referanslar bu mekanları köy, kasaba ya da kırsal bir alan gibi göstermektedir (Görsel 24). Erkek figür çayırılık bir alanda kaygısız bir ruh hali ile betimlenmişken, ağacın dibine çömelen kadın etrafına bakarak tedirgin olduğunu belirten bir şekilde betimlenmiştir. Evin sağladığı özel alan dışına çıkarak kamusal bir alanda bu ihtiyacı gideren figür tasvirleriyle Rembrandt, yokmuş gibi gösterilmeye çalışılan bir eylemi gözler önüne sermiştir. Figürlerin bir iç mekanda değil de dış mekanda gösterilmesi, sadece eylemin varlığının ispatı için değil aynı zamanda bu insani durumun cinsiyet temelli oluşan toplumsal kaygıyla birlikte verilmek istendiği düşünülebilir.



**Görsel 24.**Rembrandt, 1631, İşeyen Adam(sol), İşeyen Kadın (sağ)Erişim: 29.03.2018.

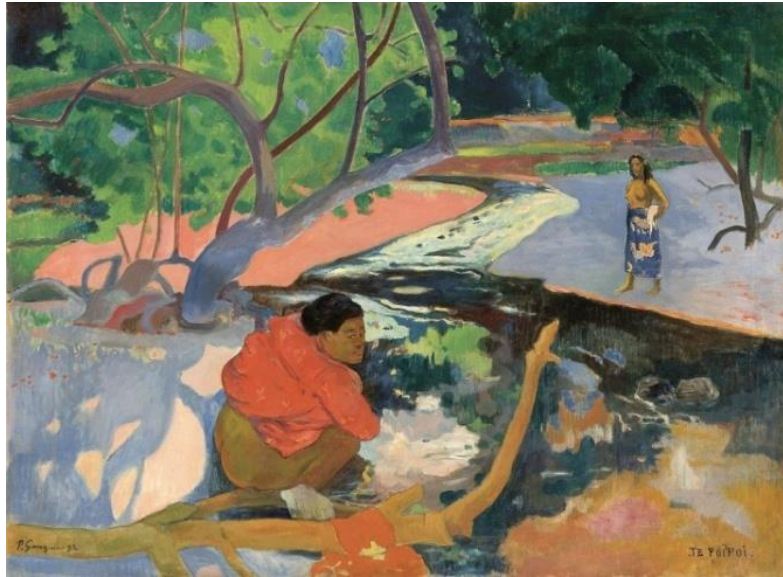
<https://goo.gl/cAYYi4>



Raymond Geuss, kamusal alanda gerçekleştirilen adab kurallarına aykırı davranışlarla günlük davranışlar arasındaki farkı şöyle dile getirir:

Dikkat çeken ... hareket, aşırı yüksek sesle konuşmak, ıslık çalmak veya yemek yemek gibi kendi içinde nispeten zararsız bir eylem değil; doğası gereği pek çokları tarafından pis, tiksindirici veya mekruh olduğu düşünülen bir maddenin salgılanmasıyla bağlantılı bir eylem. Yani insanlar nesnelere iki geniş kategoriye ayırırlar: Bir yanda saf, temiz veya hoş olan şeyler, diğer yanda kokuşmuş, mekruh veya pis olanlar (2007, s. 35-36)

Paul Gauguin'in 1892 tarihli "Te Poipoi" çalışmasında ise ilkel kabile bireyinin ormanlık bir alanda dışkıladığı görülmektedir (Görsel 25). Dışkılayan figür izleyiciye doğru başını çevirerek bakmaktadır. Geri planda bir başka kadın figürü bu anı izlemektedir. Özel bir anın gözetlendiğini bilen ana figürün rahat ifadesi çok gerçekçi gibi görünmemektedir. Mahrem aktiviteler her zaman gözlerden uzak gerçekleştirilirken sanatçının ana figürü izleyici ile göz göze getirerek olması gereken mahremiyet mesafesini daraltması, seyirciyi dikizleyen konuma getirmektedir. Böyle özel anlarda kimse gözetlenmek istemediği için bu tarz tasvirler izleyenler için de rahatsız edici olabilir.



**Görsel 25.**Paul Gauguin, 1892, Te Poipoi.Erişim:29.03.2018. <https://goo.gl/KjmnWr>

Sanat eserinin konusu, malzemesi ve izleyici ile olan ilişkisi değıştikçe sanatçılar da eserlerinde daha öncesinde pek konu edinilmeyen kan, tükürük, dışkı gibi bedensel maddeleri daha açıklıkla göstermeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren özellikle 1970 sonrası dönemde, yeni anlatım olanaklarıyla beden ve bedene dair olanı sorgulamaya ve aktarmaya başlamışlardır. Doğaya ve doğal olana ulaşılacak istenen bu çalışmalar bazen insanlar için rahatsız edici olmuştur ve bu tarza abject art yani rahatsız edici, iğrenç, vücut atıkları ile ilgili sanat adını vermişlerdir. Bu alanda en bilindik örneklerden birisi de Kiki Smith'e aittir. Kiki Smith'in "Kuyruk" adlı çalışması elleri ve dizleri üzerinde bir kadının kalçasından uzanan uzun bir dışkıdan oluşmaktadır (Görsel 26). Günlük hayatta insanları göremeyeceğimiz bir pozisyonda, tiksinti uyandıran bir durumda betimlerken, kadın bedeni üzerinden bunu anlatarak, yüzyıllarca kadına atfedilen güzel olma halini de eleştirmektedir. İnsan bedeninin içiyle dışı arasındaki sınırda yer alan dışkı, Smith'in çalışmasında abartılarak normal boyutundan uzun bir şekilde gösterilmiştir. Dışkı gerçek olmasa da temsili varlığı ve bedene bulaşmış hali izleyenlerde tiksinti yaratabilir. Kadının zarafetiyle bu sahneyi bir araya getiremeyen birçok izleyici için bu çalışma huzursuzluk yaratsa da insan doğasında var olan ancak mahrem olduğu için kamusalığa kapalı olan bir eylemin varlığının da reddedilemeyeceğinin bir göstergesidir. Ayrıca mahremiyetin insani olan ile ilişkili olduğunu düşündüğümüzde çalışmanın insan-hayvan diyalogunu açarak mahremiyet algısını da yıktığını söyleyebiliriz. Benzer kaygılarla farklı bir çalışma yapan Andres Serrano, çektiği insan ve hayvan dışkılarının fotoğraflarının baskısı ile 2008 yılında bir sergi açmıştır. Projenin etkili olup olmayacağı ile kaygılanan sanatçı ilk önce kendi dışkısını fotoğraflayarak başlamıştır (Görsel 27). Yüzyıllar önce eylemin varlığı bile saklanmış ve bahsinden utanç duyulmuşken, Serrano bu çalışmasıyla dışkının saf halini, sadece kendisini seyirciye sunarak bu gerçeğin görmezden gelinemeyeceğini, çirkin/atık/gizli olan içerisindeki güzeli izleyiciye sunmaya çalışmıştır. Mahrem ve mahrem olmayan arasındaki ilişki çoğunlukla iç ve dış ilişkisi ile ilintilidir. Bu bir mekanın, bir nesnenin da ya da bir bedeninin içi/dışı olabilir. Hem Kiki Smith'in hem de Andres Serrano'nun çalışmasında bedenin içinde olan, mahrem olan açığa çıkartılarak sergilenmiştir.



**Görsel 26.**Kiki Smith, 1992, Kuyruk.Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/35fiCJ>

**Görsel 27.** Andres Serrano, 2008, SHIT (Self Portrait Shit) Erişim: 08.04.2018. <https://goo.gl/DrUzSf>

Beden çıplaklığından ya da eylemlerinden utanmak sanatçılara poz veren modeller için de geçerli olmuştur. İnsan vücudunu tanımak, anatomisini çözümlmek için en iyi yol canlı modelle çalışmaktır. Modelin ise bu çıplaklıktan utandığı durumlar elbette ki olmuştur. Thomas Eakins 1865 yılında çizdiği Maskeli Model isimli deseni ile çıplak bir modelin yüzüne maske geçirilerek utanma duygusunun azaltıldığından bahsetmektedir. Yüzü kapalı olduğu için kimliği belli olmayan model mahremiyetini yitirdiğini de düşünmemiştir.



**Görsel 28.** Thomas Eakins, 1865, Maskeli Model Erişim: 28.03.2018. <https://goo.gl/hWUBcR>

1866 yılında Gustave Courbet tarafından yapılan "Dünyanın Kökeni" isimli eser sanat tarihinin en müstehcen çalışmalarından birisi olarak tanımlanmıştır (Görsel 29). Kadın bedeni, cinselliği ve cinsel organı ile ilgili yapılan güzel, çirkin, ayıp gibi tanımların bir kenara itilmesine neden olan çalışma, kadın cinsel organını resmin merkezine alarak, sadece çıplaklığa değil doğrudan vajinaya odaklanmıştır. Sanatçı, dönemin sanat anlayışına göre oldukça cesur ve gerçekçi bir tablo yapmıştır. Günümüzde hala vücudun belli bölümleri için güzellik tartışmaları yapılmaktadır. Nitekim 1977 yılında Grand Palais'deki büyük Courbet sergisi düzenlenirken bu tablo "güzel bir resim olmadığı" söylenerek sergiye alınmak istenmemiştir.



**Görsel 29.** Gustave Courbet, 1866, Dünyanın Kökeni.

Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/qExhhK>

Sanatçılar yüzyıllarca modelden yararlanarak oluşturdukları biçimleri sanat eserlerinde kullanmışlardır. 20. yüzyıl ile birlikte canlı bedenleri hatta kendi bedenlerini de sanat eseri olarak seyirciye sunmuşlardır. Tanja Ostojic'in "AB pasaportu olan bir koca arıyor" isimli çalışması, beden üstünde özellikle kadın bedeni üzerinde kurulan iktidar ekonomisine tepki amaçlı yaptığı çalışmalardan birisidir. Çeşitli medya tekniklerini

kullanarak verdiği ilanda, istediği belgelere sahip yüzlerce kişiyle konuştuktan sonra, karar verdiği birisi ile buluştuğu anı da bir performans olarak sahneleyen sanatçı bu kişiyle evlendikten sonra gerekli belgelerle vizeye başvurmuştur. Verdiği ilanda kullandığı fotoğrafta Ostojic, zayıf, saçırsız ve tüysüz olarak bir arzu nesnesinden çok toplama kampı mağduru gibi görünmektedir. Kadınların sınırı geçmek için, anlaşmalı evlilik, hayat kadınlığı gibi yaşamak zorunda kaldıkları durumları gözler önüne sermektedir.



**Görsel 30.** Tanja Ostojic, 2000-2005, AB Pasaportu Olan Bir Koca Aramıyor.

Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/BjcEyY>

Aynı şekilde 2004 yılında "İsimsiz/Courbet'ye ithaf" isimli çalışmasında da üzerinde AB bayrağı amblemi olan bir külot giyerek Courbet'nin tablosunun yasalar önündeki eşişsizlikleri hedefleyen bir yorumunu gerçekteşirmiştir.



**Görsel 31.** Tanja Ostojic, 2004, İsimsiz/Courbet'ye İthaf.

Erişim: 02.04.2018. <https://goo.gl/BjcEyY>

Günümüzde birçok kurum ve kişi çıplaklıkla ilgili olarak rahatsızlığını üzerinden atamamıştır. Bu tepki ne sadece batı ülkelerinde ne de doğu ülkelerinde görülmektedir. İnsanlığın ortak olarak hissettiği şeylerden birisi de bedensel mahremiyetin aşılması, görülmesi/gösterilmesi ile alakalıdır. Sadece bedeni görünen değil gören de bu utancı yaşayabilir. 19. yüzyılda çıplak resimleri "görmezden gelmek" zor olduğu için Japonya'da nü resimler tepki almış, galeride sergilenen resimler garipsenmiştir. Japonya'da cinsel organların mahrem kalması dilsel kullanımlarına da etki etmiş ve cinsel organlar ile ilgili kelimelerde kullandıkları *in* hecesi "karanlık", "gölge", "gizli" anlamlarını taşımaktadır.

1892 yılında Kyoto'da bir halk tiyatrosuna giden bir Avrupalı, sahnede sessizce oraya buraya seğirten siyah giysili kişiler gördüğünde şaşırır ve kendisini konuk eden kişiye bunların kim olduğunu sorar; bu kez beriki şaşırır ve "Bunlar tiyatro işçileri, ama onları görmeyiz" der. ...1901 yılında resmi merciler Tokyo'daki bir sanat galerisinde sergilenen çıplak resimlerin tümünün belden aşağısının kahverengi kumaşla örtülmesini emretmişler, 1903'te kadın heykellerinin cinsel organlarının üstüne alçıdan yapılmış incir yaprakları yapıştırılmıştı. Ama bir erkek heykelinde yapraklar fazla kabarık duracağından, polislerin penisi testereyle kesmekten başka çaresi kalmamıştı (Duerr, 1999, s.108-112).

Heykellere yapılan bu tarz müdahaleler çıplak olsun ya da olmasın varoluşlarına yapılmış bir saldırıdır. Bu müdahalelerin benzeri, bazen sanatçılar tarafından insan bedeni üzerinden performatif bir eyleme dönüştürülmüştür. Yoko Ono, “Parçaları Kesmek” adlı performansı ile benzer bir vurgu yapmıştır (Görsel 32). Ono, seyircileri makasla üzerindeki elbiseyi kesmeye çağırmıştır. Nasıl ve nereden keseceklerini seyirciler karar verir ve burada bir sınır yoktur. Sınırın olmayışı tam anlamıyla bir teslimiyet halidir. Hall'un Proksemi kavramında belirlediği alanlar düşünülürse bedeninden 45 cm mesafede elbisesini kesen bu yabancılar Ono'nun mahrem alanında bulunmaktadır. Ono'ya bu kadar yakın mesafede duran izleyiciler, performansa katılıp kesme işlemini de uyguladıklarında Ono için tam bir tehdit unsuru haline gelmektedirler. Bedensel mahremiyet sınırlarının zorlandığı bu performansında Ono, karar mekanizmasını izleyiciye bırakarak, özel alan, teslimiyet, mahremiyet, sınırların aşımı gibi terimleri tartışmıştır.

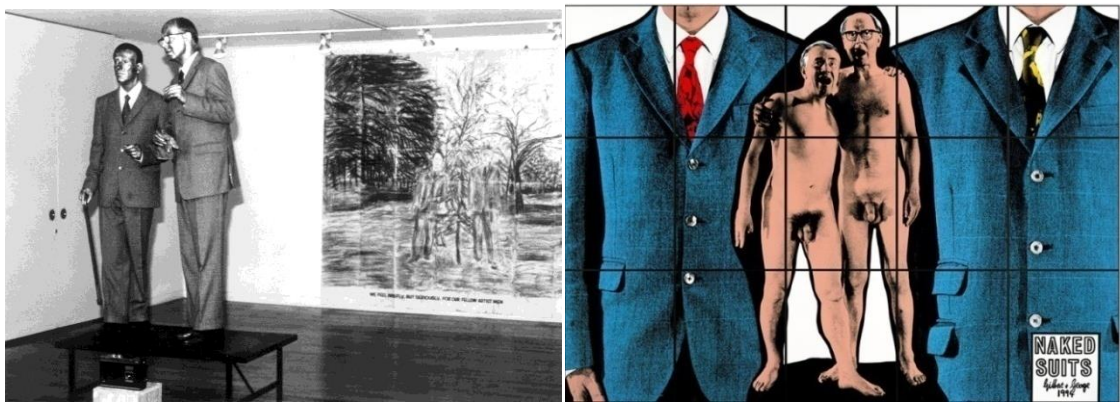


**Görsel 32.** Yoko Ono, 1964, Parçaları Kesmek.

Erişim: 09.02.2018. <https://goo.gl/qV9LC6>

Baudrillard'a göre toplumsal yaşantının asıl belirleyicisi olmasa da simülasyonların oluşturduğu belli modeller, kodlar ve ideal tipler bir hipergerçeklik oluşturur. Medya ve diğer kitle iletişim araçları ile oluşan bu modeller insanlara belli kuralları "doğru/olması

gereken" olarak dayatır. Bu dayatmanın dışına çıkan insanlar da ya toplum tarafından dışlanır ya da tam olarak "kendi" olamadan yaşamaya devam eder. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişki de buna benzer. Yüzyıllarca belli kurallara ve güzellik anlayışına göre çalışmalarını sürdüren sanatçılardan bu kuralların dışına çıkanlar belli tepkiler görmüştür. Duchamp'ın sadece satranç oynadığı ve hiçbir üretim yapmadığı yıllarda kendine ilgiyi çekerek kendi bedenini ifşa etmesi, Yoko Ono'nun bedenini sanat eseri olarak sunup izleyicinin de müdahalesiyle gelişen rastlantısal süreci sergilediği performansı ya da Gilbert&George'un bir masa üzerine çıkıp bir heykel gibi hareketsiz durarak kendi bedenlerini sergiledikleri performansları (Görsel 33), o zamana kadar gelen güzellik ve sanat eseri/izleyici ilişkisini değiştiren çalışmalara örnek olarak verilebilir. Gilbert ve George'un aralarındaki eşcinsel ilişkiyi birçok insanın tepki verdiği 1970'li yıllardan itibaren açıkça dile getirdikleri, kendi bedenlerini, mahrem ilişkilerini ve cinsel organlarını rahatça seyirci ile paylaştıkları birçok çalışmaları vardır. Görsel 34'deki çalışmasında toplumun belli kalıplara soktuğu ve belli yükümlülükleri olan iki erkeğin bu baskılardan sıyrılıp, birbirine sarılarak ve hiçbir tanımlayıcı kıyafet taşımadan özgürce poz verdiklerini görebiliriz. Her ne kadar figürler çıplak olduğu için rahatsız edici olacağı düşünülse de arka planda başları gözükmeyen, robotik, takım elbiseli iki figüre kıyasla Gilbert ve George cinsel bir dürtü uyandırmadan daha samimi görünmektedirler.



**Görsel 33.** Gilbert ve George, 1970. Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/JqYQB5>

**Görsel 34.** Gilbert ve George, 1994, Naked Suits. Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/nijxo5>



Bedensel mahremiyet, sadece bir topluluk önünde çıplak durmak ya da örtünmekle alakalı değil, bedene sağladığımız alansal bir mahremiyetle de alakalıdır. Hall'un Proksemisinde bahsettiği ve toplum içerisinde yabancı insanlarla aramıza koyduğumuz mesafe, mahremiyet ihtiyacımızı gidermek için gösterdiğimiz bir reflekstir. Tanımadığımız insanlarla çok yakın mesafede durmak, gözlerinin içine bakmak mahremiyet sınırlarının zorlandığı durumlardır. Marina Abramovic ve Frank Ulay'ın mahremiyet alanlarını sorguladıkları "Imponderabilia" isimli performanslarında, sergi alanına girmek isteyenler, iki çıplak insan vücudu arasından birini seçip yüzünü ona dönerek geçmek zorundadırlar(Görsel 35).Genellikle dokunmak, fısıldamak, sarılmak, öpüşmek vs. için kullanılan bu mahrem alana sadece çok yakın ilişki sürdürenler girebilmesine rağmen, performans sırasında yabancı kişiler birbirlerine çok yakın mesafede durmak zorunda ve hem kendilerinin özel alanının ihlal edilmesine izin vermek, hem de sanatçıların özel alanına girmek zorunda kalmaktadır. Uzamsal ilişkiler ve alanlar kullanılarak sözsüz iletişimin sağlandığı bu performans sırasında, izleyiciler çoğunlukla göz temasından kaçınmış, çok az kişi sanatçıların yüzüne bakmıştır. Performansta kendi alanının ihlal edilmesine ve başkalarını da bu alana girmeye zorlanması vurgulanmaktadır.



**Görsel 35.** Marina Abramovic & Ulay, 1977, Imponderabilia.

Erişim: 09.04.2018. <https://goo.gl/A6ES6E>

Günümüz kalabalık şehir yaşantısında insanların birbirlerinin özel alanına girmemesi, otobüs, metro, asansör gibi alanlarda yakın mesafede yolculuk etmemesi imkansız gibi görünüyor. Dolayısıyla Abramovic ve Ulay'ın performansında yakalanmak istenen etkiyi insanlar günlük hayatlarında sık sık tecrübe etmektedir. David Vincent'e göre insanların dolaylı bakış üzerine kurguladığı sokak görgü kuralları vardır. Sokak üzerinde insanlar birbirine çarpmamak ya da birbirlerine dik dik bakarak mahremiyetlerine saldırmamak için görmek ile görmemek arasında bir davranış sergilenmektedir.

(...) sokaktaki rastlaşmalarda yüz yüze yakın temastan giderek daha fazla kaçınılmasında olduğu gibi, standartları somutlaştırmak ve uygulamak için görme ve konuşmaya da daha az başvurulmaya başlandı. Artık karakter, kaldırımlarda hareket halindeki insanların aceleyle, kısmen fark edilen geçişi sırasında, giysi ve davranış gibi görsel işaretlerle ortaya çıkan yansımayla daha az ilişkilendiriliyordu. Kapıların dışında konuşulan veya bağırarak ifade edilen dille daha seyrek belirleniyordu. Sohbet etmek için duraklamak, dışarıdaki deneyimin körelen bir ögesi haline geldi (Vincent, 2017, s.63).

İnsan tıpkı sessiz kalma hakkını kullandığı gibi diğer insanlarla kurduğu ilişkiyi de düzenler. Westin'in tanımıyla; toplum içinde ilgi odağı olmadan veya fark edilmeden dolaşabildiği *anonimlik* durumu ya da istenmeyen etkileşimlere karşı, geri çekilerek fiziksel ve psikolojik engellerin yaratıldığı *ayrı tutma*, *kendine saklama* durumunu yaratarak insan kendisine belli bir mahremiyet özgürlüğü yaratır. Kendisine oluşturduğu mahrem alan, özgürce davranabildiği ve "kendi" olabildiği alandır. Dolayısıyla mahremiyet yalnızca başkalarıyla kurulan ilişki değil, aynı zamanda insanın kendi kendisiyle kurduğu ilişkidir. Kalabalıklar içerisinde bile yalnız kalabilen insan, dışarıda gerçekleşen her türlü olaydan kendisini uzaklaştırarak, yalıtık ve kendi kendine yeter vaziyettedir. Kendisini gözlerden ve bilgiden uzak tutan birey, fiziksel olmayan ancak sosyal anlamda kapalı bir mahremiyet durumunu yaşamaktadır. Geçmiş zamanlarda kamusal deneyim toplumsal düzen ile ilişkiliyken, günümüzde bu deneyim bireysel oluşumlarla alakalıdır. George Segal'in figürleri de kentsel çevrede betimlenen kendi içlerine dönmüş figürlerdir. "Dört Bankta Üç Figür" isimli çalışmasında kamusal bir alanda birbiriyle ilişki kurmayan bank üzerinde oturan üç figürün kendi dünyalarındaki sessiz halleri betimlenmiştir (Görsel 36). Birbirine yakın oturan iki kadın bile bir ilişki/sohbet içerisinde görülüyor. Şehir hayatı içerisinde sık sık bir araya gelen figürlerin, birbirlerine yakın mesafede olsalar bile kendi dünyalarına daldıklarını

gösteren bu çalışma hayatın renkli tarafını gösteren çok sesli bir yapıdan uzak, sessiz ve yalnız bir çalışmadır. "Sokak Geçidi" çalışmasında ise bir sokağın içerisinden yürüyüp geçen, o sokağı pasaj gibi kullanan insanlar betimlenmiştir. Her iki çalışmada da şehir sakinlerinin birbirlerine yabancılaştıkları ya da tecrit duygusuna sahip oldukları görülmektedir.



**Görsel 36.** George Segal, 1979, Dört Bankta Üç Figür.Erişim:03.04.2018. <https://goo.gl/AGy3EX>

**Görsel 37.** George Segal, 1992, Sokak Geçidi.Erişim: 03.04.2018. <https://goo.gl/qEkDD>

George Segal'in çalışmalarında vurgulanan bireyin toplum içerisindeki durumu Catherine Yass'ın çalışmalarında farklı bir dille anlatılmıştır. Yass'ın "Uyku (Göz)" ve "Uyku (Maske)" çalışmalarında tek bir kişi kullanması ve bu kişilere eklediği ekstra göz ve maske kurgusu ile bireyin toplum içerisinde izleyen/izlenen durumuna dikkat çektiği düşünülebilir (Görsel 38,39). İnsanın dış dünyaya açılan duyularına odaklanan Yass'ın, "Uyku (Göz)" çalışmasında, evin dış dünyaya açılan elemanı pencere ile beden çevreye açılmasını sağlayan gözler arasında ilişkiye işaret ettiği söylenebilir (Görsel 38). Gözlerin, beden bir penceresi olarak varsayıldığı durumda, tıpkı pencereden evin içinin gözlenebildiği gibi, sanatçının yüzüne çizdiği ekstra göz ile kendi bedeninin izlenme durumuna vurgu yaptığı düşünülebilir. Bentham'ın Panoptikon tasarımı ya da Orwell'in 1984 romanında olduğu gibi dış bir göz tarafından sürekli izlenen bireyi Yass bu çalışmasında kendi bedeninden türettiği bir göz ile izliyor gibi görünmektedir. Sanatçı yüzüne çizmiş olduğu ekstra göz ile izlenen, kendi gözleriyle de izleyen konumunu almıştır. "Uyku (Maske)" adlı çalışmasında iseyüzüne maske takılmış bir insanın gizlenme haline dikkat çeker (Görsel 39). Özellikle televizyon programlarında

kimliğini göstermek istemeyen insanların kullandığı bu maske, kişiyle iletişimi engellemeyen ancak göz temasından kaçınmaya olanak sunan bir nesnedir. Bir fotoğraf karesinde yüzü maskeli bir insanın olması, Samer Barkaoui'nin burkalı üç kadının fotoğraf çektiği video çalışmasından bir farkı yok gibi görünse de Yass'ın çalışmasında inanç unsuru olmadan sosyal bir durumdan kaçınma, saklanma unsuru ön plandadır. Sosyal ortamda bu şekilde dolaşmayan birey, belli bir durumdan, anlatımdan kaçınmak için bu gizliliği kullanıyor gibi görünmektedir.



**Görsel 38.** CatherineYass, 2006, Uyku (Göz) Erişim:11.04.2018. <https://goo.gl/H8VLmD>

**Görsel 39.** CatherineYass, 2006, Uyku (Maske)Erişim: 11.04.2018. <https://goo.gl/DsZCND>

Bir mekanın mahremiyetini sağlamak için kapısı, penceresi kapatılır ve pencerelerin perdesi örtülür. İnsanlar fiziksel olarak beden mahremiyetlerini sağlamak için giyinir, gizlenmek için yüzlerini örterler. Giyim insanlar için ilk mimari öge olarak kabul edilmiştir. Bugün bile çadırlarda hayatlarını sürdüren insanlar, dayanıklı kumaşlarla yaşam alanlarını inşa ederler. Birçok çocuk, evdeki yastıklardan kendisine özel bir mekan inşa eder ya da üzerine örttüğü bir kumaşın arkasında dış dünyayı kendisi görmediği için, kendisinin de görülmediğini düşünerek mahremiyetini sağladığını varsayar. Çocuk zihninde oluşan bu mahremiyet algısı Berlinde De Bruyckere'nin "Konuşmak" isimli çalışmasında da benzer bir biçimde görülebilir (Görsel 40). Isınmak amaçlı kullanılan battaniyeler bu çalışmada gizlenmek amaçlı kullanılmış gibi duruyor. Bir battaniyenin altında kafa kafaya vermiş iki figür hem kendilerine derme çatma bir yapı kurgulayıp özel bir alan yaratmış hem de yakın mesafede birbirine durarak

birbirlerinin mahrem alanlarına girmişlerdir. Battaniyenin altında çıplak görünen bacak ve ayaklara rağmen figürlerin tamamen çıplak olup olmadığını ya da cinsiyetlerinin ne olduğunu anlayamadığımız bu çalışmada, sanatçı konuşmak adını çalışmasına vererek bizi belli bir algıya itmiş gibi görünse de figürlerin konuşup konuşmadıkları da tam olarak anlaşılmamaktadır. Ancak yine de oluşturduğu kurguyla sanatçı bizleri; insanlar arasındaki iletişime, hatta özel bir diyaloga, yakınlığa ve gizliliğe yönelmektedir.



**Görsel 40.**Berlinde De Bruyckere, 1999, Konuşmak

Erişim:11.04.2018. <https://goo.gl/8Gp2ew>

Mahremiyeti sanat tarihi açısından ele almak için; duyguların, inancın, ortamların ve fiziksel hallerin beden üzerindeki etkisine değinmek gerekmektedir. Antik Çağ'da estetik ve ideal olan bedene odaklanan algı, bedenin simgelediği güç ve güzelliği, tanrısallığı, bedenin en ahenkli halinin, çıplak ya da giysili olarak sunulmasıyla kendini göstermiştir. Tanrının insan bedeninde vücut bulması, bedenin kusursuz biçimlerinin sır olmaktan çıkarılarak ortaya serilmesine neden olmuştur. Orta Çağ'da özellikle Batı toplumunda artan Hristiyan inancının etkisi ile ruh beden ilişkisine odaklanılmış, İsa tasvirlerinde olduğu gibi bedeni acı çeken ve çektiği bu acı ile arınan çileci bir forma sokmuştur. Çileci beden çektiği acı ve işkencenin kanıtını sunar gibi çıplak

resmedilirken, günlük yaşamla ilgili tablolarla toplum ahlak kurallarının el verdiği kadarının sunulmasına imkan tanımıştır. Rönesans ve Aydınlanma Çağı ile birlikte bedenin anatomik incelemeleri artmış, insan vücudunun parçaları ve nasıl çalıştığı inceleme alanı haline gelmiştir. Akıl-beden ilişkisine odaklanıldığı bu dönemde saat, piston gibi makinelerin günlük hayata girmesi bedenin bir makine olarak algılanmasına neden olmuştur. Bedenin içinin de inceleme konusu olması sanat çalışmalarında kendine yer bulmuş, ancak belli bir cinsin gösterilmesi ya da çıplak bedenin cinsel organlarının ve kimliğinin gösterilmemesi dönemin kurallarından birisi haline gelmiştir. Modern dönemde bedeni bireye ait kılma çabası, nüdistler tarafından bedenin en doğal hali -çıplaklığı- kullanılarak belli yaşam alanları oluşturulmasına sebep olmuştur. Toplumun değer yargılarıyla çok yakın ilişki kuramasa da nüdistlerin bu hareketi devletin beden üzerindeki baskısına ve insanların çıplaklık ile ilgili sahip olduğu ön yargılara tepki amaçlı gerçekleştirilmiştir. Artık anlatım sergilenen beden aracılığıyla gerçekleşmeye başlamıştır. Her ne kadar 1960'lardan sonra artan mahremiyet kuramları insanların özel yaşam alanlarını korumaya yönelik yapılsa ve insanlar kendi hayatlarında söz sahibi olduklarını düşünseler de iktidar tarafından gerçekleştirilen gözetim, artan teknoloji ve olanaklarla önüne geçilemez bir noktaya gelmiştir.

Bedenin mahremiyetle olan ilişkisi toplumun yaşayış şekillerinin değişmesiyle biçim almıştır. Yeni fikirler ve yeni anlatım olanakları, mahrem sınırların değişmesine neden olmuş, değişen bu algı da sanat alanında kendisini göstermiştir.

## **2.2. Mekan ve Mahremiyet**

Tarih öncesi çağlarda ilk yaşam alanları olarak mağara gibi korunaklı alanları kullanan insanoğlu, her ne kadar göçebe bir hayat sürdürse de iklim şartları ve vahşi hayvanlardan kendisini korumak için, geçici de olsa belli yerleri kullanmışlardır. Yaşamlarını sürdürmek için kullandıkları bu doğal yapılar artık insanlar için yeterli olmadığı zaman, kendilerine korunaklı, yalıtkan ve dışarıya kapalı barınaklar inşa etmeye başlamışlardır. Baraka, kulübe, ev gibi yapılar inşa edilirken, dış dünya ile

iletişim koparılmadan, mahrem etkinliklerin rahatlıkla gerçekleştirilebileceği alanlar yaratılmıştır.

Sözlük anlamı olarak, yer, bulunulan yer, ev ve yurt anlamlarında kullanılmakta olan mekaninsan ve diğer canlıların hareketine izin veren veya kısıtlayan yerdir. Gerek harekete izin verme, gerekse kısıtlama, önce bireyi, sonra da mekanın içinde gelişip olgunlaşan toplumu, biçimlendiren birer etkidir. Mekan toplum için iletişim alışverişinin gerçekleştiği, geçirgenliğin sağlandığı veya sınırlandığı, fiziksel olarak herkes tarafından erişilebilir yerdir (Taşçı, 2014, s.66).

Kişinin ilk mekanı kendi bedeni olmasına karşın, fiziksel olarak bir yerin içinde bulunduğu ilk algıyı, insan anne karnında yaşar. Sonrasında bu mekansal deneyimin özellikle doğduğu ilk ev ve yaşadığı diğer mekanlarda, bedeni ile kurduğu ilişkiler çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Alberto Eiguer'e göre; "...her birey kendi evini zihninde tasarılar. Başka deyişle içinde yaşadığı alanın içsel bir imgesine sahiptir. Onu kolayca kendi bedeni ile bağdaştırır" (Eiguer, 2013, s.26). Dolayısıyla insan, bu mekanların içerisinde yaşarken diğer insanlar ve nesnelere belli ilişkiler kurar ve kurduğu bu ilişki sonucunda yaşam alanındaki çatı, bodrum gibi bölgelerle bedeninin bazı bölgelerini ilişkilendirir.

Arendt: "Şeyler ve insanlar, her tür beşeri etkinlik için bir çevre oluştururlar..." (2013, s.57) diye belirtmiştir. Bir çevrenin içerisinde diğer insanlar ve nesnelere birlikte yaşayan insan, yalıtık bir şekilde değil, evin içerisinde kendi bedeni ve ailesiyle birlikte yaşadığı bir işleyiş modelini kullanır. Ev denildiği zaman aile birimi de bu tanımın bir parçasını oluşturur. Büyüme çağındayken aile fertlerine karşı bir bağlılık hisseden insan, zaman içerisinde tanıdık kişi sayısının artmasıyla, akrabalara ve komşulara karşı da bir bağlılık geliştirir. Mekanın içindekileri ve dışındakileri ilgilendiren bu sosyo mekansal davranış sistemi zamanla; iç-dış, tanıdık olan-yabancı olan gibi kavramların algılanılmasına ve mekansal sınırların belirlenmesine neden olur. Böylelikle tanıdık olan iç mekanda ev duygusu, dış dünyada ise tehlike duygusu yaşanır. Ev ortamında bulunmak, orada rahat hissetmek mahremiyetin rahatça yaşanması ile alakalıdır. İnsanın kendisine özel kıldığı şeyler, yabancı bakışlardan saklanması veya iki kişi arasında yaşanabilecek gizli durumlar için mahremiyet kavramı kullanılabilirken, Eiguer mahrem kavramını kendilik kavramına bağlamaktadır:

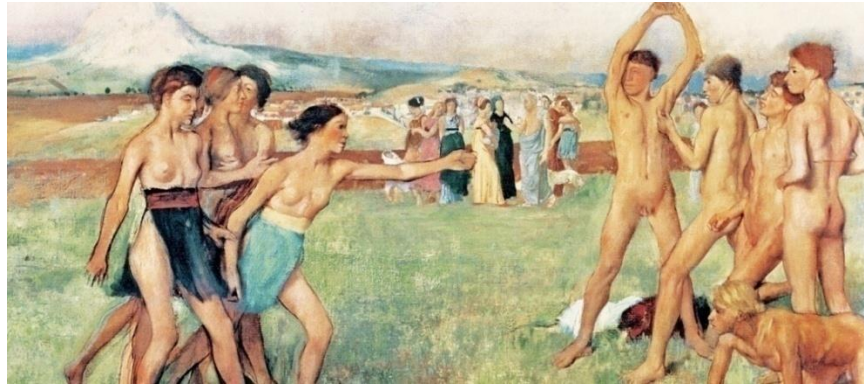
(...)mahrem, hakiki kendiliğin ya da özgün kendiliğin bir yansıması olacaktır (D. Winnicott, 1960), kendi en değerli parçamız ve kendimizde saklamak ve korumak istediğimiz ama hakkında açık bir düşünceye sahip olmadığımız ve kendimize açıklayamadığımızdır, çünkü bu hiçbir zaman belirlenebilir bir deneyim olarak yaşanmamış ve dolayısıyla belleğe kaydolmamıştır (Eiguer, 2013, s. 26).

İnsanların mekanlarla ilişkisi ait olduğu kültür ile de alakalıdır. Bir ortamdaki fiziksel ve sosyal çevreden kaynaklanan uyaranlarla; etnik, ulusal ya da başka bir farklılık açısından birbirinden ayrılan insanlar belli grup kimlikleri oluştururlar. Çevresini inceleyen ve kodlara dönüştüren insanın mekansal davranışlarını fiziksel objeler de etkiler. Tversky'e göre, "...insanın mekan içinde etkin edimlerde bulunabilmesi için mekanın zihinsel temsillerine sahip olması gerekir; bu temsiller yoluyla nesnelere-şeyleri- belirli bir referans çerçevesinde, bu nesnelere arasında oluşan mekansal ilişkiler boyunca algılarız. Bu algısal yapı içinde, amaca, göreve bağlı olarak değişen biçimlerde davranırız." (Göregenli, 2015, s.19) Bu bağlamda zaman içerisinde mekanlar, belirli rollerin yerine getirildiği alanlara dönüşmektedirler. Dolayısıyla, beden, bedenin içinde bulunduğu mekan ve çevresindeki şeylerle ilişkisi çevre algısı ve insan-çevre ilişkisi için önemli bileşenlerdendir.

Bir insanın mahremiyeti, nasıl ki insanların belli fikirler ve tecrübe sonucu koyduğu kurallara göre belirleniyorsa, bir mekanın mahremiyetinden söz edebilmek için de, insana ve düşüncelere ihtiyaç vardır. Mekanın özel olması için, belirli bir yaşamsallıkla ilişkilendirilmesi gerekirken, mezar gibi alanlar bedensel/mekansal mahremiyetin başka bir boyutunu sunar. İnsanın yaşamı ve ölümüyle birlikte gelen mahremiyet, mekanın özelliğine dönüşmektedir. Mekan üzerinden mahremiyet algısını irdelerken; iç ya da dış mekanda, bedenin sadece seçerek bir alanı özel kılmasının dışında, kişilerin bilinçli/bilinçsiz oldukları zaman buldukları mekan, özel ilişkilerini yaşadıkları alanlar ya da sadece kamusal kültürden sıyrılarak tek başlarına ya da aile-akraba gibi yakınlarıyla birlikte oldukları mekanlar da, mahrem mekanlar olarak sayılabilir. Bir grubun içerisinde yaşamını sürdüren insanlar ise bu mekanlarda grubuyla birlikte benzer davranışları sergileyeceği bir kimliğe bürünür. Edgar Degas'ın 1860 yılında yapmış olduğu "Egzersiz Yapan Genç Spartalılar" çalışması grup kimliğiyle ilişkilendirilecek dış mekandaki mahremiyetine örnek verilebilir (Görsel 41). Ön planda kadınlar ve erkekler olmak üzere ikiye ayrılmış Spartalı gençler, dış mekanda olmalarına rağmen vücutlarını sergilemektedir. Kadınların yalnızca göğüsleri açık olmasına rağmen erkekler çıplak



bir vaziyette betimlenmiştir. Birbirine sataşan bu iki grup arasında arka planda görülen üçüncü grubun ise tamamen giyinik olmaları öndeki gençlerin haliyle zıtlık oluşturmaktadır. Bu tablodaki mekan özel olarak seçilmiş bir mekan mıdır bilinmez ancak kırsal bir bölgedeki çayırılık alan çok da mahrem bir alan gibi görünmüyor. Öyleyse burada mahremiyeti bize çağrıştıran ya da ifşasına neden olan şeyin kamusal bir dış mekanda arka plandaki giyinik insanların aksine ön planda çıplak/yarı çıplak gençlerin olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. 1920'lerde çıplaklığın aslında erotik olmadığını söyleyen Nüdistler ve sonrasında da sık sık rastlanan çıplaklar kampına giden insanların dışında, kamusal alanlarda çıplak dolaşılması pek alışıldık bir davranış değildir. Kamusal alanların nasıl kullanılacağına dair düşüncenin tersini söyleyen bu tabloda erkeklere sataşan yarı çıplak kadınların rahatlığı, hane içinde yaşanabilecek özel olayları hatırlattığı için mahremiyeti bir şekilde içten dışarı doğru sızdırmaktadır.



**Görsel 41.** Edgar Degas, 1860, Egzersiz Yapan Genç Spartalılar

Erişim: 24.03.2018. <https://goo.gl/5oHjeo>

Kamusal yaşamın ortaya çıkardığı birliktelik ve ortak bir benlik duygusu güçlü bir grup duygusu ve grup kimliği oluşmasına neden olur. Sokakta birbiriyle iletişim kuran, benzer kıyafetler giyerek benzer yemekleri yiyen, aynı ortamlarda bulunan insanlar grup olarak da bir bilince sahip olurlar. Bir yerde yaşamaya ya da sık sık o mekana gidilmeye başlandıkça; o mekana dair mekansal tasvir, imge ve bellekler, o yere dair aidiyet alanı oluşturmaktadır. Mekanın ortaya çıkardığı duygular ise mekana ilişkin genel bilişin oluşmasına neden olur. Mekanlara dair bu biliş, kişinin kendisi, diğer insanlar ve gitgide artan bir büyümeyle ürettikleri ve yaşam alanlarını dolduran eşyalardan oluşmaktadır.

(...) mekan modern zamanlara özgü içi boş bir kavramsal kalıp soyut bir kategori/kavramdır. İnsanlık tarihinin modern öncesi ve hele en eski dönemlerinde bu soyutlamanın varlığına pek de gerek duyulmamıştır. Özetle mekan dediğimizde kabaca Ortaçağlar'ın sonunda ortaya çıkmaya başlayan yeni bir dil dünyasında şeylerin nesneleşerek, ağırlıklı resim ve sayıların diliyle temsil edilmeye başlandığı yakın dönemlerin ürünü bir kategoriden söz etmekteyiz. ... Mekan kendi başına hiçbir şey değildir; mutlak mekan diye bir şey yoktur. Aristoteles'in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi, mekan ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur (Nalbantoğlu, 2008, s. 89-93).

İçinde bulunan nesne ya da insanlarla "özel" sıfatını edinen mekan, kültürlere göre de farklı mahremiyet özellikleri gösterebilir. 18. ve 19. yüzyıllarda Batı kültürü tarafından sık sık işlenen Doğu'ya ait konular ve mekanlar, kültürler arası farklılara örnek gösterilebilir. 1862 tarihli Jean Auguste Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" isimli çalışmasında yüzyıllarca insanların merak ettiği bir mekan olan hamam tasvirini görmekteyiz (Görsel 42). Bu mekanın böylesi merak konusu olmasının nedeni insanların içerisinde çıplak olduğunun varsayılmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla aslında hiçbir mahrem özelliği olmayan bu mekan, içerisine çıplak ya da yarı çıplak bedenler girdiği zaman mahrem bir mekan olmaktadır.



**Görsel 42.** Jean Auguste Dominique Ingres, 1862, Türk Hamamı

Erişim:05.03.2018. <https://goo.gl/2Av5L5>

Halka açık, yöneticilerin yetkisine tabii ve sınırları açıkça belirtilmiş bir mekan olan hamamda, insanlar dış kamusal alanlarda kullandıkları kendilerini savunma mekanizmalarından sıyrılarak, rahatlamaktadırlar. Ingres'in bu çalışmasında da kamusal alanlarda üzerlerine geçirmek zorunda oldukları kabuklarından sıyrılarak bedenlerine ekstra gösteriş yüklemek zorunda olmayan kadınların, birbirleriyle olan samimi ilişkilerini görmekteyiz. Birbirlerinin yanında rahat oturmaları ve birbirlerine dokunmaları erotik bir hava yaratsa da bu samimiyet resimdeki ortama evcil bir yapı kazandırmaktadır. Kamusal alan içerisinde gösterilmesi yasak olan şeyler bu ortamda, bu özel alanda saklı görünmektedir. Böylece, bedenlerin mahremiyetini koruyan bu iç mekan, özel bir alana dönüşmüştür. Hans Peter Duerr iç mekanlardaki ve dış mekanlardaki çıplaklıkla ilgili şunları belirtmiştir:

Kapalı bir mekandaki kısmen ya da tamamen çıplaklığın insana açık havadaki çıplaklıktan daha itici gelmesinin nedeni, kapalı mekanların çoğunlukla mahrem yerler olmasından kaynaklanır. Dört duvarla çevrili mekanlarda çıplak insan görüldüğünde, orada az çok çıplak şekilde yapılan tüm o mahrem eylemlerle gayri ihtiyari bir bağlantı kurulur. Bu nedenle, çekingenliğinin üstesinden gelerek kumsalda "üstsüz" yatan genç bir kadın, yatak odasında sütyenini çıkarırken gafil avlandığında dehşete kapılabilir " (Duerr, 1999, s.83).

Mekanlara dair sahip olunan ön bilgi ve bellekler o mekanın tanımında "kamusal", "mahrem", "özel" gibi belli sıfatların kullanılmasına neden olmaktadır. İç/dış, kamusal/özel, mahrem/namahrem, bireysel/kitlesele gibi kavramlar mahremiyetin bütünlüklü adlandırılmasına neden olan yapılarıdır. Modernizm ile birlikte iç-dış, özel-kamu kavram ilişkilerinde gerçekleşen değişimle "dışarı" ile açık bir karşıtlık içinde kurulmuş kapalı bir mekan olan "içeri" kavramının tanımı yeniden ele alınmıştır. Sınırların değiştiği, özel alanın tüketilebilir olduğu 20. yüzyılda, fotoğraf çağı ile görünür olmayan, herkes tarafından görülebilir olmaya başlamıştır. Bir zamanlar mahrem olan şey artık mahrem olma özelliğini kaybetmiştir. Roland Barthes'ın dediği gibi:

Her bir fotoğraf, göndergesinin özel bir görünüşü olarak okunur: Fotoğraf çağı özel olanın halk üzerine, daha doğrusu özelin genelleştirilmesi anlamına gelen yeni bir toplumsal değer yaratılması üzerine yayılışına denk düşmüştür: özel olan, halk tarafından olduğu gibi tüketilir (Basın'ın ünlülerin özel yaşantısına karşı sürdürdüğü bitmez tükenmez saldırıları ve buna hakim olmanın yasal zorlukları bu hareketi kanıtlamaktadır) (Barthes,1996, s.90-91).

20. yüzyıldan sonra dış mekanda olmak, geleneksel anlamda kamusal bir mekanda olmakla alakalı değil, yayın araçlarının ulaştığı kitleyle ilgili olmuştur. Ulaşılan kitlenin bulunduğu mekan önemli olmasa da genellikle ev ortamında bulunması, özel olan evin kamusal olan sokaktan daha kamusal hale gelmesine de neden olmuştur. Fatma Barbarosoğlu fotoğraf makinası ile değişen görme ve görünme ile ilgili olarak şunları belirtir:

Fotoğraf makinesinin objektifinin göz olarak, üstelik çektiği fotoğrafın saklanabilme özelliğinden dolayı hafızası olan ve hatıra toplayan bir göz olarak ortaya çıkmasından sonra, geleneksel dünyanın gören ve görünen arasındaki hiyerarşisi bozulmuştur. Çünkü modern dünyada ve özellikle de postmodern anlayışta var olma biçimi "görünme"dir" (2016, s. 15).

Mahrem olanın kamusallaştığı modern dönemle birlikte mekan anlayışı da değişmeye başlamıştır. Dokunma ve görmeyle ilişkili olan mimarlık alanı, insanların eşyalarını/evlerini nasıl düzenledikleri, kapı ve pencerelerini nasıl kullandıklarını irdeleyerek mahremiyet alanında da yeni anlamlar üretmiştir. Modern mimarlık, mahrem ile kamusal arasındaki ilişkiyi değerlendirerek mekanlar tasarlamıştır. 20. yüzyılın en önemli mimarlarından birisi olan Adolf Loos, tasarladığı odalarda muhafazakârlık eleştirilerine giden sert bir içerisi-dışarıyı ayırmasına yer vermiştir. Bu ayırım, bireyin mahrem hayatı ile sosyal hayatı arasındaki ayrımı yansıtmaktadır. Dışarıyı para ve maskenin alanına, bir smokine, yani bir erkek maskesine benzetirken; içeriye ise yabancılaştırılmayanın, cinselliğin ve üremenin alanı yani dişil alan olarak gören Loos, bu ayırımın toplumsal cinsiyet yüklü olduğunu düşünmektedir.

A. Loos'un odaları tam mahremiyet alanlarıdır. Pencerelerin sadece ışığın içeri girme işlevini sağladığını düşünen Loos, odanın içerisindeki özne ile pencerenin ilişkisini, pencere ve mobilyaların konumu ile keser. Pencereler ya opaktır ya insan boyundan çok yüksektedir ya da mekana yerleştirdiği mobilyaları pencerenin önüne yerleştirerek konumlanışı ile de içeriye hedef alır. Hans Brummel dairesinin yatak odasındaki gibi genellikle pencerenin önüne bir divan yerleştirilmiştir; oturan kişi sırtını pencereye, yüzlerini odaya dönmektedir (Görsel 43).



**Görsel 43.** Adolf Loos, 1929, Hans Brummel İçin Yapılan Apartman Dairesi

Erişim: 19.04.2018. <https://goo.gl/tH8hCt>

İç mekan tasarımlarında yükseltilmiş oturma alanları ile evdeki mahremiyet duygusunun arttığı loca gibi alanlar yaratan Loos'un evlerinde ikamet edenler, hem izleyen hem de izlenen konumuna düşerler. Colomina'nın deyişiyle: "İçerisi ile dışarı, özel ile kamusal, nesne ile özne arasındaki klasik ayırım karmaşıklaşır" (2011, s.244) Loos'un sahneyi andıran iç mekan tasarımlarında içerisi ile dışarısının ilişkisini kökten karmaşıklaştırması mekanın nesne durumunu bozmaktadır. 1910 yılında tasarladığı Steiner Evi'nin yemek odasına yerleştirdiği bir ayna ile bu ilişkiyi alt üst etmiştir. Opak bir pencerenin altına yerleştirilen göz seviyesindeki ayna, bakışı içeriye yönlendirerek, masa ve büfe üzerindeki nesnelere kişiyi geri döndürür (Görsel 44). Böylece dışarıya bakan/yönelen göz aynaya takılarak evin içerisine geri döner.



**Görsel 44.** Adolf Loos, 1910, Steiner Evi. Pencerenin altındaki aynayı gösteren yemek odası

Erişim: 13.04.2018. <https://goo.gl/LKnTiu>

Bu tasarımdaki ayna Freud'un Berggasse No.19'daki stüdyosunun çalışma masasının yanındaki pencereye astığı aynayı anımsatır (Görsel 45). Colomina, Freud'un penceresindeki ayna için şunları belirtir: "Freud'un kuramında ayna psişeyi temsil eder. Aynadaki yansıma aynı zamanda dış dünyaya yansıtılan bir otoportredir. Freud'un aynasının içerisi ile dışarıyı arasındaki sınıra yerleştirilmesi, sınırın sabit bir limit olarak taşıdığı statünün altını oyar. İçerisi ile dışarıyı basit bir biçimde ayıramaz." (2011, s.252).



**Görsel 45.**Sigmund Freud'un çalışma odası, 1938 Erişim: 13.04.2018. <https://goo.gl/Q7a7wJ>

Loos'un dış mekandan bakışı içeri çekme çabası, Hasan Bülent Kahraman'a göre makina çağına geçişte Loos'un verdiği bir tepkidir. "Mekanların parçalandığı, çoğaldığı, bilakis birbiriyle büsbütün ilişkilendirildiği bir dönemde o her şeyin tersini vurgulamaktan çekinmeyecektir. ...Bu mimari içe dönüş kadar bir anlamda da körleşmenin mimarisidir; dış dünyada olup bitenleri izlemek, görmek istemeyen birisinin küskünlüğünden kaynaklanan bir körlüktür bu" (2005, s.237). Loos için böylesi bir yaklaşım, zaman içerisinde hiç pencere bulunmayan yatak odası tasarımlarını gündeme getirmiştir. Kimseye beğendirme çabası bulmadığı, kendisi ve eşi için tasarlayıp uyguladığı yatak odasında tüm pencereler kalın perdelerle örtülmüş, döşemeler de kürklerle kaplanmıştır (Görsel 46).



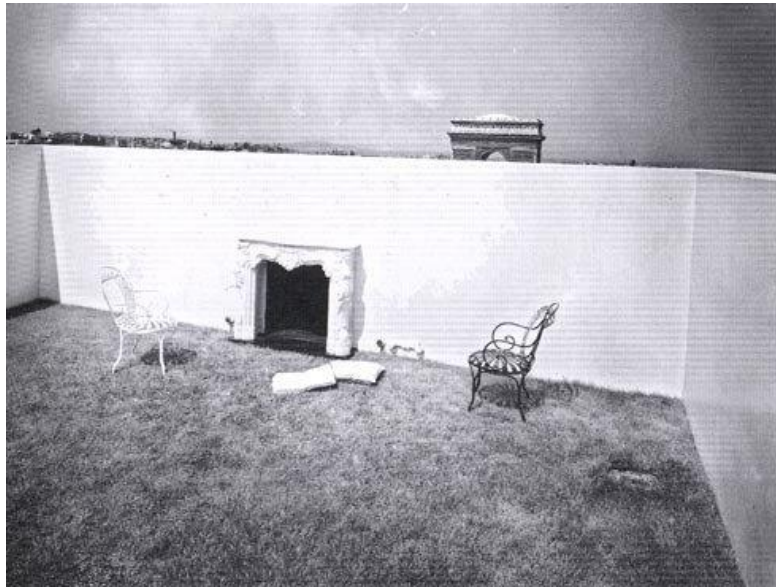
**Görsel 46.** Lina Loos'un yatak odası, 1903

Erişim: 13.04.2018. <https://goo.gl/adUKgj>

Giyisilerin bedeni sarıp sarmaladığı gibi Loos'un iç mekanları da bu mekanların içinde bulunanların bedenini sarmalar, örter. Dışarıyla iletişimi koparan kalın perdeler yatak odasında hem dışarı görünümünü uzaklaştırır hem de bir iç mekan içerisinde ayrı bir özel alan yaratarak yatak odasının mahremiyetini ikiye katlar. Bu ikinci iç mekan perde ve döşemedeki kürkün etkisiyle bir keseye dönüşür. Kahraman, Loos'un yatak odası ile ilgili şunları belirtmiştir: "Meret Oppenheim'ın 1936'da yaptığı "Kürk kaplı fincan, Tabak ve Kaşık" isimli yapıtıdan önce Loos, aynı şeyi üstelik de yaşamsal bir

mekanda uygulayarak denemiştir. Böylelikle bir mimarlık tarihçisinin söylediğine göre bir tür "rahim mimarisi" ortaya koymuştur" (Kahraman, 2005, s.237).

Adolf Loos için "içerinin" mimarı deniliyorsa, 20. yüzyılın bir başka önemli mimarı olan Le Corbusier için de "dışarının" mimarı denilebilir. Le Corbusier'nin mekanlarında Loos'un tasarımlarındaki gibi pencereyi engelleyen, dışarıyla iletişimi koparan yapılar yoktur. Aksine, Corbusier'nin tasarımları insanları daha çok görmeye yöneltmiştir. Merkeze değil de çevreye yönlendirilen bakış ile evler görüş alanlarının çerçeveleri olarak var sayılmıştır. Sadece görmeye, gözlemeye yönelik yapmış olduğu Beistegui evinin terasının sınırlarını ışıklandırarak Paris görüntüsünü bir çerçeve içine almak isteyen Corbusier, sonrasında görme eylemine yaptığı vurguyu arttırmak için terasın zeminine halı kaplamış, bir şömine ve iki sandalye yerleştirerek, "gökyüzülü oda" adını verdiği mekanı oluşturmuştur (Görsel 47). Eve dair nesnelere dış mekana yerleştirerek bu iç mekanı dışlaştırmıştır.



**Görsel 47.**Le Corbusier, 1930, Beistegui Evi Terası

Erişim: 20.04.2018. <https://goo.gl/6ZwdCi>

Corbusier'nin mimari alanda yaptığı içi dışlaştırma çabalarına benzer bir örnek Rachel Whiteread'ın "Ev" çalışmasında da görülebilir (Görsel 48). Whiteread bu çalışmasında bütün evin içerisine beton dökmüş ve sonrasında evin gerçek yapılarını -kabuğunu- çıkararak, odaların tüm parçalarıyla ve ayrıntısıyla çıktığı bir yapı elde etmiştir. Bir için



dış haline geldiği bu anıtsal yapı, zamanında o evde yaşanmış olan tüm anılarla birlikte mekanda bırakılan izleri de bünyesinde taşımaktadır. Böylece Whiteread sadece içi dışlaştırarak değil, mekanı dondurarak da özel olan bir alanı ifşa etmiştir.



**Görsel 48.** Rachel Whiteread, 1993, Ev

Erişim: 21.04.2018. <https://goo.gl/oMgNKG>

Özel bir alanın kamusallaştırılması, modern döneme kadar çok gündemde olmamıştır. 19. yüzyıl boyunca doğayı seyretme üzerine temellenen göz ve görüntü arasındaki ilişki yücelik duygusunda anlam bulmuştur. "Gözlemci"nin ön plana çıkışı ise; penceresinden dışarıyı izlerken kalabalık içine karışmak isteyen ve dışarı çıktığında kendisini evindeymiş gibi hisseden Flaneur'ün ortaya çıkışına denk gelmiştir. Walter Benjamin'e göre Paris'teki üzeri camlarla kaplı ve binalar arasında yer alan pasajlar yapıldıktan sonra flaneur kavramı anlamlı olmuştur. Işığı üzerinden alan pasajlar, iki yanında var olan dükkanlarla bir iç mekânın cadde görünümünde hayat bulmuş, dolayısıyla dışarıdaki bu iç, flaneur için bir oda/ev imgesi sunmuştur. Kökünden kopmuş ve yalnız bireyi temsil ettiği düşünülen flaneur; dışarıda, kalabalıklar içerisinde özel bir ortamda olduğunu ve o ortamdaki diğer insanlarla bir şeyler paylaştığını düşünmüştür. Her ne kadar dışarıdan izlendiğini bilse de flaneur'ün yaptığı gözlem ve sorgulamalar ön plana çıkmıştır. 20. yüzyılda mimari yeniliklerle birlikte görüntü kavramı değişmiş, dolayısıyla kamusal/özel alanda gerçekleşen alansal değişimler hızlı bir şekilde hayatın içine girmiştir. Dikizlemenin yirminci yüzyılda ön planda olması, izleyeni aynı zamanda izlenen konumuna da düşürmüştür. Televizyon, telefon, radyo, fotoğraf

makinesi gibi aletlerin güncel kullanımlarıyla birlikte bu aletlerin gözün yerini alacağı bilinci Corbusier için de içerisi dışarıyı ilişkisinde de yeni bir bakış sağlar. Corbusier o güne kadar kabul görmüş olan düşey pencere fikrini reddederek, yatay pencere fikri ile dışarıyı içeriye almak istemiştir. Bir çerçeve içerisinde dışarının manzarasını içeriye sunmuştur. Evi, dışarıya uzanmış bir kamera, pencerelerini de kamera merceği olarak varsayan Corbusier, evin içinden izlenen dışın artık doğa değil, tasarıyla kurgulanmış kentsel bir çevre olduğunu belirtmiştir.

Mimari bir öge olan pencereler, dış dünyanın evin içindekiler tarafından seyirlik bir manzara olarak tüketilmesine olanak sağladığı gibi, aynı zamanda içerinin görüntüsünü de dışa göstererek iki yönlü bir işlev sağlar. Kişinin ev mahremiyetini dış dünyaya açıp sergilemesi, kendini nasıl temsil ettiğiyle/etmek istediğiyle alakalıdır. Hem içeriden dışarıyı izleyen hem de dışarıdan içeriye bakan göz dikizci bir göz konumuna düşebilir ancak bu sadece gerçek hayatta insanın başına gelebilecek bir durum değildir. Alfred Hitchcock'un 1954 yapımı "Arka Pencere/Rear Window" isimli filminde, ayağı kırıldığı için evde kalmak zorunda olan bir foto muhabirin komşuları izlediğine tanık olunur. Oyuncu ile birlikte izleyicinin de kendini dikizci olarak bulmasından kaynaklanan suçluluk duygusu, karakterin cinayeti çözüme çabasıyla giderilmeye çalışılsa da karakterle birlikte izleyici de başkalarının hayatına izinsiz bir şekilde girerek mahremiyet sınırlarını ihlal etmektedir. İçten içe yaşanan ve dedektiflik becerileriyle örtülmeye çalışılan bu suçluluk duygusu, tıpkı bedensel mahremiyet ihlalinde hissedilen gibi, mekansal bir mahrem ihlalinde de insanların içgüdüsel olarak bu utancı yaşadığını ve durumdan rahatsız olduğunu ispatlar niteliktedir.



**Görsel 49.** Alfred Hitchcock, 1954, Arka Pencere(Rear Window) Erişim:22.04.2018.

<https://goo.gl/GWbxeZ>

Fatma Barbarosoğlu'na göre: "Görünerek var olma anlayışı, geleneksel dünyadan kopuşun önemli göstergelerinden biridir. Çünkü geleneksel kültürde gören ve görünen ilişkisinde üstünlük "görünen"de değil "gören"dedir" (2016, s.10). Bir mekanın içinde olmak görmek ile ilişkilendirilirken, dışında olmak görüntünün içinde olmak, görülen olmak demektir. Görülen bir nesne dokunulabilir bir mesafede olmayabilir ancak dokunulan bir nesne aynı zamanda görülen bir nesnedir. O halde dokunarak özne, nesneye en yakın teması sağlamış olur ve nesneye sınırlı da olsa sahip olur. Görmenin ön planda olduğu bir durumda ise dokunma sanallaşmaktadır. Tensel olarak dokunulmayan, gözler ile sanal bir şekilde dokunulan nesnelere hissedilip tanımlanır. Görme eylemi yalnızca görülebilen bir dünya içerisinde gerçekleştiriliyorsa, gören ve görülenin aynı ortamda bulunduğunu ve görenin de görülebilir olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Ancak görünür olmak demek, aynı zamanda birçok göz tarafından denetlenmeyi kabul etmek demektir. Lacan bu konuda şunları belirtir:

Gözlerini görmesem, seçemesem bile, birisinin bakışlarını üzerimde hissedebilirim. Tek gerekli olan, bana orada başkalarının olabileceğini düşündüren bir şeyin olmasıdır. Hava biraz kararmışsa ve bana arkasında birisi olduğunu düşündürecek sebepler varsa, pencere düpedüz bir bakıştır. Bu bakış var olduğu andan itibaren çoktan başka bir şeye dönüştüm demektir, zira başkalarının bakışı için bir nesne haline gelmeye başladığımı hissedirim. Ama bu konumda, ki karşılıklı bir konumdur, başkaları da benim görüldüğünü bilen bir nesne olduğumu bilir (1988, s.215).



**Görsel 50.** Vajiko Chachkhiani, 2015, Yaşam Yolu, video karesi

Erişim: 22.04.2018. <https://goo.gl/by4oS6>

Vajiko Chachkhiani'nin "Yaşam Yolu" isimli video çalışmasında, pencere bir bakış nesnesi olarak toplumsal denetim aracı olurken, seyirciyi de çalışmanın bir parçası haline gelmiştir. Video, kadrajda eski, ahşap, boş bir pencere ile başlamaktadır. Bir süre sonra, bakılan bu boş pencere kadrajına orta yaşlı bir adam girmektedir. Sert bakışlarıyla dışarı bakan bu adam, tam olarak izleyicinin gözünün içine bakıyor gibi görünmektedir (Görsel 50).

Video süresi boyunca doğa ve kuş seslerinin kulağa gelmesi, izleyicinin bir dış mekanda olduğunu hissettirmektedir. Dışarıda olan izleyici bir pencereden içeriye bakan pozisyonuna girer. Bu noktada seyirci ile penceredeki adamın göz göze gelmesi, seyirci için rahatsızlık hissi yaratabilir. Kalabalık ortamlarda, kamusal mekanlarda diğer insanlarla göz göze gelmekten kaçınan insanların bir mekanı/kişiyi dikizleyen konumunda olması utanç verici olabilir. Ancak aynı şekilde bu bakış, penceredeki adamın da seyirciyi gözlediği bir bakıştır. Bir süre sonra bakışından vazgeçerek pencereden ayrılan adamdan sonra geriye, boş pencere camına yansıyan doğa ve kulağa gelen kuş sesleri kalır. Yaşamın her noktasında toplumsal denetim ve gözetim halinde olduğunu bilen izleyici için; izleme ve izlenme durumundan dolayı yaşanan huzursuzluk ve suçluluk duygusu, adamın bakıştan vazgeçip geri çekilmesi ve geride kalan doğa sesleriyle birlikte kaybolur.

Kent mekanının gözetlemeyi de beraberinde getirmesi, Corbusier'nin iç mekan fotoğraflarında da kendisini gösterir. Birinin az önce orada olduğu izlenimi, fotoğrafa bakan kişinin geride kalan ipuçlarını takip ederek gözetleyen konumuna girmesine neden olur (Görsel 51,52). Savoye Villası'nın mutfak fotoğrafında masada duran bir parça ekmek ve sürahi, geride bırakılmış açık kapı, Stein Villa mutfağının masasındaki çiğ balık fotoğrafa bakanlar tarafından farkedildiğinde birinin izleri olduğu düşünülür ve bir yaşam alanı portresi çizilir. Colomina, bu fotoğraflarla ilgili şunları belirtir: "...varlığının izleri bize bir dizi iç mekanfotoğrafı biçiminde sunulmuş olan birisini izleriz. Bu fotoğraflara ayrıntılı olarak bakış, yasak bir bakıştır. Bir dedektifin bakışıdır. Dikizci bir bakıştır!" (2011, s. 283-289).



**Görsel 51.** Le Corbusier, 1929, Savoye Villası mutfağı.

Erişim: 13.04.2018. <https://goo.gl/qUdCfs>

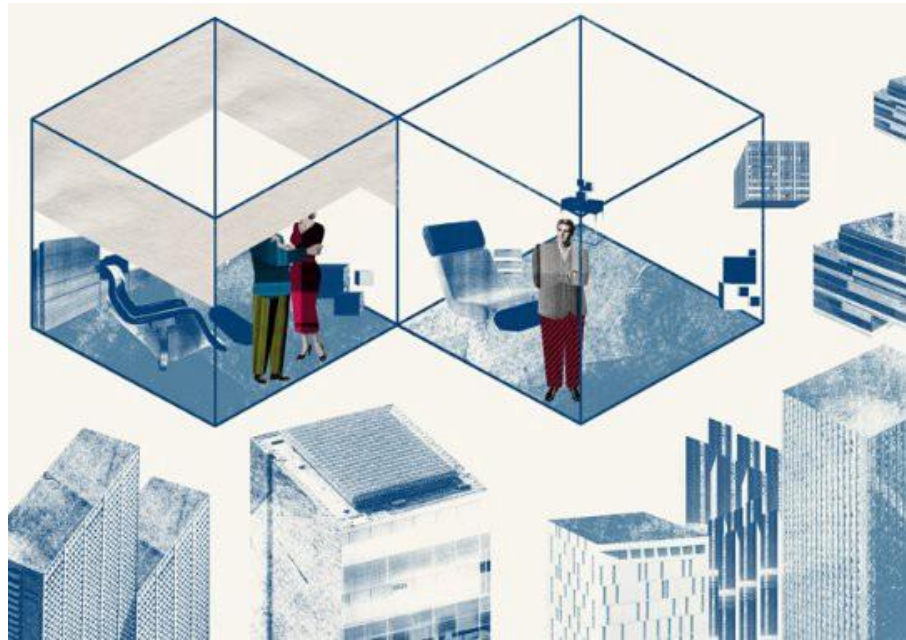


**Görsel 52.** Le Corbusier, 1927, Stein Villası Mutfağı.

Erişim: 13.04.2018. <https://goo.gl/58XEm6>

1785 yılındaki Bentham'ın Panoptikon tasarımından itibaren gündeme gelen gözetim konusu, modern dönemle birlikte odak haline gelmeye başlamıştır. Corbusier'nin ev tasarımlarında olduğu gibi mimarlık alanında, ya da Duchamp'ın bir kapı arkasından

dikizlettiği "Verilen: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz" çalışmasında, ya da romanlarda gözetim konusu sık sık işlenmiştir. Görülmeden insanları gözetim altında tutmak, sürekli olarak birilerini izlemeye ve dolayısıyla onları tanımayı da beraberinde getirmektedir. Görünür olmanın bir tuzak olarak kullanıldığı gözetim sistemi, iktidara yönelik oluşabilecek bir tehdidi de erkenden savuşturmayı amaçlamaktadır. 1921 yılında Yevgeny Zamyatin tarafından yazılmış "We (Biz)" isimli distopik romanda da herkesin şeffaf duvarlar ardında yaşadığı bir ülke tasarımı sunulmuştur. İç mekanları gösteren duvarlardan dolayı, her an bir gözlem anı olmuş ve gözetim gerekliliği de ortadan kalkmıştır. Böylece tüm özel anların yabancılara sunulduğu, insanların bir kafesin içerisindeki canlılar gibi gözetlendiği ya da bir film karesi gibi izlendiği bir kötü gelecek fikri ortaya atılmıştır. Mahremiyet sınırlarının hiçe sayıldığı bu tasarım, özellikle insanların hiçbir kaygı hissetmeden rahat etmesi gereken evleri için hiç uygun değildir. Bu nedenle fiziksel olarak hayata geçirilmemiş olsa da günümüz teknolojileri ile ev mahremiyetleri yüzlerce yabancı gözle önüne serilmektedir.



**Görsel 53.** Yevgeny Zamyatin, 1921, *Biz* romanı ülke tasarım örneği

Erişim: 11.04.2018. <https://goo.gl/gEcXBF>

1960 sonrası artan kentleşme ile, modern kentsel yaşamın ortaya çıkardığı problemlerin artması ve görünür hale gelmesi, kentin sınırları ve tanımı ile ilgili araştırmalar yapılmasına neden olmuştur. Kentin sadece bina ve nesnelere oluşan bir yapı

olmadığı, insanın ve çevrenin içine girdiği etkileşimle birlikte kent yapısının da değişime uğradığı çıkarılan sonuçlardandır. İnsanların günlük yaşamlarında kullandıkları mekanların anlamları ve rolleri üzerinde sorgulamaların başlamasıyla, bu mekanlardaki günlük deneyimler sosyal ve davranışsal bilimlerde inceleme alanı yaratmıştır. Sosyal psikolojinin bir alt dalı olarak gelişimini sürdüren ve "yerlerin anlamları, kimlikleri ve bağlılıklar" gibi kavramları yaşamla ilişki kurarak inceleyen çevre psikolojisi; "fiziksel çevre ile insan davranışları arasındaki karşılıklı ilişkilerin incelenmesi" olarak tanımlanmaktadır. (Göregenli, 2015, s.3)

Mutlaka bir çevrede var olmak zorunda olan, diğer bir ifadeyle yaşadığı yeri çevre edinen insan bütün ilişkilerini "çevre" denilen bu uzaysalmekanda yaşamaktadır ... İnsan bu mekanda hem mekanın kendisiyle hem de mekanı paylaşan diğer canlılar ve insanlarla bir ilişki içindedir. İnsanın hem mekanla hem de diğer insanlarla ilişkileri karşılıklı bir ilişki şekli olup, mekan ve insan aynı anda hem etken hem de edilgen konumdadır. İnsanın insanla ilişkisinde insanların birbirine nasıl tepki verdikleri, birbirlerini nasıl görüp işittikleri, birbirleriyle temas içinde mi yoksa birbirlerinden uzak mı oldukları konusunda insan bedenlerinin mekansal ilişkileri belirgin farklar oluşturur (Taşçı, 2014, s. 65).

Fiziksel çevrenin insan davranışlarına etki etmesi çevrenin kişinin bir uzantısı olduğu fikrini ortaya atmaktadır. Kişisel çevreyle olan ilişkilerinin, bir mekan ya da nesneyi sahiplenip korumayı içermesi, çevresel deneyimlerin mahremiyet ile ilişkilenebilmesine neden olur. Irwin Altman (1976), insanların yaşadıkları fiziksel ortam ve bu ortamı paylaştıkları kişilerin özelliklerine odaklanarak çevresel mahremiyet mekanizmaları üzerinde durmuştur. Fiziksel çevrelerinde inançları, değerleri ve kişisel özellikleri aracılığıyla belli düzenlemeler yapan ve kimliklerini ortaya koyan insanlar, kendilerine ait alanı belirlemek, kaplayacakları alanı işaretlemek için çeşitli özel eşyaları kullanmışlardır. Bir alanı işaretlemek için özel eşya kullanmak ya da yaşanılan evin etrafına çit/duvar örmek gibi davranışlar kişinin alansallığı ile alakalıdır. Göregenli'ye göre: "Alan ve alansallık deneyimi, ...kişisel mekana göre göreceli olarak sabit, görülebilen sınırları olan, bir yer ya da coğrafi alanla tanımlanan, bir başka deyişle ev (yerleşik bir mekan anlamında) merkezli alan ve bu alana ilişkin deneyimlerin genel başlığını oluşturur." (Göregenli, 2015, s.106)

İnsanın mahremiyet algısının çevre ile etkileşim halinde olması gibi sanat eserinin de mahremiyeti çevresel etkilere bağlıdır. Bedenin duygu ve düşüncelerinin etkisiyle çevresindeki nesne ve mekanla kurduğu ilişki sosyal bilimlerde alansallık adı altında

toplanmış ancak sanat alanında özel hayatlar ve mahrem alan konusu, belli bir kategori altında toplanmadan çeşitli malzeme ve tekniklerle birçok sanat çalışmasında ele alınmıştır. Sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki, görmek/görölmek, eserin sunuluş şekli, sanatçının kullandığı özel eşya, mekan ya da görseller... gibi etkenler eser mahremiyeti ile alakalıdır. Pedro Gomez-Egana'nın "Eşyaların Etki Alanı" isimli çalışması, sergi süresince belli zamanlarda hareket edip parçalanan, dağılan ve sonra tekrardan bir kombinasyonla bir araya gelen bir iç mekan/ev temsilinden oluşmaktadır (Görsel 54,55). Alt kısmında raylar ve tekerleklerin olduğu yapı, performansı yapan kişilerin harekete geçmesiyle etkinleşmeye başlamaktadır. Banyo, yatak odası ve yemek odasından oluşan mekan, gerek tabak, çarşaf, radyo gibi özel eşyaların varlığı, gerekse lambaların açık olup oradaki mekanı loş bir şekilde aydınlatmasıyla, o an orada birilerinin olduğunu, yaşam alanı olduğunu yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Mekanın bir makine gibi hareket edip değişmesi, performansı gerçekleştiren insanların gerinme-uzanma gibi hareketleri sonucunda gerçekleştiği için, mekanın domestik yapısını vurguladığı düşünülebilir.



**Görsel 54.** Pedro Gomez-Egana, 2017, Eşyaların Etki Alanı, (performans yapanlarla birlikte alt kattan görünüm)Erişim: 22.04.2018. <https://goo.gl/BWHzkW>





**Görsel 55.** Pedro Gomez-Egana, 2017, Eşyaların Etki Alanı, (üst kattan görünüm)

Erişim: 22.04.2018. <https://goo.gl/BWHzkW>

Pedro Gomez-Egana'nın bu çalışması 15. İstanbul Bienali'nde bir iç avlunun ortasında sergilenmiştir. Çalışma, seyircilerin hem mekanın altında performansı gerçekleştiren yeraltı yaşamı ile aynı seviyeden, hem de bir üst kata çıkarak çalışmayı yukarıdan bakarak izleyebileceği bir şekilde konumlanmıştır. İki yükseklik seviyesinden izlenebilen bu çalışma, hiçbir zaman seyirciye çalışma ile aynı zemini paylaşma imkanı vermeyerek, kendi mahremiyetini de korumaktadır.

Ev ya da ev yerine geçen mekanlar, kişilerin günlük yaşamlarını geçirdikleri ve bu alana müdahale edildiği zaman savunma mekanizmalarının ortaya çıktığı birincil alan olarak adlandırılan mekanlardır. Birçok insan için evin belli bölümleri özel alanlar haline gelmektedir ancak daha da önemlisi ailenin özel alanı olan evin içi, dışarıya karşı bir mahremiyete sahip olmaktadır. Kamusal bir alanda, sokaktan geçen birisinin pencereden evin içine bakması ya da birini ziyarete habersiz gitmek, geldiğini belli etmemek, insanların ev mahremiyetini ihlal eden durumlardır. Bir mekanın fiziksel özellikleri ne olursa olsun, o mekanın şartları ev olmasını engelleyemez, aksine ev kavramı yaşantısal bir deneyimi insanlara sunar. İnsanların günlük gereksinimlerini giderebilecekleri tarza uygun düzenlenen fiziki mekanlar toplamı olan evler, coğrafi ve kültürel faktörlerle biçimlenen yaşam alanlarıdır.

Dovey (1985), evin anlamının salt benliği yansıtan yönüyle anlaşılamayacağını; anlamın, bir karşıtlıklar dizisinin etkileşiminde yattığını savunmuştur. Dovey'e göre, eve ilişkin diyalektikler öncelikle onun sosyal ve mekansal yapısında görülebilir. Sosyal diyalektikler, evin içindekiler ve dışındakilerin karşıtlığının birliğini yansıtan özelliklerdir: Ben ve diğerleri, özel (mahrem) ve genel (kamusal), kimlik ve toplumsallık. Mekansal diyalektikler ise, içerde ve dışarıda (oda ve ev, ev ve kent), düzen ve karmaşa (aşinalık ve yabancılık, güven ve tehlike, gizil olan ve ortada olan, otonomi ve heteronomi) ve evde ve evin dışında olma (sükunet ve hareket, birliktelik ve özlem) şeklinde ifade edilen, belki de ev deneyiminin en kısa özetini sunan karşıtlıklarla tanımlanmıştır (Göregenli, 2015, s. 134).

Ahmet İnam "Hanemizdeki Sır" adlı makalesinde; kamusal hayat mekanını meydan, özel hayat mekanını ise hane olduğunu söylemektedir. Günümüzde meydanın meydan olma özelliğini yitirerek hane hayatı içerisine sızdığını belirten İnam, sığılacak bir mekan olan haneyi de "sır hayatı" ve "sır paylaşımı" açısından ele almaktadır. Kimseye söylenmeyen veya gizli tutulan eşya, bilgi, herhangi bir mekangibi şeyler insanın hayatında sır olarak sakladığı şeylerdir ve güvenli bulunduğu bir alan içerisinde muhafaza edebilir. Genellikle mekan olarak evin kullanılması, eğer birden çok kişi ev içerisinde yaşıyorsa bu mahremiyetin başkalarıyla paylaşılmasını da içerir. Evi dışarıya açan kapı ve pencereler kapandığında ise içeride yaşananlar dışarıya aktarılmaz. Andrea Joyce Heimer'in genellikle iç mekan ve ev içini resmettiği çalışmaları duvarların ötesinin gösterildiği çalışmalardır. Özel deneyimlerin paylaşıldığı bu resimlerde Heimer, utandırıcı ya da söylenemez olan şeyleri paylaşmaktan çekinmemiş, aksine sıklıkla durumu karikatürize ederek çalışmalarına aktarmıştır.



**Görsel 56.** Andrea Joyce Heimer, 2016, Yolun İlerisindeki Aile Her Akşam Aynı Saatte Büyük Bir Pencerenin Karşısında Akşam Yemeği Yemeden Önce Dua Eder ve Kendimi Özellikle Küçük Hissettiğimde Onların Kesinliklerini ve Her Birini Yerinde Tutan Sağlam Ahşap Sandalyelerini Kıskanırım. Erişim: 22.04.2018. <https://goo.gl/PFUZWc>

15. İstanbul Bienali katalogunda Andrea Joyce Heimer'in çalışmalarıyla ilgili şunlar belirtilmiştir:

Yetişkinlik, banliyö yaşamı, yabancılaşma, öz bilinç; yazarlık geçmişi de olan Heimer bu canlı ve öyküleyici resimlerinde özellikle bu temaları öne çıkarıyor. Ve bunu büyük bir maharetle, bir yandan geleneksel el sanatları ya da halk sanatlarından, bir yandan da karikatürleri çağrıştıran iki boyutlu bir anlatım tarzından yararlanarak yapıyor. Herkesten kendisini sürekli dışavurmasını bekleyen bir çağda, Heimer'in resimleri insanın kendisine sakladığı ve nadiren ya da kendisine bile ancak kişisellikten arındırarak itiraf edebildiği mahrem duyguları ifşa ediyor. Dünyaya Büyülü Gerçekçi bir bakışın yansıması olan bu yapıtlar, ev içi mekanlarını ortalığa dökülemeyene, utandırıcı, üzeri örtülü, duyulmayan ya da söylenemez olana açıyor (15. İstanbul Bienali kataloğu, 2017,s. 226).

Andrea Joyce Heimer'in çalışmalarında betimlenen sahne izleyici tarafından genellikle üst bakış açısıyla izlenir. Hiçbir zaman mekanın içinde ya da yakınında gibi hissetmeyen seyirci ile canlanan sahne arasında bir mesafe oluşur. İç mekan resimlerinde mekanın duvar ya da tavanı açılmış ve içeri bakılıyormuş etkisini yaratan sanatçının bu tarzı, bir tiyatro sahnesi gibi duvarlar arkasındakini de seyirciye göstermektedir.



**Görsel 57.** Andrea Joyce Heimer, 2016, Kız Kardeşimin Kukuğu Olağanüstü ve Toparlak ve Kamp Ateşi Renklerindeydi, Oysa Benimki Ergenlikle Mücadele Ediyor, Yamalı ve Mat Kahverengiydi, ve Onun Varlığının Yanında Kendimi Tamamlanmamış Bir Çizim Gibi Hissediyordum. Erişim: 22.04.2018. <https://goo.gl/ddU75k>

Lars von Trier'in 2003 yapımı filmi Dogville'de de benzer bir anlatım tarzı kullanılmıştır. Günümüz filmlerinde kullanılan tüm teknolojik efektler ve animasyonlarla yaratılan gerçeklik duygusunun aksine, Dogville filminde tebeşirle çizilmiş mekanların kapılarından giriyormuş gibi yapan sanatçılar, bir tiyatro sahnesinde gibi minimum dekor ile oyunculuklarını sergilemektedir. Filmde dekor az kullanıldığı için izleyici sadece oyunculara odaklanmaktadır, ancak bu durum yine de mekan ya da eşyaların seyirci tarafından hayali olarak tamamlanmayacağı anlamına gelmez. Filmin duvar kullanılmadan çekilmesi günlük yaşantıda duvarlar ardında olan bitenden habersiz olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Olmayan duvarlar açık seçik bir yaşamı anlatıyor gibi görünse de, insanların tebeşirle çizili alanların içine girdiklerinde birbirlerinden habersiz olmaları, izleyicinin hayali duvarlar oluşturmasına olanak sağlar. Özel bir alanın içini görmek günlük yaşantıda ne kadar ayıp ise, bu filmde de bu ayıbı işlemek için, filmdeki sahneleri izlerken kamusal ve özel alan ayrımı seyirci tarafından içgüdüsel olarak yapılır.



**Görsel 58.** Dogville filmindeki mekanlar, 2003

Erişim: 24.04.2018. <https://goo.gl/iFtwa6>

Filmde oldukça rahatsız edici bir şekilde gösterilen tecavüz sahneleri seyircinin ahlaki olarak kendisini sorguladığı anlara dönüşmektedir. İzleyen olarak o ortamda bulunan seyirci, merak duygusuna yenilerek rahatsız edici olan bu sahneleri izlemeye devam eder. Gerçek bir mekan zeminine yerleştirmek için filmin mekanlarına hayali duvarlar ören izleyici, filmin gerçekliği ile kendi hayatı arasında da bu mesafeyi yerleştirerek olayın dışına çıkmak isteyebilir. Sinemanın kendisinin izlenmeye yönelik bir anlatım biçimi olduğu gerçeği, olmamasına rağmen hayal edildiği için var olduğu sayılan

duvarın arkasındaki bir alanı dikizlerken yaşanan suçluluk duygusunu hafifletmez. Bu durum Lars von Trier'in Dogville filminde hem mahremiyet anlamında hem de görülenlere sessiz kalma anlamında, ahlaki olarak yaratmak istediği ikilemlerdir.



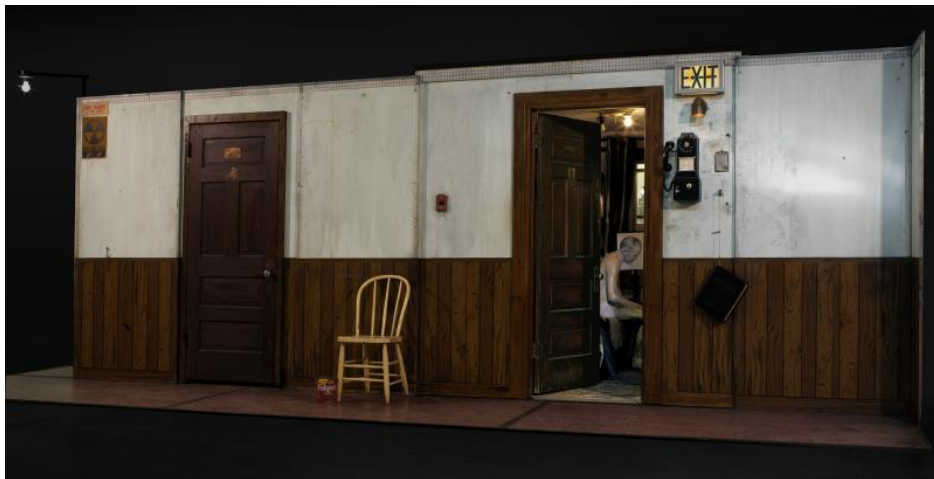
**Görsel 59.** Dogville film karesi, 2003

Erişim: 24.04.2018. <https://goo.gl/PxgMcZ>

İnsanın çevreyle ve birbiriyle olan ilişkisi, mekan tanımlarında da çeşitli anlam ayrımlarına neden olmuştur. Kişisel mekana benzeyen, ancak bir grubun oluşturduğu kişilerin kimlikleriyle biçimlenen grup mekanı kavramı, işgal edilen alanlarda düzenleyici bir mekanizmaya sahip olunmasını sağlar. İnsanların kişisel alan ve dokunulmazlıklarını koruyabildikleri ve birbirleriyle iletişime geçmek zorunda kalmadıkları, hastane, resmi daire gibi alanların bekleme salonları Sosyofugal mekanlardır. Tam tersi olarak insanların birbirini görüp duyabildiği, iletişim kurduğu ve kişisel alanlarının da mobil olduğu kafe tiyatro gibi alanlar da Sosyopetal mekanlardır. Bir grubun mutlak kontrolünün olduğu alanlar mahrem mekanlar; hiçbir grubun sahibi olmadığı ancak kontrolün informal bir şekilde sosyal çevre tarafından yapıldığı alanlar yarı-mahrem mekanlar, hiçbir grup tarafından kontrol edilmeyen mekanlar da kamusal mekanlardır. Birçok insan mahrem bilgilerini, aynı mekanı kullanıp aynı doktora giderek ya da aynı bilgi kanallarını kullanarak başka insanlarla paylaşmak zorunda kalmaktadır. Bu noktada kamusal alanlar sınırlarını genişleterek mahrem alanı kendi alanının içine almaktadır. Kişinin kendisine ait bu özel alanı kaybetmesi, evsiz kalması ile özdeşleştirilebilir.

Dovey'e göre, bir kişinin evi olmadığından söz etmesi, gerçek-fiziksel anlamda günlük gereksinimlerin karşıladığı ve içinde yaşadığı bir fizik mekana sahip olmadığı anlamına gelmemektedir. İnsan bir evde bulunmakla birlikte, orada gerçek bir ev deneyimi yaşamıyor olabilir. Tam tersi bir durum da mümkündür. Size ait bir eviniz olmayabilir; fakat yaşadığımız herhangi bir yer, sizin için gerçek "ev" deneyimini yaşadığınız bir mekan anlamına gelebilir (Göregenli, 2015, s.121).

Eve ilişkin düzen, bağlılık... gibi deneyimlerle, bu mekan insan bedeninin fiziksel olarak dünyaya uyduğu ya da kendi varlığına uydurduğu en temel mekanlardan birisi haline geldiği için birincil mekan olarak adlandırılmıştır. İnsanın kendisiyle, çevresindeki diğer nesne veya insanlarla kurduğu ilişki daha duygusal ilişkilere. Kamusal alanlar içerisinde otel odası, kafe... gibi geçici süre sahiplenilen mekanlar ise insanlar için daha az önemlidir ve ikincil mekan olarak adlandırılırlar. Kurulan ilişkilerin daha mesafeli olduğu ikincil alanlar yaşa, cinsiyete ya da kültüre göre değişiklik gösterebilir. Edward ve Nancy Reddin Kienholz'un 1979-80 yıllarında yapmış oldukları "Sollie 17" isimli çalışmaları evsiz kalmış / bir otel odasını kullanan yaşlı bir adamın günlük hayatını mercek altına almaktadır (Görsel 60, 61). Washington'daki bir otel odasından mobilya, duvar kağıdı ve kişisel eşyagibi malzemeleri toplayarak bu kurguyu oluşturan Kienholzlar, yalnız yaşam ve toplumdaki izole olmak gibi kavramlara dikkat çekmek istemişlerdir. İki kapısını görebildiğimiz bir otel kurgusuna sahip çalışma, kapılardan birinin açık olması ve içeriği biraz göstermesi nedeniyle, seyirciyi meraklandırarak dışarıdan mekanın içine doğru çekmektedir.



**Görsel 60.**Edward&Nancy Reddin Kienholz, 1979-1980, Sollie 17

Erişim: 11.04.2018. <https://goo.gl/2h5v4g>

İçeriye girildiğinde yaşlı bir adamın günlük hayat aktivitelerinden üç anının betimlendiği görülmektedir: Pencereden kasvetli bir şehir manzarasını izlerken, yatağın kenarında oturmuş kağıt oynarken ve yatağında uzanmış kitap okurken. Duvara asılmış olan posterler, kişisel eşyalar ve aynadaki fotoğraflar, geçici olarak kullanılabilir bir mekanı nasıl yaşam alanına dönüştürdüğünün, mekanı kendi eşyalarıyla benimseyerek kişisel alanı haline getirdiğinin göstergeleridir.

Kienholzlar bu kurguda aynanın kenarlarına sıkıştırdıkları ve yaşlı adamın daha öncesinden başkalarıyla birlikte yaşadığını gösteren fotoğraflarla, adamın şu anki yalnızlığına olan vurguyu arttırmışlardır. Üç anın aynı sahne içerisinde canlandırılması, yalnız bir insanın tek başına olmasına vurgu yapsa da bir yandan da kendi içindeki farklı yönleri ve yönelişleriyle oluşturulan bir kalabalık olduğu da düşünülebilir. Yarı-mahrem olarak adlandırılabilir bu mekanın içine girerek seyirci birinin yaşam alanına sızarak, kişiyi eşyalarıyla birlikte irdeleyerek mercek altına almaktadır.



**Görsel 61.**Edward&Nancy Reddin Kienholz, 1979-1980, Sollie 17.

Erişim: 11.04.2018. <https://goo.gl/2h5v4g>

Geçici ya da kalıcı olsun kişisel mekanların kullanılması ve paylaşılması alansallıkla alakalıdır. Ev içerisindeki kalabalık yaşamda odaların paylaşımı ve nerede olduğunun

belirlenmesi, bazı odaların kapılarının kapalı kalması ya da dolap ve çekmecelerin açılmaması gerektiği gibi mekansal kullanımlar aile bireyleri tarafından saygıyla karşılanır. Ev dışında da grupların kendilerini güvende hissettiği alanlarda vakit geçirdikleri ve birbirlerinin alanına saygı göstererek müdahale etmedikleri yazılı olmayan kurallar arasındadır.

Alansallıkla ilgili deneyimleri, bu terimle ifade etmeksizin her gün yaşıyoruz : Sadece üyeler girebilir; girilmez; dikkat köpek var vb. tabelalarla, işaretler ve isim levhalarıyla ayrılan, belirli kişi ve grupların kendi alanlarını sahiplenmek, onu kişiselleştirmek ve kontrol etmek amacıyla sahiplenerek, çevrelendirdikleri alanlar içinde yaşıyoruz; birbirimizle ve alanlarla, bireyler ve gruplar düzeyinde, bu sosyal sistem içinde bazen formel kurallarla, bazen her topluluk ve kültürün kendi sözel olmayan diliyle iletişim kuruyoruz (Göregenli, 2015, s.107).

Alansallığa saygı göstermek mahrem alanların oluşmasına da olanak sağlar. Aslında herhangi bir mekan kendi başına bir mahremiyet içermez, içerisi/dışarısı, oturma odası/salon gibi ayrımlarla kurulan mekansal ilişkiler o mekanın mahrem olarak adlandırılmasına neden olur. Hiç kimseye ait olmadığı bilinen boş bir eve girildiğinde, bir alanın ihlal edildiği düşünülmez. Yaşama dair hiçbir izin olmaması mekanı, mekanik, boş ve ruhsuz bir alana dönüştürür. Ancak mekanda geriye kalan izler yakalanmaya başlandığı anda o mekan alışıldık/tanıdık bir alana dönüşmeye başlar. Alansallığı en yoğun yaşadığımız ve savunma duygumuzu harekete geçirebilen mekan olan ev, dış faktörlere ve bakışlara -istenildiği zaman açılabilmesiyle opsiyonel olsa da genellikle kapalı, korunaklı bir mekandır.

Vajiko Chachkhiani 2017 yılında Venedik Bienali için hazırladığı "Ölü Aslanların Ortasında Yaşayan Bir Köpek" isimli projesiyle, insanı dışarıdan ayıran, kapalı ve korunaklı varsayılan evi, seyirciyi tedirgin edecek bir yaklaşımla sunmaktadır. Kırsalda terk edilmiş küçük bir ahşap evi söküp, içerisine günlük hayatta kullanılan nesnelere yerleştirerek kurulumu gerçekleştirmiştir. Evin içerisine yerleştirilen bağımsız sulama sistemi, içeride sürekli olarak yağmur yağmasına neden olmuştur. Seyirci, kapısına bağlanan bir asma kilit ile içeriye girmenin izin verilmediği projeyi, içeride yanan zayıf bir ışık eşliğinde açık olan perde ve pencerelerden görebilmektedir (Görsel 62).





**Görsel 62.** Vajiko Chachkhiani, 2017, Ölü Aslanların Ortasında Yaşayan Bir Köpek.

Erişim: 23.04.2018. <https://goo.gl/tC7syU>

İç mekana bakıldığı zaman yatak, yemek masası, yerde duran kavanoz ve tencereler, tabaklar, sandalyeler gibi mobilya ve mutfak eşyaları görülmektedir. İç mekanda yağın yağmur, her ne kadar yaşam ortamını imkansız gösterse de içerideki sarı ışık ve eşyalar evin kullanım halinde olduğunu gösterirken derin bir yalnızlığa da vurgu yapmaktadır. Sanatçı 6 ay boyunca sergilenecek olan bu çalışma için; suyun iç mekanı değiştireceğini, içindeki nesnelerin parçalanabileceğini ya da yosun tutabileceğini ancak evin dışının aynı şekilde kalacağını öngörmüştür (<https://goo.gl/DXK8eW>). Zaman içerisinde değişiklikler yaşayarak kendi sürecini tamamlayacak olan bu çalışma, kendi hikayesini de yaratmaktadır.



**Görsel 63.** Vajiko Chachkhiani, 2017, Ölü Aslanların Ortasında Yaşayan Bir Köpek.

Erişim: 23.04.2018. <https://goo.gl/RmdTq1>

İç mekanlara dair hissedilen özel alan duygusu, bedeni, mekanı ya da mekan içerisindeki nesnelere kendilemek ile alakalıdır. Kendilemek, mekânın ya da nesnenin kendisiyle alakalı değil, onunla kurulan ilişki ile alakalıdır. Dolayısıyla sahip olmakla değil, kimlik kazanmakla alakalıdır. Birçok eserinde iç mekan vurgusu yapan Kafka da, Dönüşüm isimli eserinde mekânın ve nesnelere kendilenmesinden bahsetmektedir. Bir sabah uyandığında kendisini böceğe dönüşmüş bulan ana karakter Gregor Samsa, dönüşümünden önce sadece oturmak için kullandığı kanepesini, dönüşümünden sonra altında saklanmak için kullanarak özel bir mekân haline getirmiştir. Öykünün bir başka bölümünde de odasına giren ve eşyalarını almak isteyen ailesini kendi alanını işgal eden yabancılar gibi algılayan Samsa, onlardan kaçmak için duvardaki resme gövdesini yapıştırarak vermemek için mücadele eder. Eşyaları ve mekânla bir bağ kurarak onlarla özdeşleşmiştir.

Gregor Samsa'nın kanepenin altına mahrem alanı ilan ettiği gibi benzer bir anlatım Jeff Wall'ın "Oda Rehberi, Oda 6" fotoğraf serisinden "Uykusuzluk" isimli çalışmasında da görülmektedir. Bir mutfak masasının altında yere yatmış olan adam, huzursuz bir yüz ifadesiyle o alana sığınmış gibi görünmektedir. Uyuyup iç huzurunu bulacağı bir özel alan ihtiyacına girmiş gibi görünen adam, evin korunaklı alanı içerisinde kendisine ayrıca mahrem bir alan edinmiş gibi görünmektedir.



**Görsel 64.** Jeff Wall, 1994, Oda Rehberi, Oda 6-Uykusuzluk.

Erişim: 25.04.2018. <https://goo.gl/vDZHfA>

Tarih öncesi çağlardan itibaren değişik biçimlerde de olsa yaşam alanı yaratmak için kullanılan mekanlar, uzun süreli ya da geçici süreliğine de olsa, insanların kültürlerine göre biçim almış ve kullanım imkanları değişken olmuştur. Bilinçte gerçekleşen değişimlerin bedene yansıdığı gibi içinde yaşayan insanların değişimiyle mekanlar da belli farklılıklara sahip olur. İç, dış, özel, kamusal ya da mahrem gibi tanımlamalarla belli sınırlar çekilmekte ve bu tanımlanan alanlara göre davranışlar da şekillenmektedir. Bu ilişkiler bağlamında özellikle günümüzde toplum içerisinde sürekli öteki ile yakın mesafede olmak zorunda kalan bireyler, kendi başlarına kalacağı ve belli kurallara uyarak değil kendi istedikleri gibi davranacakları alanlar aramaktadır. Ev ya da evin çalışma odası, yatak odası gibi herhangi bir bölümü bu ihtiyacı karşılamak için yeterli olabilir. Bu noktada, insan ile mekan, dolayısıyla mahremiyet ilişkisi birbirinden ayrılmaz gibi görünmektedir. Mekanlar kişiye ait hale geldikçe mahrem sınırlar çizilmekte ve diğer insanlar için bu alana saygı duymaktan başka bir yol gözükmemektedir. Aksi durum tıpkı hayvanlarda olduğu gibi alan ihlaline ve karşılıklı saldırganlığa neden olabilir.

İnsanın bilinçli ya da bilinçdışı zamanlarında gerçekleştirdiği, özellikle hem psikoloji hem de sosyoloji alanlarını ilgilendiren davranış bilimlerinin, sanatla yakın ilişkide olan mimaride ve sonrasında da sanatın diğer dallarında anlatım olanağı bulması, yadırganacak bir durum değildir. İnsanla ve bulunduğu mekanla ilgili yaşanan bu kadar kuvvetli bir duygunun; sanat alanında mekansal işlev kullanılarak ya da kullanılmadan mahremiyetle ilişkilendirilmesi, sanatçıların görüş farklılıkları ve önem verdikleri sıralamaya göre değişmektedir. Sanatçıların kimi zaman kendilerini merkeze koyarak özel hayatlarını ifşa ettiklerini, kimi zaman da bir başkasının yaşam alanı üzerinden benzer söylemler içerisinde bulduklarını görmekteyiz. Her ne kadar anlatım biçimleri farklılık gösterse de genel olarak özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırların değişimi/esnekliği, özel bir alanın, anın, eşyanın sunumunda izleyici üzerine düşen rol, ahlaki sorgulamalar gibi konular odak noktasını oluşturmuştur.

### 2.3. Nesne ve Mahremiyet

İnsan, gelişimiyle birlikte varlığını idrak ettikçe, kendisi ve kendisinin dışındakileri ayırt etmeye başlar. İnsanın kendisi dışındaki, Freud'un söylemiyle "nesnelere" olan ilişkisi, kişinin benlik gelişimine, insan olmasına, sosyalleşmesine ve ilişki kurma biçimlerine etki eder. Kişilerin birbirleriyle ve diğer nesnelere olan ilişkisi "Nesne İlişkileri Kuramı" olarak adlandırılır. "Nesne ilişkileri kuramı, içsel bilinçdışının belirlenmesi ve dışsal bazı objelerin, bizim için yaşamımızda önemli olan kişilerin özelliklerinin içselleştirilmesi üzerinde duran analitik yaklaşımın farklı bir türüdür." (<https://goo.gl/unDixQ>) Yaşantı boyunca içinde bulunulan mekanlar ve günlük hayatta karşılaşılan/kullanılan nesnelere ile insanlar belli kimlikler oluşturur ve onlarla bağlar kurar. Bu esnada, kişiye tanıdık gelen, sahiplendiği ve kişiselleştirdiği bazı mekan ya da nesnelere "benim" olarak adlandırılır. Bu durum "kendileme" olarak adlandırılan ve diğerleriyle insanların aralarına çektikleri sınırı netleştiren bir süreçtir.

Kişinin bir şeyi, eşya ya da mekanı, onunla kurulan karşılıklı ilişki içinde kendinin kılmasına "kendileme" denilmektedir. (Odamdaki her şey benim bir parçam; bu oda iç dünyanın sergilendiği yerdir; bütün ev işlerini kendim yaparım; bu eve sahip olmak kendime güven yaratıyor; orası bana ait; o masayı ve salonu sahibi olmasam da sahiplenirim.) (Göregenli, 2015, s.186).

Kişinin isteği ile gerçekleşen kendileme, bir mekan ya da nesneye sahip olunmasa da belli koşullar altında gerçekleşebilir. Psikolog Carl F. Graumann'a göre; "...kendileme, bir mekanın ya da evin kendisinde değil; daha çok mekanların anlamında ve onlarla kurulan ilişkilerin tarzında görülebilir" (Graumann, 1976'dan aktaran Göregenli, 2015, s.124). Kentlere, sokaklara ya da herhangi bir kamusal mekana sahip olunmasa da insanlar orada bulunarak, varlıklarıyla o mekanlara bir şeyler katabilir ya da bir nesne kullanım içindeyken kullanıcı ile birlikte değişim geçirebilir. Kişi ile kullandığı nesne ya da bulunduğu mekan arasında oluşan bu aşinalık, mekanın, nesnenin ve kişinin kimliğinin oluşmasına katkı sağlar. Bir mekanın, orayı kullanan insanlara göre değişen fiziksel ve ruhsal yapısı ya da kullanım nesnesinin, yaş/cinsel kimlik/kültür gibi etkenlerle değişen hitap ettiği kesim, artık bu karşılıklı ilişki ile tanımlanan kimliklere dönüşür. İnsanların diğer insanlar ve nesnelere olan ilişkilerinde yapmış oldukları tercihleri, beklentileri ve duyguları da kendilemenin nerede ve nasıl yapılacağını

belirleyerek, kişilerin mahremiyet algıları ve mahremiyete sahip olma imkanlarını biçimler. Melek Göregenli, çevre psikoloğu Harold M. Proshansky'nin kendileme süreci ile söyledikleri hakkında şunları belirtir:

Proshansky (1976), kendileme sürecinin başka bir yönüne dikkati çekerek, sürecin istenmeyen sonuçları da olabileceğini belirtmiştir. Yazara göre; bir evin herhangi bir mekandan, bizim olana dönüşümünü sağlayan tüm hareketler, o mekana ilişkin genel deneyimi de etkiler. Sonuçta herhangi bir pratik deneyim kendi dinamiği ile oluşurken kendi sonucundan uzaklaşabilir ve yabancılaşma riski ortaya çıkar. Proshansky, kendileme ilişkisinin bakımı ve sürekliliğinin korunması sürecinde gerçekleştirilen pratiklerin önemli bir araştırma alanı olduğuna işaret ederek mahremiyet, kişisel mekan ve alansallık pratiklerinin bu konuya kaynak oluşturabileceğini belirtmiştir (2015, s. 125-126).

Nesneyi kendine ait kıldığı ve eşyaya dönüştürdüğü durumlarda, eşyanın gerçekliği, hayatındaki yeri üzerine düşünen insanlar, bu eşyalarla dünya yaşamı arasında belli ilişkiler kurarlar. Günlük hayat içerisinde kullanılan nesnelere dışında, çeşitli inanç ve ihtiyaçlarını yerine getirmek için kullanılan eşyalar, insanın mahremiyetle yakın ilişki içerisinde dir. İnsan ve mahremiyet bölümünde değinildiği gibi, inanç bağlamında bedeninin mahremiyeti, Adem ve Havva'nın dünyada kendi çıplaklıklarını gördüklerinde örtünme ihtiyacı hissetmeleri ile başlamıştır. Bu bağlamda mahremiyet, dünyevileşen bedenin örtü ile kapatılarak başka gözlerden sakınılmasının sonucunda kazanılmıştır. Birçok inançta, özellikle İslam inancında insanların örtü ile kurduğu ilişkinin temeli, Adem ve Havva'nın örtündüğü incir yaprağına dayanmaktadır. Benzer bir hikaye de Mısır'daki İsis Tapınağı'ndaki İsis heykelinin altında yazan şu yazıyla başlamıştır: " 'Ben İsis, hep olanım, hep olacak olan; hiçbir ölümlü insan peçemi açamamıştır daha' (Uerlings, 1998, s.169)" (Ersoy, Kızıltan, Saydam, 2014, s. 47). Hikayeye göre inisiye olmak isteyen adaylar bu heykelin önüne getirilerek son kez uyarılıyorlarmış. İsis'in peçesi ile kapattığı gerçek bilgiye mi yoksa dünya nimetlerine mi ulaşmak istedikleri sorgulanıyormuş. Adem ve Havva dünyevi olan bedenlerini örterken, İsis dünyeviliğin ötesinde gerçek olan bilgiyi örterek gizlemektedir. Her ne kadar bu söylencelerin gerçekliği sorgulanabilir olsa da ortada olan şey, iki farklı inanç hikayesinde de saklamak için yapılan eylemin bir örtü ile özdeşleştirilmesidir.

Örtü, bakış ile ilişkilendirilen bir işlevde, bakışı engelleyen ve başka tarafa yönlendiren bir nesnedir. Bir şeyin örtülü olması, aynı zamanda altında var olan, özel/saklanması

gereken şeyleri de akla getirir. Aynı şekilde bir örtünün altında gizlenen kişi için de nereye baktığı, kim olduğu gibi bilgilerin cevabı verilememektedir.

Beden mahremiyetiyle özdeşleşen örtü, sonuçta bir şeyleri örttüğünü ilan ederek örtünen kısımlara dolaylı olarak işaret eden bir tür açma eylemini üstlenmektedir. Bir başka deyişle örtü, örttüğü kadar açan bir şeydir. Biz bir şeyin örtü olduğunu bildiğimizde, onun neyi örtmüş olabileceğini de biliriz ve bu anlamda örtü, örttüğü şeye dolaylı olarak işaret ederek onu metaforik anlamda açar (Martı, 2016, s. 243).

Bir nesneyi anlamlandıran şey onu kullanan olduğu için örtü de tek başına, alalade bir şekilde bir yerde görüldüğünde insanlar için bir şey ifade etmez. Ancak örtü, birisi tarafından bir nesneyi, bedenini, özel bir mekanını örtmek için kullanılıyorsa o zaman anlamlı hale gelir ve işlevini de yerine getirmiş olur. Dolayısıyla insanların, nesnelere kendi aralarındaki ilişkileri anlamlandırarak onlara aidiyet kazandırdığını söyleyebiliriz. Böylece günlük yaşam içerisinde yaşanan mekanlarda, anlamsal yapıları, düzenlenme kuralları ve mekan ile ilişkileri bağlamında nesnelere eşyalara dönüşür ve bir sistem oluştururlar. Bu sistem içerisindeki insan, kendi konumunu bulmak ve eşyalar arasındaki ilişkiye hakim olmak durumundadır. Bu ilişki; eşyada aranan özellikler ve atfedilen değerler, her sosyo kültürel gruba göre farklılık gösterse de mekan ve eşyanın çevresinde olan diğer elemanlara göre değişmektedir.

Nedir eşya? Etimolojik olarak eşya (objectum: gegenstand, objet, object), dışımızda var olan, önümüze ve/veya karşımıza konmuş yerleştirilmiş, göze görünen, duyuları etkileyen, algı alanımızı zorlayan, özneye karşı duran şey anlamını taşıyor. ...Eşya, çeşitli konum ve işlevlere sahip; insanlar arası iletişim ve etkileşimin aracı, kültürel değerlerin ve yaşam tarzlarının taşıyıcısı, psikik ve fiziksel yatırımlarımızın nesnesi, yaşam dekorumuzun ögesi. İnsanın dış dünyaya etkisinde davranışın aracı. İnsanın dış dünyaya uzantısı, dışa açılımı ve genişlemeyi sağlayan araç-gereç. Doğaya egemen olma çabalarının aracı olduğu kadar da sonucu. Eşyalar, sosyal bir mesaj. Kültürümüzün üzerine yansıdığı, kayıt edildiği ürünler. Türülüklerinde ve biçimlerinde, kolay ve zor elde edilmişlerinde, onları üreten toplumun mesajları, onlara sahiplenen veya onları kullanan insanın kimliğinin göstergeleri. İnsan ile insan, bizimle diğerleri arasında bir köprü, bir vasıta olduğu kadar, iletişimi durduran, bizi diğerlerinden ayıran bir engel. İletişim kanalı, iletişim duvarı, iletişimin mesajı, fiziksel dayanağı ve kanalı (Bilgin, 2011, s. 8-9).

İnsanlar günlük hayatları boyunca bir sürü eşyayla ilişki kurar ve bu eşyaların anlamlarını belirli alanlarla birlikte kurgular. Bir eşya, ait olduğu alandan çıkarılarak başka bir alana götürüldüğünde, tanıdık olan eşya yabancı bir nesneye dönüşebilir. Bunun sanat tarihinde en bilinen örneklerinden birisi Marcel Duchamp'ın bağlam

sorgulamasını açtığı "Çeşme" isimli çalışmasıdır (Görsel 65). Günlük hayatta kullanım amacı farklı olan pisuvar, bir sanat galerisine yerleştirildiğinde anlamı ve işlevi tamamen değişmiştir. Aynı zamanda kamusal kullanım eşyası olan pisuvarın, galeri ortamında ifşa edilen bir mahrem nesne olduğu söylenebilir. Bu hazır nesnenin kültürel bağlamda farklı bir alan ve anlam oluşturması, insanın onunla ilişkisini, eşyayı kullanan kişiden sanat izleyicisine doğru değiştirmesine neden olmuştur.



**Görsel 65.** Marcel Duchamp, 1917, Çeşme.

Erişim: 05.05.2018. <https://goo.gl/Rwntb8>

Hazır nesnenin sanatın içerisinde kendisine yer bulması, dolayısıyla teknik olarak yeniden üretilebilir olması, Walter Benjamin'e göre sanatın aurasını ve biricikliğini ortadan kaldıran bir durumdur. Gerçekten de Duchamp'ın 1917 yılında yaptığı Çeşme çalışması ortadan kaybolunca, 1964 yılında kendi çalışmasının replikasını yaparak yeniden üretime önayak olmuş ve sanat eserindeki giz, mahremiyet gibi kavramların ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bir nesnenin tarihsel tanıklığı ve belleği ile oluşan özel atmosferinin, yeniden üretilebilir olması ile bozulduğu düşünülebilir. Colomina'ya göre: "Nesneyi, daima nesnenin bir parçası olmuş olan yerinden ayırmak, bir soyutlama sürecini beraberinde getirir; bu süreçte nesne halesini yitirir, tanınabilir olmaktan çıkar" (2011, s.50-51). Bu süreç iki taraflı bir süreçtir; herhangi bir nesne bulunduğu ortamın özelliğinden sıyrılarak yeniden kullanım nesnesine ya da bir sanat nesnesine dönüştürülebilir, ya da sanat nesnesi tekrar tekrar üretilerek bağlı bulunduğu ortamdan

koparılabilir. 1960'lardan sonra değişen anlatım olanaklarıyla birçok hazır nesne ya da sanatçı bedeninin kendisi, birer nesneye/yeni nesneye dönüştürülmüştür. 1961 yılında Piero Manzoni tarafından üretilen "Sanatçı Boku" isimli çalışma, Manzoni'nin dışkısını içeren 90 adet konserve kutusundan oluşmaktadır (Görsel 66). Manzoni'nin kendisine ait en özel şeylerden birisi, mahremi olan dışkısının bulunduğu bu konserve kutularını metaya çevirerek satması, sanatçının bedeninin ürününün tüketilebilir bir nesne haline gelmesine sebep olmuştur.



Görsel 66. Piero Manzoni, 1961, Artist Boku.

Erişim: 08.02.2018. <https://goo.gl/2PDi8M>

Seri üretim anlayışının sanat alanında kendine yer bulması, sanat nesnesinin hem sanatçı hem de izleyici ile kurduğu ve sadece sahip olan kişinin mahremiyetine ait olduğu ilişki bozulmuş; onun yerine, birçok kişinin sahip olduğu, özel değil genel nesnelere / ortak eşyalara dönüşmeye başlamıştır. Özellikle 1960'lardan sonra, sanat nesnesi, sanatçı ve izleyici arasında değişen dinamikler ile sanat nesnesinin kopyası, seri üretimi, çoğaltılabilirliği gibi kavramlar sanatın biricikliği tartışmasını farklı bir yöne kaydırmış, sanat eserindeki özgünlük tartışmalarının başlamasına neden olmuştur. Sanatçının kendi eserini kopyalaması bir yana, başka sanatçılar tarafından eserlerinin kopyalanabilir olması; bire bir aynı görünen çalışmada aidiyet meselesini ortaya çıkarmıştır. Sanatçıların tanıdık bir görüntü üzerinde, yeni bir durum ve anlam yaratmaya çalıştıkları eserler, "appropriation" yani "kendine mal etme, kendileme"



olarak adlandırılmıştır. Sherrie Levine'in 1991 yılında yapmış olduğu "Çeşme (Duchamp'dan sonra)" isimli çalışması da kendileme olarak adlandırılan çalışmalara verilecek örneklerden birisidir (Görsel 67). Özellikle 1990'lı yıllardan sonra günümüze kadar, her türlü teknolojik imkanla ulaşılabilir olan online müze sayfaları, sergi katalogları, sanatçı atölyeleri ya da dünyanın herhangi bir yerindeki tarihi eserler gibi bilgileri çok kolay bir şekilde, hatta cep telefonu aracılığıyla rahatlıkla ulaşabilen insanlar için, bir nesnenin orijinalliğinin çok da önemi kalmamış olabilir. Teknolojinin ve sanal kopyaların bu kadar yoğun bir şekilde dünyamıza girdiği dönemlerde, özgün eser ve kopya üzerine çalışmalar çıkması çok da şaşırtıcı olmasa da daha önceden sanat tarihinde yer etmiş bu çalışmaların üzerine reproduksiyon yapan birilerinin kaygısıyla yeniden üretim yapmak, iki görselin üst üste çakışmasına ve iletilmek istenen mesajın belki de yanlış iletilmesine neden olmuş olabilir. Orijinal ve kopya eser, kendi biricikliklerini ve özel olma durumlarını yitirmişlerdir.



**Görsel 67.** Sherrie Levine, 1991, Çeşme (Duchamp'dan sonra).

Erişim: 05.05.2018. <https://goo.gl/TCL9oM>

Sanat nesnesi çoğaltıldıkça daha fazla izleyiciye ulaşabilir belki ama orijinalliğini yitirdiği düşünülmektedir. Bir eşyanın ise orijinalliği eşyayı kullanan kişinin sahip olması ile alakalıdır. Aynı malzeme, aynı biçimden üretilmiş de olsa, nesnelere kişilerin

kullanım şekline göre anlam bulur ve özelleşir. Ebru Özseçen'in 2004 yılında yapmış olduğu "Korse" isimli çalışması da kişi için özelleşmiş mahrem bir eşyadır. Tıpkı Duchamp'ın görülmek ve sergilenmek istenmeyen bir nesneyi alıp sergilemesi gibi, Ebru Özseçen de özellikle kadın bedeni ile ilişkilendirilmiş olan korseyi, kıyafetlerin altında bedenle bire bir temas ettiği gizli yerinden gün yüzüne çıkararak sergilemiştir. Bedenin üzerine kapatılarak, fiziksel olarak bedeni biçimlendiren bir eşya olan korsenin, özellikle kadın bedeni üzerinde yaratılmak istenen ideal beden fikrine hizmet ettiği ve bedeni sarıp sarmalayarak bir kapatma/sıkıştırma eyleminde bulunduğu için hem bedene yakınlığıyla özel olan hem de anlamı itibarıyla zorunluluk hissi yaşatan bir eşya olduğu söylenebilir. Güzellik algısına uyum sağlamak için kadınların diğer insanlardan sakladığı bu eşyanın, bir ideale ulaşmak için aracı olduğu düşünülse de sağlamış olduğu yapay ve zorunlu güzellik nedeniyle de insanları baskı altına aldığı düşünülebilir. Özseçen'in çalışmasında, içleri boş korseler tavandan asılmış bir şekilde sergilenmiştir. Korselerin boş olmasına rağmen belli bir şekilde durması, içlerindeki bedene, özellikle kadın bedenine izleyiciyi yönlendirmektedir. Çalışmanın, gizli güzellik/zorunlu güzellik, baskı, korseden arındırılmış özgür bedenler gibi konulara vurgu yaptığı düşünülebilir.



**Görsel 68.** Ebru Özseçen,2004, Korse.

Erişim: 04.02.2018. <https://goo.gl/5yeoYg>

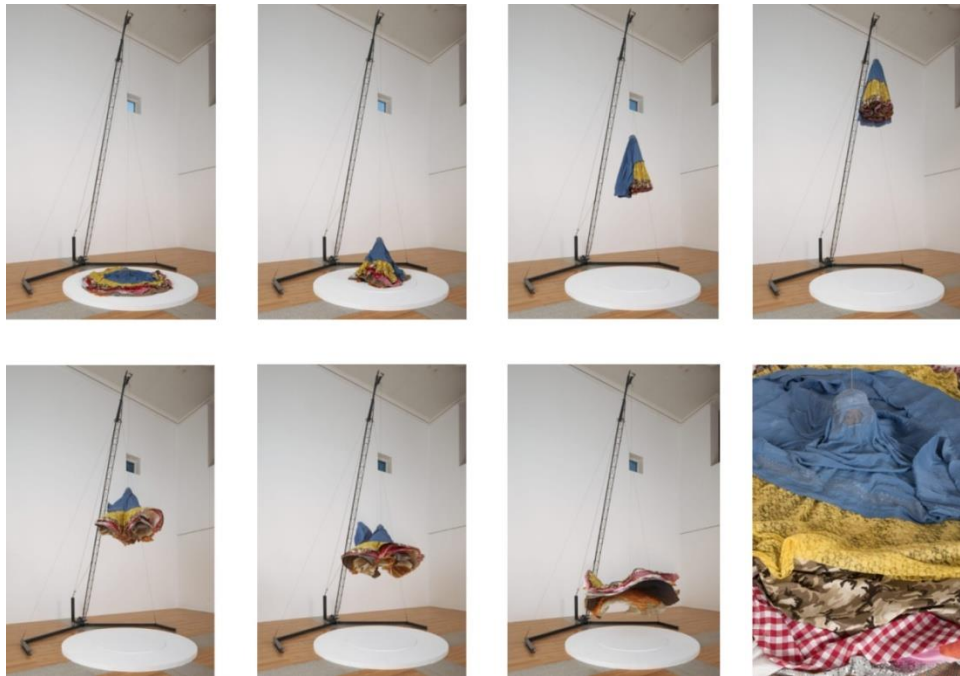
Kişiye ait olan eşyaların taşıdığı değerler, kültür, inanç, gizem gibi etkenlere bağlıdır. Belli inançlarla, kültürle, cinsiyetle ya da yaşanan bölgeyle bütünleşen çeşitli eşyalar vardır. Bu eşyalar nesilden nesile kültürün aktarılmasını ve devamlılığını sağlarlar. İran'lı sanatçı Parastou Forouhar "Cuma" isimli çalışmasında, İslam kültüründe kadın bedeni ile bütünleşen bir kullanım eşyası olan çarşafı, dört parçadan oluşan bir fotoğraf çalışması ile etkili bir şekilde anlatmıştır (Görsel 69). Örtünün kapaticılığı bu nesnenin kişiyle bütünleşmesini sağlayarak, kimliğinden arınmış bu kişiyi, örtünün arkasında bir nesneye dönüştürür. Artık ne cinsiyet ne yaş ne de fiziksel özellikler gibi hiçbir belirleyici ve ayırıcı unsur görülmemektedir. Üzerinde yaprak ve çiçek desenleri olan büyük siyah yüzeyle bütünlüğü, parçalardan birisinde görünen çıplak el ile bozulur. İslam kültüründe mahrem sayılan kadın bedeninin örtünmesi, bedeninin açıkta kalan kısımlarının öneminin artmasına ve bu kısımların bedeni temsil etmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla görünen elin bir kısmı, bedeni imler. Ancak çarşafın alt ya da üst kıvrımları görünmediği için bu elin giysi içerisinde mi çıktığı yoksa bu örtüyü çekip çıkarmaya mı çalıştığı anlaşılmaz. İlk karşılaşmada süslü bir kumaş izlenimi yaratan bu çalışma, inancın kadın bedeni üzerinde yarattığı baskılara da işaret eder.



**Görsel 69.** Parastou Forouhar, 2003, Cuma.

Erişim: 22.03.2018. <https://goo.gl/k532FS>

Kadınların örtüyle olan ilişkilerini, doğu inancından yola çıkarak evrenselleştiren Joana Vasconcelos, kadın bedeninin mahrem görülmesi, onu kapatan/engellenen durumlar gibi konuları 2002'de yapmış olduğu Burka isimli çalışmasında anlatmıştır (Görsel 70). Çalışma, burka ve altına yerleştirilmiş farklı yörelere ait kadın kıyafetlerinden oluşan elbiseler yığını, yavaşça yukarı kaldıran ve sonra hızlıca yere çarpan bir mekanik sistemden ibarettir. İçerisinde ABD askeri kamuflajının da olduğu elbiseler, aslında farklı yerlere ve kültürlere ait olsa da tıpkı doğuda kullanılan burkalar gibi, kadını belli sınıflara ayıran, kapatan, kimlik veren örtülerdir. Figür, rengarenk kumaşlarla ilgi çekici gibi görünse de hızlı bir şekilde yere vurularak şiddeti ve sıkıntıyı hissettirmektedir.



**Görsel 70.** Joana Vasconcelos, 2002, Burka.

Erişim:02.05.2018. <https://goo.gl/mbDr1h>

Örtünün fiziksel olarak bir şeyi kapatmasının yanında, ruhani olarak da kapatmaya bir katkısı vardır. İnançla birlikte gelen örtünmenin, mahrem olan bedenin örtünmesinin yanı sıra, ibadet esnasında ya da günlük hayatta da dünyevi olanı örtmeye ve ruhani olanı açmaya yönelik bir hareket olduğu söylenebilir. Özellikle kadın bedeni üzerinde uygulanan örtme eylemi, inanış farklarına göre kadının saçlarını, bedenini ya da yüzünü kapatarak uygulanır.

Sadece İslam inancında değil, birçok kültürde kadınların saçlarının özel kabul edildiği bilinmektedir. Kadınların saçlarının örgülü ya da açık olması, örgü sayısı, saçına taktığı süslere gibi etkenlerle de saçlar kadınlara farklı farklı anlamlar ve kimlikler kazandırmaktadır. Bedenin bir parçası olan saçlar, yüzyıllarca kadın cinselliği ile özdeşleştirilmiş ve kadının en mahrem bölgelerinden birisi sayılmıştır. Diğer vücut uzuvlarının aksine, uzayıp değişen, kesip başkalarına verilebilen saçlar, her ne kadar önemsizmiş gibi görünse de yüzlerce yıl kadın erkek ilişkilerinde aşkı simgeleyen beden parçalarından birisi olmuştur. Bedenden ayrılrsa bile o kişinin bedenini temsil eden saçlar kadın bedeni için en özel ve anlamlı bölgelerden birisi olmuştur.

Vajiko Chachkhiani'nin 2012 yılında gerçekleştirdiği "Settle Intimacy" isimli performansında, kapatacılı ve örtücü bir eleman olan beton bloğuna saçları sıkıştırılmış olan genç bir kadın, gücünden mahrum edilmiş ve köleleştirilmiş gibi bağlı görünmektedir. Saçının kesilmesiyle, içinde bulunduğu durumdan kurtularak ortadan kaybolan kadından geriye, genç kadının izlerini taşıyan, onun varlığını ispatlayan, nesnelleşmiş bir saç tutamı kalmıştır (Görsel 71).



**Görsel 71.** Vajiko Chachkhiani, 2012, Settle Intimacy. Erişim: 23.04.2018. <https://goo.gl/nP7Eqk>

Chachkhiani'nin çalışmasında kullandığı gerçek insan saçı, performans izlenmese bile, geride bir parçasını bıraktığı için, canlı bir insanın orada var olduğunu izleyiciye işaret eder. Nevin Aladağ'ın 2012 yılında "Sahne" isimli sergisinde ise, yapay saçlar kullanılarak, yaşayan bir organizmadan, gerçek bir kimlikten izleyici uzaklaştırılmıştır (Görsel 72). Sahne perdesi ölçeğinde büyütülmüş yapay saçların dört tanesini nişlere, iki tanesini de duvara asarak sergileyen Aladağ, sergi salonunun içinde birbirinden bağımsız serbest performans alanları yaratmıştır. Aladağ, çalışmaları isimlendirirken cinsiyete dair ipucu vermekten kaçınsa da renkli yapay saçlar kadınla ilişkilendirilen bir tüketim nesnesi olduğu için, kadınlara ait olduğu düşünülebilir. Ancak ucu açık bırakılan bu nesnelere, cinsiyete ve cinsel kimliklerin herhangi birine uygun olabilir. İzleyici, ya sahne perdesinin karşısına geçip izleyecek ya da saç renklerine ve biçimlerine göre birini seçerek sahneye geçip izlenen olacak ve bu performatif duruma katılacaktır. Hem kimliğe gönderme yaparak saç kullanılması, hem de bu saçlarla bir perde oluşturarak perdenin iki tarafını, izleyen /izlenen konumunu vurgulaması açısından önemli bir çalışmadır.



**Görsel 72.** Nevin Aladağ, 2012, *Sahne* sergi görüntüsü.

Erişim: 02.05.2018. <https://goo.gl/DbiEQ8>

Aladağ işlerinde perdeyi, teatralliğin ve illüzyonla gerçeklik arasındaki sınırın bir işareti olarak sıkça kullanır: "Curtain House" (Perde Ev) yerleştirmesinde (2005 yılında Amsterdam, 2007'de Bern, 2009'da Limerick'te sergilendi) çeşitli kurumların pencerelerine, rüzgarda salınan ve dışarıdan kolayca görülebilecek tül perdeler asılmıştır. Bu yolla, özelin mahrem mekanıyla dış dünyanın kamusal alanı arasındaki sözde sınırı hatırlatır ve bireylerin bedenlerine de işlenmiş bir sınır olarak konu edilir (Ankele, 2012, s.42).



**Görsel 73.**Nevin Aladağ, 2005, Perde Ev-Amsterdam.

Erişim:05.05.2018. <https://goo.gl/1xrVFW>

Evlerde ya da özel mekanlarda kullanılan perdeler, bir mekanın mahremiyetini koruyan eşyalardır. Dışarıdan içerisinin görülmesini engellemek için kullanılan perdeler, iç mekandan dışarıyı gözlemlemeye izin verebilir. 2010 yılında Niklas Roy'un hayata geçirdiği bir düzenek, mahremiyet için kullanılan perde ve insanlar arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermiştir. Pencere boyutundan daha küçük bir perdeyi, makara sistemi ile bağlayıp, pencereden dışarıya yerleştirdiği kamera ile insanların içeriye bakmasını engelleyen bir sistem kurmuştur. Her ne kadar pencere yeterince geniş ve perde de küçük olsa da insanların hareketiyle onların önüne geçen mekanik perde, içeriye bakışı engellemektedir. "Benim Küçük Gizlilik Parçam" olarak adlandırdığı çalışmasında Roy, yaşam alanını dışarıdan gelen yabancı bakışlardan koruduğu, değişken bir özel alan yaratmıştır (Görsel 74).



**Görsel 74.** Niklas Roy, 2010, Benim Küçük Gizlilik Parçam(Video kesiti).

Erişim: 05.05.2018. <https://goo.gl/E3agHm>

Bir insanın kişisel mekanını perde ile örterek kamusal hayata kendisini kapatması ve içeri ile dışarı arasında bir bölünme yaratması gibi, uyku halinde de bilinç ve bilinçdışı arasında oluşan bölünme bir nevi örtünme/örtü/gizlenme ile alakalıdır. Dolayısıyla insanın mahrem sınırları sadece duvarlarla çevrelenmiş alanlar olarak değil; beden, ruhsal bütünlük, bilinçaltı ve uyku durumu olarak da düşünülebilir. İnsanların bedensel ve ruhsal mahremiyetlerini koruyan evlerde, en özel alanlarından birisi olan yatak odaları, yabancı insanlara kapalı mekanlardır. Bilinçli halinden sıyrılarak bilinçaltında var olanlarla mücadele etmeye başlayan insanlar için uyku durumu/mekanı, tam anlamıyla güvende hissetmeleri gereken ve özel anlarını yaşadıkları zaman dilimi/meکانlardır. Andy Warhol 1963 yılında arkadaşı John Giorno'yu uyurken filme aldığı 8 saatlik çalışmasında, bir anın sürekli tekrarıyla belli mimikleri vurgulamıştır (Görsel 75). Uyku halinde mimiklerini kontrol edemeyen Giorno, en savunmasız anını filme çektilterek kendi mahremiyetini ihlal etmiştir.



**Görsel 75.** Andy Warhol, 1963, Uyku, John Giorno nun 8 saatlik film süresince uykudaki jestleri.

Erişim: 11.04.2018. <https://goo.gl/RfyFRV>



Beden ve ev tasarımları arasında ilişki kurulması, evin de beden gibi tanıdık, güvenli ve tekin bir mekan olmasına neden olmuştur. Tanıdık olmayan bir yer ise insanlarda belli kaygılar oluşmasına neden olur. Uyku gibi bilinçdışı zamanlarda ise bu kaygıların neden olduğu bastırılmış duygular açığa çıkmaktadır. Andy Warhol'un uyku hallerini çektiği film çalışmasının benzerini 1979 yılında Sophie Calle "Uyuyanlar" serisi ile gerçekleştirmiştir. Sophie Calle, arkadaşları ya da tamamen tanımadığı insanları kendi evine davet edip, 8 saatlerini Calle'un projesine ayırmalarını istemiştir. Kendi yatağını davet ettiği insanlara veren Calle, 8 saatlik bu süre zarfında, performansa katılan bu kişilerin neler yaptığı ile ilgili sık sık not almış, onların nasıl uyuduğunu ya da yatakta uyumadan neler yaptığını fotoğraflayarak belgelemiştir. Davet ettiği kişilerin hem arkadaşları hem de yabancılar arasından seçilmiş olması, iki yönlü bir mahremiyet ihlaline yol açmıştır. Hem kendi yatağını yabancılarla paylaşarak kendi özel alanına insanların girmesine izin vermiş, hem de bu insanların en özel zamanlarını yazılı ve görsel kayda alarak onların mahremine açığa çıkarmıştır. Tanımadığı bir insanın özel alanına ya da daha öncesinden bulunmadığı bir ortama giren davetlilerin ruhsal durumunu da belgeleyen Uyuyanlar serisi, kamusal ve özel alanların sınırları ve anlamları üzerine gerçekleştirilmiş bir çalışmadır (Görsel 76).



**Görsel 76.** Sophie Calle, 1979, Uyuyanlar (Jean Loup).

Erişim: 04.05.2018. <https://goo.gl/wqRY57>

2009 yılında Chu Yun tarafından yapılan performansta ise, uyku halindeki bedenler, bir galeride sergilenerek, canlı/yaşayan bir sanat nesnesine dönüşmüşlerdir. On sekiz ile kırk yaş arasındaki İngilizce bilen kadınları, 11.45' de New York New Museum'a davet eden Yun, katılımcılara uyku hapları vererek yatakta uyumalarını istemiştir. 6 saatlik bir uykunun öngörüldüğü performansta, katılımcılar kendi iç dünyalarına daldıkları uyku

halindeyken, bedenlerini seyirlik bir nesne olarak sunmuşlardır. Tanıdık bir mekanın dışında uyku gibi savunmasız bir halini yaşamak bir çok insan için zor olabilir. Bedenin bütün kaslarının gevşediği uyku hali, kişiler için kontrol sahibi olmadıkları, herhangi bir vücut hareketi ya da sesini rahatça yaşayabilecekleri bir zamandır. Dolayısıyla, ruhsal bir aleme dalan, bir nevi uyku ile üzeri örtülen beden için bu özel an, Yun'un performansı ile birlikte mahremiyetin sergilendiği bir ana dönüşmüştür (Görsel 77).



**Görsel 77.** Chu Yun, 2009, Uyku.

Erişim: 03.05.2018. <https://goo.gl/yAUMNf>

İnsanın yatakla olan iletişimi hem uyku gibi bilinçdışı olduğu bir anı paylaştığı ve rüyalar alemine daldığı bir zaman dilimini, hem de özel anlarını yaşadığı zamanları içerir. İki şekilde de özel zamanı içeren yatak, gerçek bir kullanım nesnesi olarak sunulduğunda da mahremiyeti gözler önüne serebilir. Tracey Emin'in 1998 yılında sergilediği "Yatağım" isimli çalışması, dağınık bir yatak, kirli çarşaf, atılmış izmaritler ve boş içki şişelerinden oluşmaktadır. Bir galeri mekanında sergilenen bu yatak, tıpkı insanların hayatlarında kullandığı gibi, en doğal ve düzensiz haliyle gösterilerek, gerçekten kullanılmış nesnelere olduğu izlenimini yaratır. Böylece Tracey Emin kendi özel yaşamını, hatta çoğunlukla yabancılara gösterilmeyecek olan bu ortamı, izleyicilere sunarak özel yaşamını teşhir etmiştir (Görsel 78).



**Görsel 78.** Tracey Emin, Yatağım, 1998

Erişim: 04.05.2018. <https://goo.gl/vJ2uCH>

Gündelik hayatın sanat nesnesi haline gelmesi, her ne kadar daha öncesinde çeşitli örnekleri olsa da bire bir kullanılmış hazır malzemeye uygulanması çok eski tarihlere dayanmamaktadır. Sanatçıların kendi mahrem deneyimlerini bazen olduğu gibi ham haliyle, bazen de dönüştürerek izleyiciye sunması, kimi zaman gündelik hayatın kendisinden ayrılması zor bir hale gelmesine neden olmuştur. Tracey Emin'in kişisel eşyasını/yatağını bir galeri içerisinde sunması, o nesnenin şüphesiz "sanat nesnesi" olarak okunmasına ve günlük hayat pratiğinden ayrılmasına neden olmuştur. Emin'in yatağı olarak kabul ettiğimiz bu nesne, onun sahip olduğu/kullandığı çarşaf, izmarit, şişe gibi kişisel eşyalarıyla birlikte tanımlanmış ve bir kimlik kazanmıştır. Dolayısıyla galeri ortamına gelip bu çalışmayı izleyen seyirciler, Tracey Emin'den geriye kalanları, onun bir nevi bir parçasını izlemektedirler.

Uyku ve yatak ile olan ilişki, insanın kendisini dinlenmeye ayırdığı bir zaman dilimini içermektedir. Bilinçdişi bir etkinlik olan uyku ve rüya yoluyla bir başka boyuta geçildiği düşünülebilir. Ölüm de insanlar için dünyeviliğin bittiği ve ruhsallığın başladığı bir aşama olarak kabul edilir. Ölmüş bir beden toprağa gömülerek doğaya karışmasına izin verilir. Aynı şekilde gömülürken de üzeri doğanın bir parçası olan toprak ile örtülür. Yüzyıllardır süregelen bu adet, ölümler için özel mezar odaları yapılmasına neden olmuştur. Ebedi uykudaki bedenler için, bazı geleneklerde özel eşyalarıyla birlikte gömüleceği mahrem bölgeler ayrılır. Ana Mendiata'nın 1973-77 tarihleri arasında

gerçekleştirdiği Silüet seri performanslarından "İsimsiz" adlı çalışması, dünya-vücut ilişkileri bağlamında yaptığı çalışmalardan birisidir. Bir çukura, çınlıplak yatan Mendiata, üzerini otlarla örterek, ölümün kendi başına/yalnız bir şekilde ebediyete ulaşma hali olma durumuna dikkat çekmiştir. Bu özel alanın içerisinde bulunan Mendiata aynı zamanda insanın doğanın bir parçası olduğunu vurgulamak istemiştir. Böylece canlılığını kaybeden beden de artık mahrem algısından sıyrılarak, doğada bir nesne konumuna dönüşmektedir (Görsel 79).



**Görsel 79.** Ana Mendiata, 1973–77, İsimsiz (Silüet serisinden).

Erişim: 23.04.2018. <https://goo.gl/XXL81C>

Mahrem hayatı esin kaynağı olarak ele alıp, bazen kendi hayat hikayelerinden bazen de yabancıların hayatından yola çıkarak çalışmalar yapan Sophie Calle; kimi çalışmalarında kendi kurgusunu kullanarak durumu oyunlaştırmış, kimi zaman da kendiliğinden oluşan durumların gizliliğini bozarak, günlük yaşamdaki mahrem anları gözler önüne sermiştir. 2007 Venedik Bienali'nde sergilenen "Kendine İyi Bak" isimli çalışmasında Calle, eski sevgilisi G.'den gelen bir e-postayı 107 kadının yorumlamasını isteyerek gelen cevapları seyirciye sunmuştur. İlişkilerinin bittiğini, metnin sonunda

"kendine iyi bak" yazılarak bitirilmiş bir e-posta ile haber alan Sophie Calle, yaşadığı bu şaşkınlığı atlatmak için, 107 kadından bu e-postayı irdelleyerek Calle için anlamlandırmalarını, bunu yaparken de çeşitli meslek gruplarından seçilen bu kadınlardan kendi uzmanlık alanlarına göre e-postayı yorumlamaları istenmiştir. (Görsel 80, 81)



**Görsel 80.** Sophie Calle, 2007, Kendine İyi Bak.

Erişim: 04.05.2018. <https://goo.gl/hmUa7p>

Barbara Bolt Calle'ın projesi hakkında şunları söyler:

Calle'in projesinde yer alan her bir kadın, kendi dünya görüşlerini, yani kendi kültürel değerlerini ve tavırlarını, kendi yaşam ve aşk deneyimlerini, kendi kişisel tabiatlarını, kişisel ve mesleki becerilerini, e-postaya verdikleri yanıtı yansıtır. Her bir katılımcı ve her bir yanıt sıradan bir hayattaki, sıradışı bir olaya, farklı bir bakış, farklı bir düşünme biçimi ve farklı bir tepki getirir. Hakimin çözümlenmesi hukuk bilgisini, içtihatı, yasal olguları ve adalet arzusunu yansıtır; yazı işleri baş yardımcısı grammer ve söz dizimi konusundaki engin bilgisini kullanarak, acımasız kalemiyle metni paramparça eder; satranç oyuncusu rakibin zekasını alt edecek stratejik hamleler geliştirir; psikanalist bilinçdışı yer değiştirme ve bastırma mekanizmalarından hareketle metni çözümler; bir artist metinle oynar ve Fado şarkıcısı da yiten aşka bir ağıt yakar (2015, s. 28-29).

Farklı kültürlerdeki kadınların kendi birikimleri aracılığıyla dans ederek, rol yaparak ya da başka nesnelere/oyunlarla birleştirerek e-postaya verdikleri cevaplar, Sophie Calle'ın başına gelen ayrılık durumunu nesnelleştirmiş ve kolektif bir çalışmaya döndürmüştür. Barbara Bolt bu çalışma için: "Calle'ın Kendine İyi Bak'ı..., gündelik hayat üzerine bir meta-yorum getirir ve bu yorum onu antropolojik düzeye taşır" (2015, s.34) diye belirtmektedir.



**Görsel 81.** Sophie Calle, 2007, Kendine İyi Bak

Erişim: 04.05.2018. <https://goo.gl/E7JNYd>

Sophie Calle'un 1981 yılında gerçekleştirdiği Otel isimli projesinde ise özel hayatı sergilenen kendisi değil yabancılarıdır. Bir Venedik otelinde temizlikçi olarak çalışmaya başlayan Calle, görevlendirildiği on iki yatak odasına temizlik için girdiğinde, tanımadığı bu insanların hayatını mercek altına almıştır. Odaya girer girmez, ilk karşılaştığı görüntüyü not olarak çalışmaya başlayan Calle, müşterilerin bıraktığı izleri takip ederek, bu yabancıların alışkanlıklarını ve kimliklerini tanımlamaya çalışmıştır. Ayrıntılı bir şekilde notlar alan sanatçı, müşterilerin odalarının ve eşyalarının fotoğrafını çekerek, metin ve görselleri bir arada sergilemiştir (Görsel 82). Bir insanın yaşam alanı ve geride bıraktığı izlerle varlığının yoğun bir şekilde vurgulandığı düşünülse de Baudrillard Calle'un projesi hakkında şunları belirtir: "Bunlar, bir varlığın enstantaneleri değil, bir yokluğun çekimleri, takip edilenlerin, takipçilerin ve onların karşılıklı yokluklarının yokluğu" (<https://goo.gl/DdPzzy>).



Görsel 82. Sophie Calle, 1981, Otel/Oda 47.

Erişim:04.05.2018. <https://goo.gl/t2jTaF>

Nesnelerin durağanlığı, yaşanan mekan içerisinde kullanımlarıyla birlikte yaşamsallık kazanarak anlam bulmalarına neden olmaktadır. Calle'un otel odasında bulunduğu nesnelere ve bu eşyaların kullanım şekilleri de müşterilerin kişiliklerine ve müşterilerin kullandığı gelip geçici yaşam alanlarına dair bilgi vermektedir. Bolt'un, Calle'un çalışmaları için antropolojik düzeye ulaştığını söylemesi bu yüzdendir. Tanımadığı insanların portresini çıkaran Calle'in özel deneyimleri kamuya açık halde sergilemesi, çalışmalarının en belirgin özelliklerinden birisidir. Başkalarının hayatına izinsizce

girerek, özel alan ve eşyalarını izinsizce belgeleyip arşivlediği Otel çalışması, alan sınırları ve tanımları üzerine yapılmış en çarpıcı çalışmalarından birisidir.

İçerisi ile dışarı, kalıcı veya geçici mekanlar, kamusal ve özel alanlar arasındaki sınırları nesnel tanımlamaktadır. Bu sınırlar yer değiştirip esnemeye başladıkça da nesnenin, bulunduğu pozisyon sorgulanmaktadır. "Aristo, sanatsal etkinlikler ve üretimler ile doğal bir objeyi birbirinden ayırır; çünkü doğaya ait olan bu obje kendisindeki değişimlerin bizzat nedenidir; oysa bir eser ya da eylem bir aracı tarafından meydana getirilir" (Farago, 2011, s. 52). Birçok sanatçı tarafından müdahale edilerek ya da kendiliğinden oluşan bir durumda kullanılan nesnelere, günlük hayatın birer parçası olsa da sanatçı bakışı aracılığı ile sanat nesnesine dönüşmektedir. Bu dönüşümde, insana en yakın, en özel eşyaların kullanım alanları, bazen değiştirilip tamamen insanların yabancılaşmasına neden olmuş, bazen de nesne insan ilişkisi üzerinden etki tepki çalışmaları yapılarak, bir nevi insan psikolojisinin incelenmesine ön ayak olunmuştur. Her iki şekilde de insanın kullanım eşyalarıyla olan ilişkisi çevre sosyolojisi ve psikolojisi bağlamında ele alınarak irdelenmiştir.



### 3. BÖLÜM

#### UYGULAMALAR

Hayatın sürekli dönüşen yapısı, fiziki şartların değişmesine ve sosyal ilişki kurallarının da yeni şartlara ayak uydurmasını gerekli kılmıştır. Bu dönüşüm sırasında, sosyal ilişkilerdeki "ötekinin bakışından saklanma" durumu, mahremiyet kavramı içerisinde kendisine yer bulmuştur. Günlük hayat akışında ötekinin bakışından saklanırken, aynı zamanda onlarla ilişki kurmak zorunda kalan insan, bu ilişkiyi çeşitli sınamalardan geçirdikten sonra ona belli anlamlar katmıştır. Kişilerarası ilişkilerde, çevre etkileşimlerinde ve toplumun genel yapısında kişisel anlamlar aranması ve anlamlandırılan durumların da belli kalıplara sokulması, toplumsal sistem içerisinde bir istikrarın oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla istikrarlı davranışlar sınırları belli alanların ve kişiliklerin oluşmasına neden olmuştur. Sınırları tanımlı olan mahremiyet/mahrem alan/özel arkadaş/kişisel eşya gibi kavramların günlük hayat diline girmesiyle birlikte insanlarda güven, samimiyet ve rahatlıkdeneymi beklentisi oluşmaktadır. Bu kavramların hayatın içinde yer bulmaması ya da ihlali durumunda ise, güven ortamından söz edilemez.

Kent hayatının hızlı dönüşümü ve gelişen teknoloji ile enformasyon çağının günlük hayata yoğun bir şekilde girmiş olması, kamusal yaşamın önemini yitirmesine ve bireysel mahremiyet duygularının da yükselişe geçmesine neden olmuştur. İstem dışı yaşanan mahremiyet ihlallerine karşı çok sert bir duruş sergilense de çeşitli dijital sosyal ortamlar aracılığıyla insanlar kamusal hayatı evlerinin tam merkezine getirmişlerdir. Oysa ev -ya da yaşanan mekan/barınak-, insan hayatındaki en mahrem bölgelerden birisidir. Bachelard'a göre, "... ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar" (2013, s.36). İnsanın en mahrem anlarını yaşadığı mekanı olan "ev"lerin dış dünyayla paylaşılması, özel/kamusal alanların ve

neyin mahrem olduğunun üzerine tekrardan sorgulamaların yapılmasına neden olmuştur.

Uygulamalar bölümünde değinilecek olan çalışmalar, mahremiyetin değişen kavramsal açılımlarının yönlendirmesiyle, kişisel olarak mahremiyetin ne anlama geldiği, nasıl dönüştüğü, mekan ve nesnelere etkilerinin araştırılması doğrultusunda ortaya çıkan çalışmalardır. İçerisi ile dışarısının ilişkisi üzerine başlayan çalışmalar zaman içerisinde yoğunluğu "iç" olana, "içeride" olana doğru yönelmiştir. Bedensel mahremiyetin doğrudan gösterilmediği ancak kullanılan materyallerle işaret eden çalışmalarda, özellikle mekansal etkilerden yola çıkan anlatımlar ağırlıktadır. Bir mekanı özel kılan nesnelere işlevi ile birlikte düşünülerek bazen doğrudan, bazen de yan anlamları ön planda tutularak kullanılmıştır.

İnsanın çevresiyle olan ilişkilerinde aradığı samimiyet, güven ve yuva duygusu, beden başlı başına bu deneyimleri bünyesinde bulundurmasından dolayı çıplak ten ile ilişkilendirilebilir. Bedenin dış dünya ile olan sınırının insan teni olması, dışarı ile olan iletişimde mahremiyetini ister istemez ihlal edeceği anlamına da gelmektedir. Kişinin en mahrem mekanı bedeni ise, insan teni de en özel anlara tanıklık eden bedenin bir parçasıdır. Eiguer insanın kendisini ayrı, farklı, düşünme ve sevmeye yeteneğine sahip hissetmesini sağlayan şeyin deri-benlik olduğunu söyler:

Biyolojik derinin işlevleri, beden imgesinin kurulduğu yolla deri-benliğe taşınmıştır. ...deri, uyarıların yeri olmakla birlikte uyarım-kalkanı olarak da, başka deyişle bu uyarımları zayıflatmaya ve böylece betimlenebilir ve düşünülebilir hale getirmeye yarayan bir yüzey olarak da müdahalede bulunur. ..., deri benliği sayesinde, iç organlarını kaybetmekle ilgili tehlikelere karşı öznenin içi rahat olacaktır (2013, s.38-39).

Dünyayı deneyimlemekte ve anlamakta önemli bir yere sahip olan deri, içsel deneyimlerin çevreyle iletişimi sağlar. Juhani Pallasmaa: "Dünyayla temasımız, bizi sarmalayan zarın özelleşmiş kısımları aracılığıyla, kendiliğin(self) sınır hattında gerçekleşir" (2011, s. 13) diye belirtmektedir. Çevrede gerçekleşen ve insanlara deneyim olarak yansıyan olaylarla, kişinin kendisine dair deneyimleri ayıran/bütünleştiren deri, bedenin kimliğini ve belleğini de üzerinde taşır.

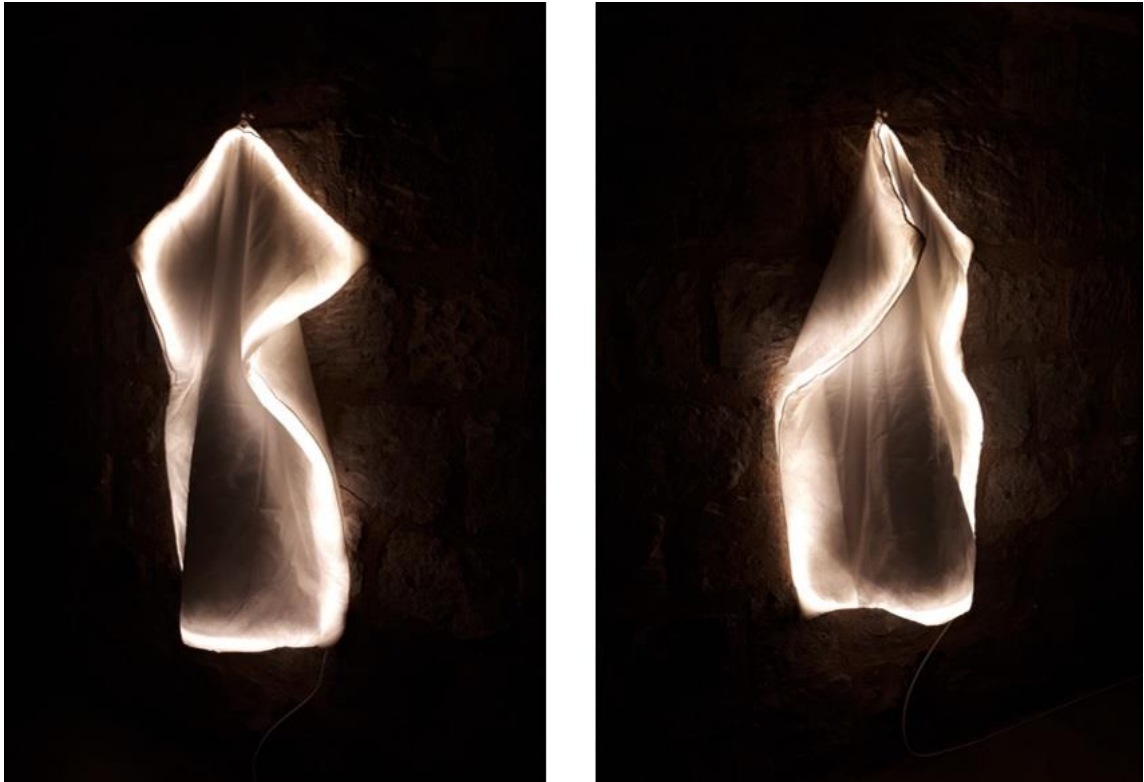
Görsel 83'deki "Psiko-deri" isimli çalışma, rüya alemine dalmadan önce bedenin üzerini örterek ona korunaklı bir alan yaratan yorgan ile bedeni sarmalayan derinin yakın anlamlarla bir araya getirildiği bir çalışmadır. Uyku sırasında bedenin ruhsal bir aleme dalmasında aracı eşyalardan birisi olan yorgan, insanın en mahrem ve savunmasız olduğu zamanlardan birisinde bedenin üzerini örterek ona özel bir alan yaratır. Örtmenin kendisi başlı başına bir özel alan/mahremiyet yaratsa da bu çalışma Psiko-deri adıyla ruhsal bir kapanmayı da anımsatarak mahremiyete dair bir söylem yaratmaktadır. Yorganın sınır hatlarının ışıkla çevrilerek aydınlatılması, yaratılmak istenen mahremi başlı başına ihlal eden bir durumdur. Kısaca örtünün, kendisini ve altındakini ifşa etmeye yönelik bir eylem olduğu söylenebilir.



**Görsel 83.** Aslı Aslan, 2017, Psiko-deri.

Yorgan, neon ışık, 118x88x35 cm

Kapalı kapıların ve duvarların ardında görünmezliğini sağlayabilen birey, ruhsal dünyası için de benzer bir paravan aramaktadır. Çevreyle olan iletişimin en önemli algılama yollarından birisi olan görme duyusu, heyecanın yükseldiği durumlarda içgüdüsel bir hareketle ortadan kaldırılabilir. İçgüdüsel olarak ya da dışarıdan gelen bir müdahaleyle, gözler kapatılır ya da üzeri örtülürse, görüş kesilir ve kişi tamamen kendi başına/kendi dünyasında kalabilir. Ancak çevrede dış etkenler belli uyarımlar sağlarsa, kişi ne kendi başına hissedebilir ne de ruh dünyasına adım atar. Dolayısıyla, sadece gözleri kapatarak bulunulan ortamdan görsel olarak uzaklaşmak değil, dokunma duyusuyla birlikte tüm uyarıcılardan uzaklaşmak gerekmektedir. Bu bağlamda, Psiko-deri çalışmasında yorgan-uyku-mahremiyet üçlemesinin insan tenivedokunma duyusu ile kurduğu ilişki gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Görsel 84).



**Görsel 84.** Aslı Aslan, 2017, Psiko-deri. (Detay)



**Görsel 85.** Aslı Aslan, 2018, Dolap.

Tutkal, Kıyafetler, 200x150x70 cm.



**Görsel 86.** Aslı Aslan, 2018, Dolap. (Detay)

Mahremiyetin dışarıdan gelen uyarıcılarla olan ilişkisi, bu uyarılara karşı kontrol sahibi olmakla alakalıdır. Uyarıcılardan uzaklaşarak kişinin istediği gibi davrandığı mekanlar/durumlar, rahat edilen, huzurlu mekanlardır/durumlardır. O halde kişinin bu huzuru ve rahatlığı yakaladığı yer mahrem bir alan, özel bir insanın yanı ya da rahat ettiği bir çevre olduğu söylenebilir. Mona Hatoum'un insanın içinde bulunduğu ortamı, yaşadıklarını ya da güven ortamında olup olmadığını sorgulayan "Grater Divide", "Daybed" ve "Dormiente" isimli çalışmaları, tanıdık nesnelere kurulan ilişkilerle oluşturulmuş olsa da nesnelere dönüştüğü yeni haliyle insanlara yabancı gelmektedir. Dışarıdan gelebilecek uyarılara karşı savunmasız olan bedenleri ya da ortamın fiziksel şartlarıyla kişilerin huzuru arasındaki ilişkiyi sorgulayan Hatoum'un çalışmaları hakkında Emre Baykal şunları belirtir:

(...)Grater Divide'da (2002) rende mimari bir boyut kazanıp, mekanı agresif bir biçimde bölen bir paravana dönüşür. Bu heykeller ne orijinal işlevlerini, ne de onlara sonradan atfedilen işlevi yerine getirebilirler artık: Paravan boyutlarına büyütülmüş bir rende ne bir mutfak rendesi ne de bir paravan olarak iş görür. Rende heykele dönüşürken fazlasıyla büyüyen keskin delikleri açıkça tehditkardır ve bir paravandan beklenen mahremiyeti sağlamak için de pek elverişli sayılmazlar. ...2008 tarihli Daybed veya Dormiente adlı işleri, ortalama insan boyutuna göre tasarlanmış yataklar olsalar da, rahatlık ve huzur vermek yerine, acı ve şiddeti çağrıştırırlar (2012, s.29).



**Görsel 87.** Mona Hatoum, 2002, Grater Divide (Sol). Erişim: 12.05.2018. <https://goo.gl/LNnLy7>

**Görsel 88.** Mona Hatoum, 2008, Daybed (Sağ üst). Erişim:10.05.2018. <https://goo.gl/XXriK5>

**Görsel 89.** Mona Hatoum, 2008, Dormiente (Sağ alt). Erişim: 12.05.2018. <https://goo.gl/CBCzse>

Mona Hatoum'un çalışmalarında vurguladığı tekinsizlik duygusu ile örtücü olması gereken bir paravan açık görünürlüğe, rahat edilip uykuya dalınacak yataklar da tehlikeli nesnelere dönüşmüştür. Benzer bir taciz etme durumu İnsomnia isimli çalışmada gerçekleştirilmiştir (Görsel 90). Uzun, ince yastığına yerleştirilen ışık, uyku halini taciz eder durumdadır. Kenarlarından bükülerek konumlanan çalışma, rahat ve yumuşak yastık izleniminden uzaklaşır. Hem biçimi hem de ışığın taciz eden etkisiyle seyircide rahatsızlık hissi yaratılmak istenmiştir. Çalışmaya uykusuzluk anlamına gelen İnsomnia adı konularak bu huzursuzluk etkisi arttırılmaya çalışılmıştır. Çalışmada kullanılan yastık, günümüzde kullanılan tek kişilik değil, aksine uzun yapısıyla iki kişinin aynı yastığa baş koydukları geleneksel bir yastıktır. Buradaki iki kişilik yastık fikri, ikinci bir kişiyle birlikte kalabalıklaşan ve kamasallaşan insan hayatına da vurgu yapmaktadır. İnsanların kendilerine ait nesnelere başkaları için süsledikleri ve dolayısıyla kendi özel alanlarını bile kamasallaştırdıkları fikrinden yola çıkarak,

yastığın sadece dantel kısmı ışıklandırılmıştır. Ünsal Oskay, ev eşyalarına ve dekorasyona bakarak insanların evlerindeki özel alanların çok da özel kalmadığından, dışarıdan hayatı yaşanma şekline müdahale edildiğinden bahseder.

Evdeki eşyaların dizilimine baktığımızda, onların kendimizi başkalarına sunduğumuz kamusal alanlar haline geldiğini görürüz. Güzel eşyalar ve nesnelere eve gelecek konukların göreceği ve kullanabileceği yerlerdedir. Kendimize ait daha mahrem alanlarda daha dikkatsiz davranırız. O nedenle özel alan da özel alan olmaktan çıkmış gibi görünmektedir (Oskay, 1989'dan aktaran Yılmaz, 2011, s.132).



**Görsel 90.** Aslı Aslan, 2017, İnsomnia.

Yastık, led ışık, 40x95x30 cm



Insomnia çalışmasında ışıkla yaratılan rahatsızlık hissi, "Insomnia II (Tinnitus)" çalışmasında ses aracılığıyla yaratılmıştır. Bir ses düzeneğinin yerleştirildiği yastık, içinde bulunan çınlama sesi ile arka planda sürekli var olan bir rahatsızlığa dönüşmüştür. Tıpta kulak çınlaması anlamına gelen Tinnitus, kişisel bir deneyim olsa da Insomnia II çalışması ile birlikte izleyicilerin toplu bir şekilde yaşadığı bir deneyime dönüşür. Sergilenme süresi boyunca yastığa yaklaşıncaya kadar nereden geldiğini anlaşılamayan çınlama sesi, çalışmanın adını da doğrular biçimde var olan bütün seslerin ardında zihne yerleşen kulak çınlamasına dönüşmektedir (Görsel 91).

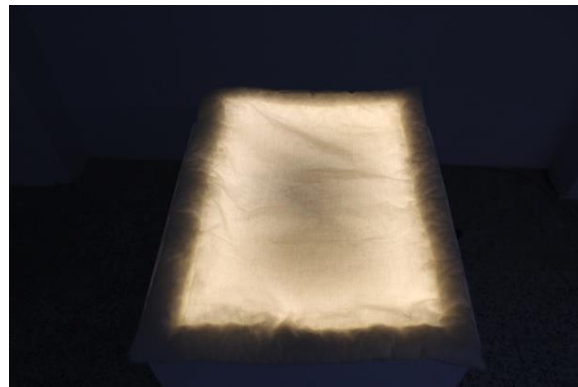


**Görsel 91.** Aslı Aslan, 2017, Insomnia II (Tinnitus).

Yastık, ses düzeneği, 50x70x35 cm

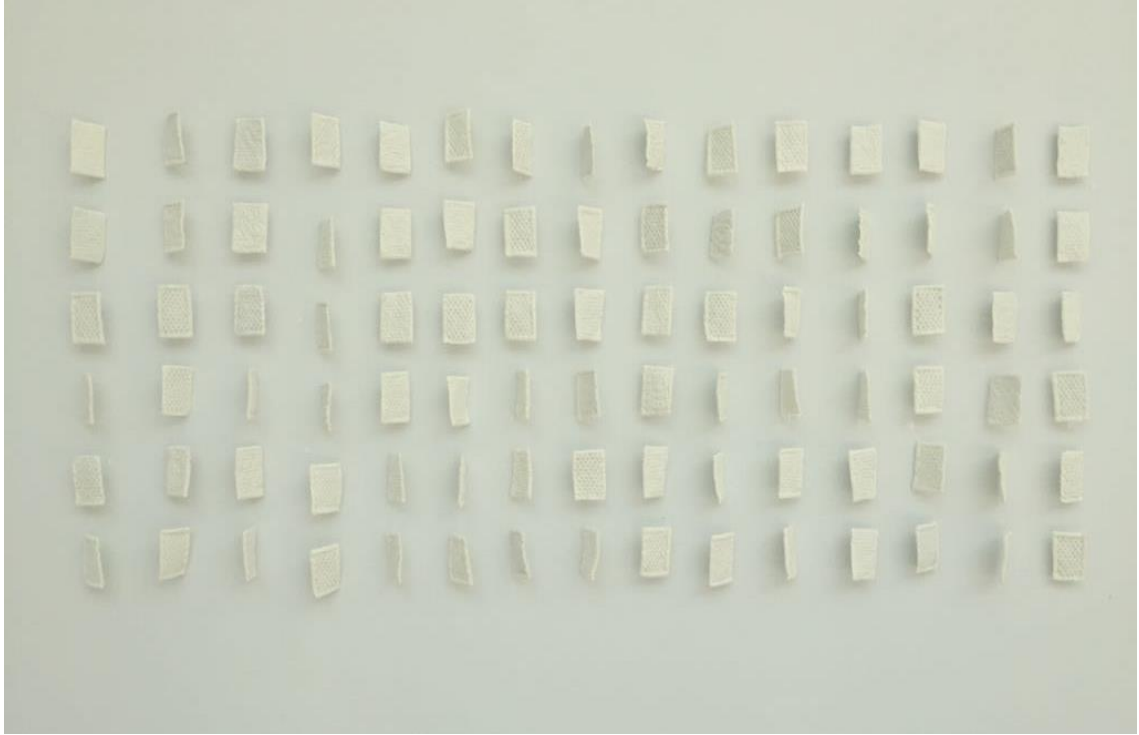
İnsan, özel düşünce ve arzularına ilişkin iç dünyasına, uykuda rüyası aracılığıyla ya da hayal kurarak ulaştığı için; yastık, yorgan ya da yatağın kendisi, vücudun rahatlamasını, dünyevi olandan uzaklaşmayı akla getirebilir. İç dünya ile kurulan ilişkide insanın kendi kendisini biçimlemeye çalışarak gerçeklikle doğru bir iletişim kurmaya çalıştığı söylenebilir. Çünkü "...insan zihni, geçmişte yaşanan travmatik tecrübeleri, bunlardan kaynaklanan duygusal ızdırıp veren veya utanılacak olan halleri bilinçaltında tutar, bunların bilince çıkmasını engeller." (Akot, 2010, s.219) Dolayısıyla insanın bilinçli ve bilinçdışı olduğu zaman dilimleri arasında, bastırıldığı ve bilinçaltına attığı şeyler davranışları etkileyebilir. Günlük hayatta yaşanıp, dile getirilemeyen, su yüzüne çıkması

engellenen ve saklanan şeylere odaklanan "Yorgan Altı" isimli çalışma, bilinçdışı duruma da ışık tutmaya çalışmaktadır (Görsel 92). Tıpkı bir örtünün altında olan bitenin bilinemediği gibi, insan zihnindeki şeylerin de tam olarak açıklanamaması, zihnin bir örtü gibi bazı bilgileri sakladığını gösterir. Yorganın, günlük kullanımda örten, sıcak tutan, kapatıcı ve saklayan özelliği ile ilişkilendirilen zihin, çalışmada yorganın altına yerleştirilen ışık ile görünür kılınmaya ve gizliliğinden arındırılmaya çalışılmıştır.



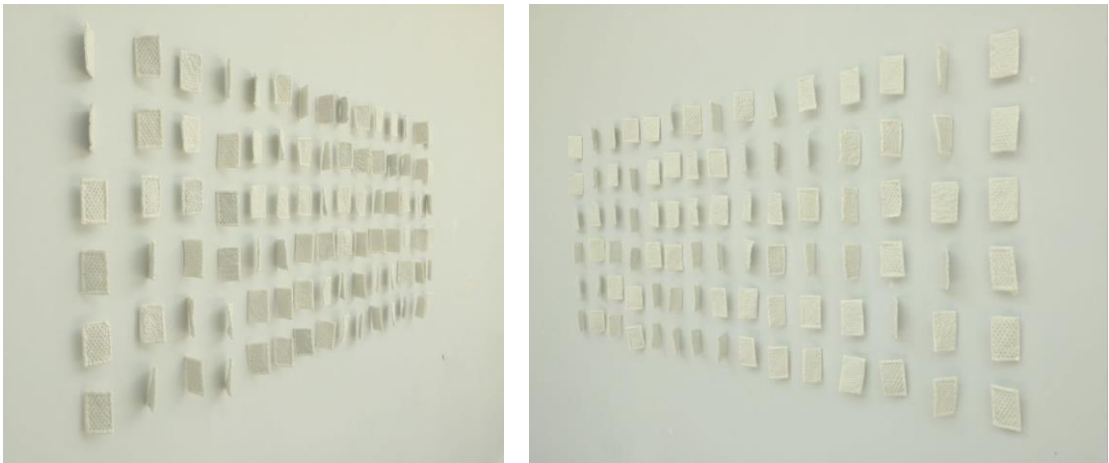
**Görsel 92.** Aslı Aslan, 2016, Yorgan Altı.

Kumaş, dolgu malzemesi, ahşap, led ışık, 38x28x4 cm



**Görsel 93.** Aslı Aslan, 2018, Örtü.

Kumaş, 150x90x4 cm.



**Görsel 94.** Aslı Aslan, 2018, Örtü. (Detay)

Uykuyla ve tamamen kontrolsüz olunan rüya görülen zamanlarla ilgili benzer bir ilişki "Düş Yolu" isimli çalışmada kurulmuştur. "Freud, rüyâların başka bir dünyadan gelmediğini, aksine kendisini başka bir dünyaya götürdüğünü varsayar." (Akot, 2010, s.223) Düş Yolu da insanın rüyayla birlikte geçtiği başka bir alemi imler. Burada,

Insomnia çalışmasındaki gibi yastığın danteline yansıtılan ışık, güzel olanın başkasına gösterildiği ve eşyanın kamusallaşmasına neden olan algıdan uzaklaşarak, bu kişisel/tek kişiye ait olan eşyanın tekrardan içselleşmesiyle alakalıdır. Burada güzel olan da kişinin kendisine ait bir özellikte sunulmakta ve yaşanmaktadır. Böylece kamusalıktan sıyrılarak, özel alanın içerisine giren beden, bu alanlar arasından başka bir dünyaya geçiş yapmaktadır (Görsel 95, 96).



**Görsel 95.** Aslı Aslan, 2017, Düş Yolu.

Yastık, led ışık, 50x44x12 cm



**Görsel 96.** Aslı Aslan, 2017, Düş Yolu. (detay)

İnsanın düşünle olan ilişkisi birçok kültürde kendisine yer bulmuştur. Antik Yunan mitolojisinde Uyku Tanrısı Hypnos'un çocuklarından birisi olan Morpheus, Görsel 97'te yer alan "Morpheus'un Yastığı" çalışmasının esinlendiği konulardan birisidir. Düşler

Tanrısı olarak adlandırılan Morpheus, "...çeşitli şekil ve biçimlerle insanların rüyalarına girer. ...Biçimleri, morphe'leri insanlara ta uzaklardan getirerek, onları rüya biçiminde gördürür, yaşatır." (Dinçmen, 2001, s. 44-45)

*Yastığa başlarını koydukları zaman kurdukları düşlerin ne olduğu* sorusuna, farklı yaş ve meslek grubundan 29 kişinin verdiği yanıtların bir araya getirilmesiyle bir metin oluşturulmuştur. İnsanların yabancılardan sakındığı, kendisine özel tuttıkları ya da mahrem arzularını simgeleyen ve farklı içeriklere sahip olan bu düşleri içeren ses kaydı, Morpheus'a bir sesleniştir. Yastığa yaklaşınca mırıldanmalar şeklinde duyulan sesler, izleyicinin yastığa başını koymasıyla fısıltı şeklinde duyulabilir olmaktadır. Böylece izleyiciler de tanımadığı insanların mahrem dileklerinin bir parçası haline gelmektedirler.

*Ve insanlar birer birer fısıldamaya başladılar dileklerini Morpheus'un kulağına...*

*Bu kez Morpheus söylenenleri görmeye başladı rüyasında...*



**Görsel 97.** Aslı Aslan, 2016, Morpheus'un Yastığı.

Yastık, ses düzeneği, 123x65x50 cm

Gaston Bachelard: "...düşlemenin yaşandığı yerler, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar" diye belirtmektedir (2013, s.36). Düş kurulan mekanlar, en genel anlamda evler, daha özele inilince yatak odaları/özel odalar, hatta yatak, yastık ve yorgan gibi nesnelere, insanın en özel anlarından birisi olan hayali dünyasına daldığı anlarla ilişki içerisindedir. Bachelard ev ve düş kurmak arasında şöyle bir bağlantı kurmuştur: "...ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar (2013, s.36). İnsanın doğduğu andan itibaren ilk dünyası haline gelen evleri tanımlamak için kullanılacak çok yalın bir imge de yeterli olacaktır. Çünkü herkesin ev denildiğinde aklına en temel ihtiyacını karşılayan bir mekan gelir. Dolayısıyla, barınma ihtiyacını karşılayan bu mekan, dünyaya gelinen ve yaşanan sıcak ortam, bir çok kişide, huzur ve mutluluğu çağrıştırdığı için, ev denildiğinde de karmaşık hatlar ve eşyalar yerine, dumanı tüten sıcak bir aile ortamı akıllara gelebilir.

Dışarı şartlarına karşı koruma sağlayan evler; anılar, düşünce ve düşler için de önemli bütünleştirici güçlerden birisidir. Anılar mekansallaşır, çevreyle birlikte akılda kaldığı için, aynı evde yaşanmasa bile, oraya ait olan anılar canlı tutulur. Anılara geri döndüğünde artık mekanla birlikte hatırlanmaya başlarlar.

Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edindir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara. ... Mekan her şeydir burada, çünkü zaman hafızayı canlandırmaz artık. ...Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekan sayesinde, mekan içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekansallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar (Bachelard, 2013, s.38-39).

En özel zamanların geçirildiği ve hatıralara sahip çıkan evler, aynı zamanda kamusal alan ile özel alanı ayıran bir sınırı temsil eder. Evin taslak halindeki çizimi hem kamusal alanı gösterip hem de evin içine dair bazı söylemleri belirtebilir. Görsel 98 ve 99'da geometrik bir biçim olarak kabul edilen evin geometrik açılımıyla yapılmış benzer iki çalışma görülmektedir. Görsel 98'deki "Yorgan" isimli çalışma, katlanıp birleştirildiğinde bir ev oluşturan yorgandır. Orta bölümü geleneksel yorganlardaki gibi parlak saten kumaşla kaplanan çalışmada, evin örtücü ve koruyuculuğunun yorganla ilişkilendirildiği bir anlatım gerçekleştirilmiştir. Görsel 99'daki "Home Sweet House"

isimli çalışmada ise, ev açılımı, motif olarak kullanılarak bir yorganın üzerine işlenmiştir. Çalışmanın ismi "evim güzel evim", ifadesinin İngilizce karşılığı olan "home sweet home" ifadesinden yola çıkılarak belirlenmiştir. İngilizcede home ve house kelimelerinin, Ev (Yuva) ve Ev (Konut) gibi bir anlam ayrımına gelmesinden dolayı belirlenen "Home Sweet House" ismi ile, nerenin ev, nerenin yuva olduğu sorusuna yanıt aramaktadır.



**Görsel 98.** Aslı Aslan, 2015, Yorgan.

Kumaş, dolgu malzemesi. (Sol) 128x80x2.5 cm



**Görsel 99.** Aslı Aslan, 2015, Home Sweet House.

Kumaş, dolgu malzemesi. (Sağ) 50x35x3 cm

Evin geometrik açılımı ile ilgili yapılan çalışmalar, evi bir yüzeye hapsederek, aynı zamanda içine girilmez mekanlar haline getirmiştir. Benzer bir yaklaşım 2003-2004 yılları arasında Mahmoud Obaidi'nin gerçekleştirdiği "Kompakt Ev Projesi"nde de görülmektedir (Görsel 100, 101). Obaidi, kişisel yaşam hikayesinden belli parçaları bir araya getiren metal kitaplar hazırlamıştır.

Sanatçının Compact Home Project (Kompakt Yurt Projesi, 2003-04) başlıklı yerleştirmesi, Irak'tan ayrılmasından bu yana biriktirdiği eskizler, gazete kùpürleri ve diğer gelip geçici şeylerden oluşan bir arşiv. Bu malzemelerin içinde yer aldığı, metal ve tel ayaçlardan oluşan koruyucu klasörler, sanatçının bir araya getirip düzenlediği bu belgeleri savaş ve yıkımdan korumaya çalıştığı hissini uyandırıyor (15. İstanbul Bienali kataloğu, 2017, s. 272).

Hayatına dair parçaları toplayan Obaidi, yapı malzemelerinden çivi, tel gibi materyalleri de içinde barındıran sıkıştırılmış evlerini, içine girilemez ancak taşınabilir bir hale getirmiştir. Anılarına dair topladıklarıyla, mekanlar ve anılar arasındaki ilişkiyi göz önüne seren Obaidi, yıkımdan kaçırıldığı bu nesnelere korunaklı bir şekilde saklayarak, aynı zamanda yitirdiklerinin de yeniden inşa olabileceğini göstermiştir.



**Görsel 100.** Mahmoud Obaidi, 2003–04, Kompakt Ev Projesi. Erişim:25.04.2018. <https://goo.gl/4SUR6s>



**Görsel 101.** Mahmoud Obaidi, Kompakt Ev Projesi (detay) Erişim:25.04.2018. <https://goo.gl/i9C6pF>



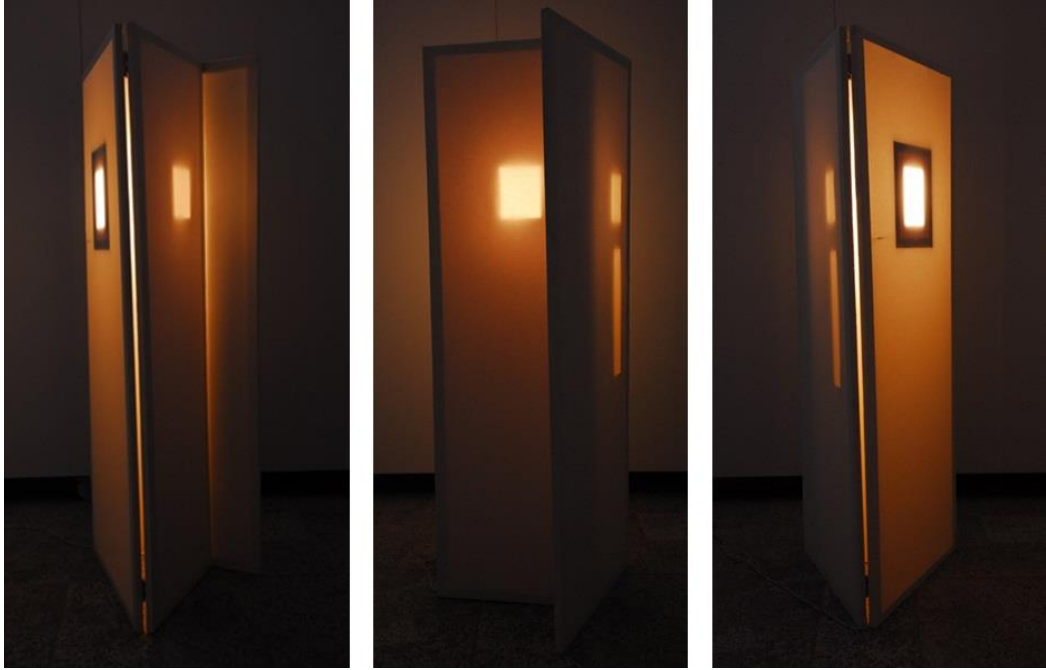
Katlanabilir ve taşınabilir ev, aynı zamanda kişinin mahremiyetini de yanında taşıması anlamına gelmektedir. Bu portatif mahremiyet durumu Japonların mimari bir öge olarak kullandıkları ve "Shoji" adı verilen yapılarına benzemektedir (Görsel 102). Japonların kapı olarak ya da odayı bölmek amaçlı kullandıkları shoji adı verilen panelleri, yarı saydam, gün ışığını içeri geçiren yapılardır. Genel olarak, ahşap kağıt ve kumaş gibi malzemelerden oluşan shojileri, Japonlar mahremiyetlerini korumak için kullanmaktadırlar. Bir odayı ikiye bölen shoji, kağıt ya da kumaştan yapılmış da olsa, herhangi bir tarafa ses ulaşmadığı ya da Japonların yan bölmedeki kişileri duymadıkları söylenmektedir (Görsel 102). Evlerin kişiye özel alanlara bölünmesi çok eski tarihlere dayanmasa da, mahrem alanlar yaratmak için her kültür kendisine göre çözümler üretmiştir. Aynı evin içerisinde, kişisel alanlarında özel anlarını yaşayan insanlar, evin diğer üyelerinden kendilerini sakınmak için ekstra çaba sarf etmişlerdir. Evin duvarlarla, panel ya da perdelerle bölünmesi bu mahremiyeti bireylere sağlamıştır.



**Görsel 102.** Japon Shoji örnekleri. Erişim: 12.05.2018. <https://goo.gl/4c9hAc>

Günümüzde toplu yaşam alanlarının çoğalması, insanların bir arada yaşamasına, dolayısıyla iletişim kurarak belli bir ortak paydada buluşmalarına neden olmaktadır. Üç ayrı yüzeyin bir araya getirilmesiyle oluşturulan "Ev" isimli çalışmada görülebilecek olan shoji etkisi, kumaşparavanların her bir kanadındaki pencerelerin tek bir ışık kaynağından beslenmelerine olanak tanımıştır (Görsel 103). Baskın olan çerçevedeki ışık kaynağı, diğer pencerelerdeki boşluklardan sızarak yansımış ve çoğalmıştır. Toplumun en küçük birimi olan aileyi simgeleyen baskın pencerenin diğer yapılara

hayat vermesi, farklılıklarıyla bir arada yaşayan insanları ve birbirlerini etkilemelerini konu edinmiştir. Ayrıca paravan açılır kapanır olduğu için, şekli değiştirildikçe diğer ışık yansımalarını da değiştirmektedir. Tamamen kapandığında ise var olan kütleli yapısından sıyrılarak, sıkıştırılmış bir alana dönüşmektedir.



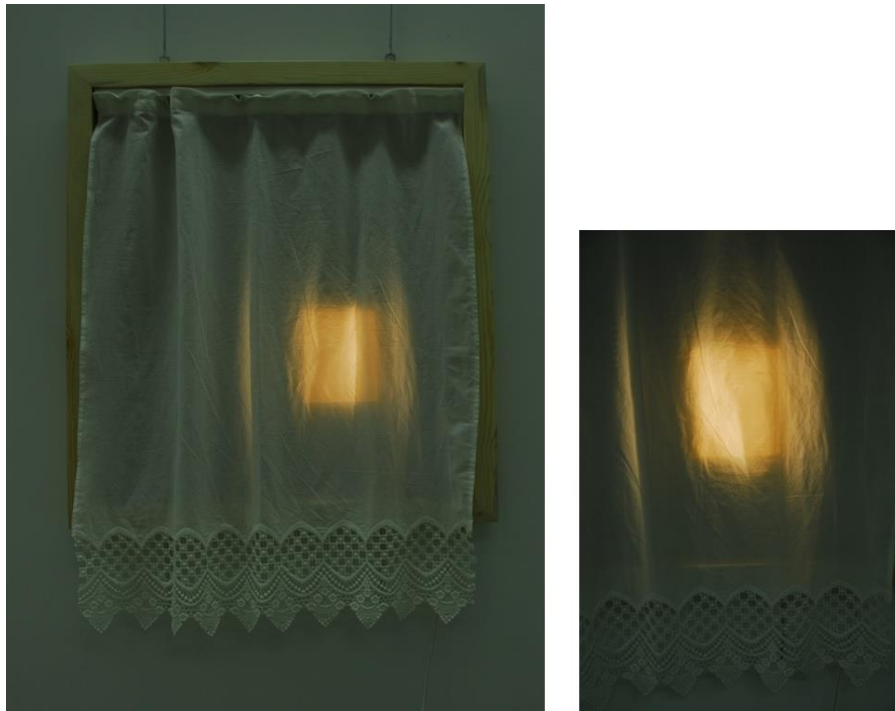
**Görsel 103.** Aslı Aslan, 2015, Ev/Home.

Kumaş paravan, ahşap çerçeve, led ışık, 172x68x64 cm

Bir yaşam alanı, mekanın içerisindeki pencerelerle birlikte kendisini tanımlı hale getirebilir. Pencereden yayılan ışık, o alanın içerisindeki yaşamsallığı hissettirir. Dışarıdan içeriye, içeriden de dışarıya bakışı yönlendiren pencere, özel ve kamusal alan arasındaki sınırı işaret eden en önemli mimari elemanlardan birisidir. Süreç boyunca mahremiyet ve kamusallık üzerine yapılmış olan çalışmalarda pencere motifinin sık sık kullanılmış olması da bu yüzdendir. Dışarı ve içeri arasındaki sınırı imleyen pencere, sadece mekansal bir yön belirlemek amacıyla değil, aynı zamanda burası ve orası arasındaki akışkanlığı da göstermek amacıyla kullanılmıştır.

Bir manzarayı pencereden görmek bir ayrılığa işaret eder. Bir "pencere", herhangi bir pencere, "bir manzaranın içinde olmak ile onu görmek arasındaki bağı koparır. Manzara (salt) görsel bir hale gelir ve onu elle tutulabilir bir deneyim olarak algılamak için belleğe bel bağlamamız gerekir (Colomina, 2011, s. 133).

Mekanalara dair anılar, zaman geçtikçe bellekteki canlılığını yitirir. Ancak, anılar mekana bağlandıkları sürece vehayal kurularak canlı tutulabilirler. İnsanları, bulunmaktan hoşnut oldukları yerlere bağlayan, geçmişle ilgili anıların her birinin derinliklerinde sakladığı gerçekler hatırlandığında, bu anılara düşsel değerler de katılmaktadır. Huzur içinde düş kurulan yerlerden biri olan ev mahremidir ve eve özgü olan pencereler uzamı dışarı açtığı gibi aynı zamanda da perdeler vasıtasıyla mahremiyeti korur, evi aydınlatır, havalandırır ve dışarıyla olan görsel ve sessel bağı sağlar. "Orada I" ve "Orada II" isimli çalışmalarda, çoğu zaman kendisinin dışarıda ya da içeride olduğundan tam olarak emin olamayan bireyin, mahreminin sınır noktasının en belirgin göstergelerinden biri olan pencere yansıması kullanılarak, düşsel bir uzam yaratılmaya çalışılmıştır. "Orada I" çalışmasında, perde arkasına yansıyan küçük bir pencere görünümündeki iç ışık, bireyin bir iç görüşü olarak düşünülebileceği gibi, pencere içinde ışıktan bir pencere imgesi ile derinlik duygusu da yaratılmaya çalışılmış, ayrıca izleyiciye içeride mi yoksa dışarıda mı olduğu sorgulatılmak istenmiştir (Görsel 104).



**Görsel 104.** Aslı Aslan, 2015, Orada I.

Çerçeve, kumaş, led ışık. 80x60x7 cm

"Orada II" isimli çalışmada ise, özel alan içerisinde kamusal bir alana doğru uzanan perde ile içerinin özel yaşamı dışarı taşınmak istenmiştir. Burada perdenin izleyiciye doğru uzanan yapısı, davetkar bir niteliktedir. Pencere ile yapılan çalışmaların ilk örneklerinden olan ikili, belki ne bir canlının orada varlığını gösterir ne de gerçek bir mekanla ilişki kurar ancak, eski bir pencerenin ve içerisinden süzülen ışığın sadece orada bulunmaları ile izleyicide metrik bir konumlanma yaşatılmak istenmiştir.



**Görsel 105.** Aslı Aslan, 2015, Orada II.

Çerçeve, kumaş, led ışık. 120x68x6 cm

"Düş Penceresi II" çalışmasında ise, bir mekana asılan ve ortasında bir pencere motifi olan yorgan, her iki taraftan geçen izleyici ile ilişki kuran bir çalışmadır. Önü ve arkası olmayan bu çalışma izleyicinin katılımı ile kendisini tamamlar. Seyircinin bakışı, çalışmanın ortasındaki açıklıktan dolayı ilk etapta nesneyi yorgan olarak algılayamaz. Günlük hayatta kullanılan yorganların kapatıcı, sıcak tutan, koruyan ve deliksiz yapısı bu algıya engel olur. Jean-Luc Marion, görülen şeyin yorumlanması hakkında şunları söyler: "...bakış, yaşantılar yoluyla nihai nesneyi görür, hissedilir görseli gerçek dışı

ancak tamamlanmış bir nesne olarak yorumlar." (2014, s.33) Düş Penceresi II çalışmasında da bakılan nesne bilinç içerisinde tanımlı bir nesneye denk gelmez, dolayısıyla işlevsiz ve gerçek dışı olarak algılanır. Ancak iki taraflı olarak seyirciler çalışmanın önü ve arkasında denk geldiğinde, pencerede bakışları kesişir ve bir anda pencereden içeri ya da dışarı bakan konumuna gelirler. Dolayısıyla, kendileri de çalışmayı doğrudan doğruya deneyimledikleri için, artık nesne tanımlanabilir bir hal almaya başlar. Marion; "...fiili deneyim koşullarında, ...uzay asla boş değildir. Boş olsun ya da olmasın gerçek uzay, bir bakış olmadığı takdirde yine de görülmez. Fakat bu bakış görünmezin gücüyle görünürü genişletir." (2014, s.19-20) diye belirtmektedir. Pencere açıklığıyla tüm örtücülüğünden sıyrılan çalışma, seyreden bedenin seyirlik olduğu bakış ile tamamlanmaktadır (Görsel 106-107).



**Görsel 106.** Aslı Aslan, 2016, Düş Penceresi II.

Yorgan, 240x220x5 cm



**Görsel 107.** Aslı Aslan, 2016, Düş Penceresi II.

Yorganın kültürel bir nesne olması, beraberinde getirdiği göç, yersizleşme, aidiyet gibi konuların da işlenmesine olanak tanımıştır. Yorgan, akla uykuyu dolayısıyla da güven içerisinde kalınan bir mekanı getirdiği için, ait olunan bir yeri çağrıştırabilir. Bir yere kampa giderken, taşınırken, göç ederken yanına alınacaklar listesinin ilk sırasındakilerden birisi olan yorgan (veyahut benzeri sıcak tutan bir örtü), taşınma ve göç etme ile de ilişki kurulmasına neden olmuştur. Gülsün Karamustafa'nın 1992'de gerçekleştirdiği "Mistik Nakliye" isimli çalışması için Vasıf Kortun şunları belirtir:

Gülsün Karamustafa'nın 1992'de gerçekleştirdiği *Mistik Nakliye* enstalasyonu, yersiz yurtsuzlaşanların geçmişlerini taşır. Bu geçmişlerin yekünü tarihçilerin anlatılarına tekabül etmez. Korumak saklamaktır. Yorgan korur ve gizler, hem çeyiz hem de süslü sermayedir. Yorgan altı cinselliğin ve hayallerin mekânıdır(<https://goo.gl/SUJCjq>).



**Görsel 108.** Gülsün Karamustafa, 1992, Mistik Nakliye. Erişim: 28.04.2018. <https://goo.gl/SUJCjq>

Karamustafa'nın çalışmasında kullandığı saten kılıflı, süslü yorganların, belleğe ve hayallere yaptığı gönderme ile "Rüya" ve "İsimsiz" adlı çalışmalar (Görsel 109, 110) arasında bağ kurulabilir.



**Görsel 109.** Aslı Aslan, 2016, Rüya.

Saten kumaş, dantel, dolgu malzelesi, 50x70x10 cm

Rüya görüp düş kurmanın en derinden yaşandığı uyku anlarında, beden de zihin de dışarının kural ve baskılarından bağımsız bir şekilde hareket etmeye başlar. Fiziksel dünyadan düş dünyasına açılan pencereler aracılığıyla, zihin, kişileri gün içerisinde çevre faktörünün etkisiyle biçimlenen, hayal edilen ve olmak istenilen mekanlara

götürür. Rüya ve İsimless çalışmalarını, yorganın altı ve üstü, bu dünya ve rüya alemi arasındaki geçirgenliği ve karmaşayı betimlemektedir.



**Görsel 110.** Aslı Aslan, 2017, İsimless.

Kumaş, tül, dolgu malzemesi, 50x70x4 cm

Bilinç ve bilinçdışı arasındaki bölünme ya da fiziksel olarak kapanma bir tür örtme şeklidir ve örtü dolayısıyla altında ne olduğuna dair bir merakın ortaya çıkmasına neden olur. Huriye Martı, örtünün örttüğü şeyleri işaret ederek bir tür açma eyleminde bulunduğundan bahseder: "...örtü, örttüğü kadar açan bir şeydir. Biz bir şeyin örtü olduğunu bildiğimizde, onun neyi örtmüş olabileceğini de biliriz ve bu anlamda örtü, örttüğü şeye dolaylı olarak işaret ederek onu metaforik anlamda açar." (2016, s.243). Görsel 111'deki "Secret Garden" isimli çalışma, kişiye ait özel bir alanın, bir koltuk ve sehpanın, hayalet bir temsilidir. İçerisinde hiçbir konstrüksiyon kullanılmadan kendi başına ayakta duran kumaş, kullanılmadığı zaman üzeri örtülen ev eşyalarını anımsatır. Ancak burada, örtünün altında bir nesne yoktur, aksine altı boş olan kumaş biçim alarak özel bir mekana gönderimde bulunmaktadır.





**Görsel 111.** Aslı Aslan, 2015, Secret Garden.

Kumaş, lamba, 185x80x70 cm

Özgür Öğütçen örtünün getirdiği merakla ilgili şunları belirtir:

Geceleri kapalı kapıların ardında neler olduğu, cinsel ilişki eyleminin neye benzediği, cinsiyetler arası anatomik farkların anlamı ve bir bütün olarak bu karanlık kıtanın keşfi örtü fikrinden ayrı tahayyül edilemez herhalde. Ama hemen bir tuzak baş gösteriyor: Ya örtünün altında hiçbir şey yoksa, ya örtü sadece arkasında bir şey olduğu yanılsamasından başka bir şey değilse! (2014, s.7).

"Görünür/Görünmez" isimli çalışma, örtünün altındakine dair bir merakı sorgularken aynı zamanda sergilendiği galerinin de atıl bir noktasında konumlanarak görünürlüğünü zorlaştırmıştır. Galerinin kullanmadığı ve kazan dairesine açılan kapının ardına yerleştirilen çalışma, izleyenlerin yanına yaklaşmasını engellemiştir. Böylece, kendine ait bir mekanın içerisinde bulunan çalışmayı seyirciyi bir kapı arkasından izlemek zorunda kalmış, dolayısıyla da gözetleyen konumuna girmiştir (Görsel 112).



**Görsel 112.** Aslı Aslan, 2017, Görünür/Görünmez.

Kumaş, lamba, 120x105x110 cm



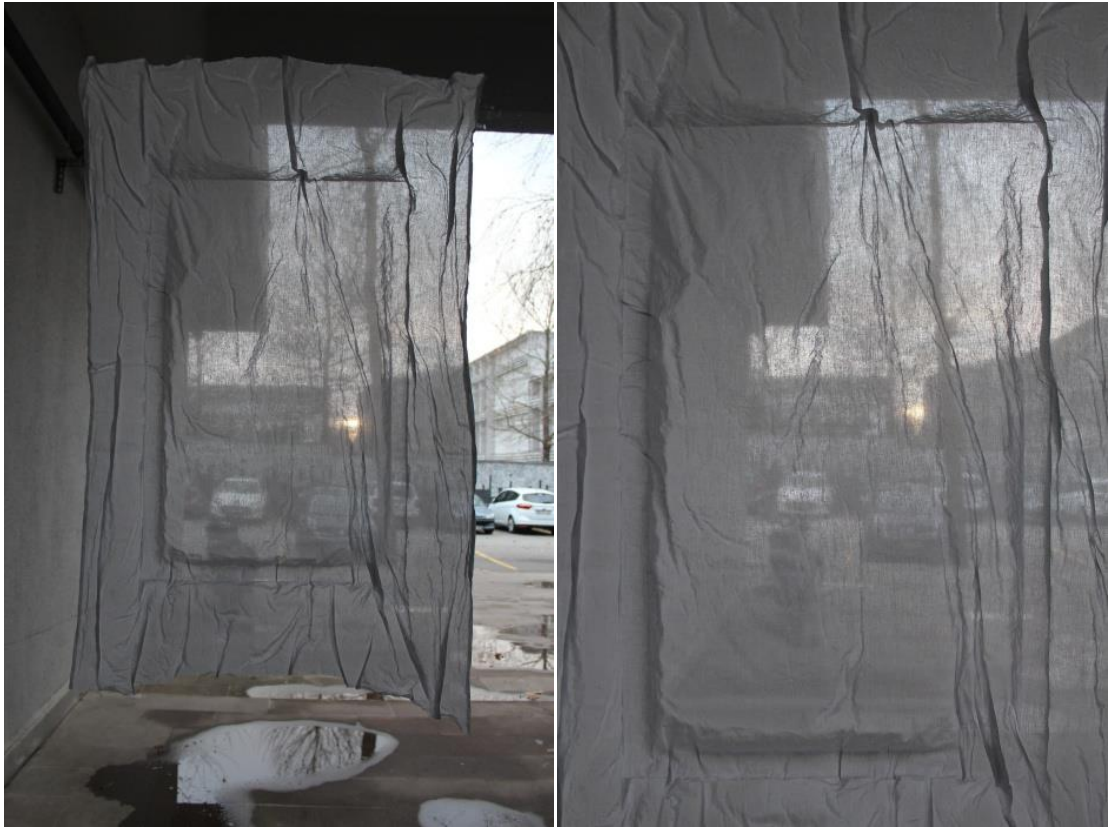
**Görsel 113.** Aslı Aslan, 2018, İnziva.

Kumaş, 230x120x100 cm



**Görsel 114.** Aslı Aslan, 2018, İnziva. (Detay)

Bir pencere ya da kapı aralığından bakmak, içeriye ve dışarıya işaret ederek mekanlar arasında bir bölünme yaşanmasına neden olur. Görsel 115'da yaratılmaya çalışılan, açık bir pencere üzerine örtülen kumaş imgesi, bakışı yarı geçirgen kumaş ardından dışarıya taşır. Binalar, arabalar gibi sokağa ait görüntünün bulanıklaştığı "Düş Penceresi" isimli çalışma, bakışın mahremiyeti ile de alakalıdır. Bir pencere camı üzerine konumlandırılan çalışma Le Corbusier tasarımlarındaki gibi bakışı dışarı çekip manzara fikrine odaklansa da görüntünün bulanıklığıyla birlikte seyirlik manzara fikrinden uzaklaşır (Görsel 115).



**Görsel 115.** Aslı Aslan, 2015, Düş Penceresi

Kumaş, 120x70x7 cm

Dışarı ile içerisi arasında keskin bir sınır çizilmesi, özel mekanlarda yaşanan mahremiyet ile alakalıdır. Bu sınırı oluşturan yüzey ise her iki taraf için var olan bir yüzeydir. Geometrik bir tavırla birbirinden ayrılan iç/dış; iyi/kötü, güvenli/tehlikeli, yakın/uzak gibi kavramlarla da ilişki kurmaktadır. Bachelard içerisi ile dışarısının diyalektiği üzerine şunları belirtir:

Dışarı ve içeri, bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur ve bu diyalektikte açıkça belli olan geometri, onu metaforun alanına taşıdığımız anda körleşmemize neden olur. Bu diyalektik, her şeye karar veren evet ve hayır diyalektiğinin keskin sarıhlığına sahiptir. Bu diyalektiği, farkına varmadan, tüm olumlu (pozitif) ve olumsuz (negatif) düşüncelere kumanda eden bir hayal tabanı haline getiririz (2013, s. 255).

Belirtildiği anda mekana da vurgu yapan içeri ve dışarı, özel ve kamusal olan mekan ve nesnelere de kapsayan bir tanımlamaya dönüşmektedir. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi koridoruna uygulanan "İçeride-Dışarıda" isimli çalışma kamusal alana ait olan "dış"ı, fakülteye ait özel bir alana, "iç"e taşımak amaçlı gerçekleştirilmiştir. Pencereden dışarıya bakıldığı zaman karşı tarafta yer alan merdivenin iç görüntüsünün perspektife göre küçültülmüş örneği, metal saca dekupe edilerek, koridordaki cama yapıştırılmıştır. Bir çerçeve içerisine uygulanan biçim, pencereden gelen gün ışığının üzerine değmesiyle, koridor duvarında gölgesini yansıtmaktadır. Işık üzerine düştüğü zamanlarda, dışarının görüntüsünü içeriye taşıyan çalışma, koridorda çerçeve içerisinde bir dış görüntü oluşturmaktadır.



**Görsel 116.** Aslı Aslan, 2014, İçeride-Dışarıda

Metal sac, 80x55cm

Adolf Loos'un ev tasarımlarında özneyi sürekli olarak evin merkezine yönlendirmesi gerek odaların konumuyla gerek pencere kapı gibi elemanların birbiriyle olan ilişkisiyle sağlanmış, pencere camlarını bulanık ya da göz hizasından yukarıda konumlandırarak dışarıyla olan ilişkiyi koparmıştır. Kendi içerisinde yüksek bir mahremiyet algısına sahip olan bu anlayış, mekandaki yaşam ve işlevsellikle de sıkı bağlar kurmuştur. Loos'un dışarıya bakan gözü engellemesinin aksine günümüzde dışarıyla iletişim daha net bir şekilde kurulmaktadır. Gece vakti bir iç mekandan dışarıya bakıldığında, içerideki ışığın etkisiyle, iç mekanın görüntüsünün pencere camına yansıdığı fark edilir. Bu yansımayla birlikte, dışarıya bakan göz, dış mekan görüntüsü üzerine iç mekanı kolajlar ve iki mekanı da aynı yüzeyde görür (Görsel 117).



**Görsel 117.** Aslı Aslan, 2017, 3 Oda.

Kağıt, 48x25 cm x 3 adet

"3 Oda" isimli çalışma, benzer bir vurguyu kullanarak, dışarıya yönelen bakışa bir iç mekan görüntüsü sunmaktadır. İki yüzeyin üst üste getirilmesiyle oluşan çalışmada; alttaki koyu renk yüzeyde, iç mekan eşyalarının bütün olarak silüeti oluşturulurken, masa bacağı gibi küçük ayrıntılarayer verilmiştir. Üst yüzeyde ise yarı geçirgen bir kağıt kullanılarak, dış mekandan geçen insanların gölgelerinin çalışmaya vurması sağlanmış, böylece dışarıyla olan bağ tamamen koparılmamıştır (Görsel 117).

Dışarıya ya da içeriye bakarken zihinde oluşan görüntü zaman içerisinde etkinliğini kaybederek bir ize dönüşür. Toplum içerisinde yaşanan olaylarda ise izler sokağın çeşitli noktalarında var olur. Bazen sokak içi planlama ya da yerleşim gibi daha az değişen bir konuda kendisini gösterir, bazen de sokakta duvara yazılan yazılarla anonim bir şekilde görünür. Görsel 118'deki "Hudut" isimli çalışmada üzeri kapatılmış bir duvar yazısı çerçevelenerek görünür kılınmaya çalışılmıştır. Siyah yazının üzerinin kapatılması için üzerine vurulan beyaz boya, yazıyı çok da kapatmamış, aksine biçimsiz köşeleri ve yarı görünür haliyle daha dikkat çekici kılmıştır. Duvardaki yazının belli kısımları bant ile çerçevelenip belli kısımları da açık bırakılarak görünürlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. (Görsel 118).



**Görsel 118.** Aslı Aslan, 2015, Hudut.

Elektrik bant, 220x90 cm

Yaşanılan olaylar sonucu insanlar belleğinde saklanan şeyleri, bazen unutmamak adına kayıt altına alır. Genellikle günlük olarak adlandırılan bu kayıtlarda anlatılan hikayeler zamanla kişinin mahremine yaklaşır ve bu mahremiyete girildikçe de metnin içtenliği ve duygusallığı artar. Duygusal ve mahrem olan bu dil, anlatan kişiye içtenlikle hikayesini aktarma şansı verirken, okuyucuya da olayların ince ayrıntılarını aktarır. "Ankara 2016" isimli çalışma, daha önce planlanmadan kullanılan bir günlüğün sayfalarının yırtılarak mum bloklara batırılmasıyla oluşturulmuştur. Burada kullanılan sayfaların gerçekliği, özel hayatın ifşasıyla alakalıdır. Yarı görünür haldeki günlük sayfaları mumun kapaticılığının etkisiyle, 2016 yılı Ankara hatıralarını bir perdenin arkasına saklamış, kısmen onları ulaşılmaz bir alana taşıyarak unutulmasına olanak tanımıştır. Geriye kalan ise, artık tamamı hatırlanmayan, yarım yamalak anılardır.

Yavuz Erten, "Perde Anı" olarak adlandırdığı hatıralarla ilgili psikanalitik bir kavramdan bahseder:

Perde Anı bastırılanlardan geriye kalandır. Orada bir hatırlama vardır ancak hatırlanan bastırılan değildir. Bastırılardan izler taşır, onun hakkında fikirler verebilir ancak gösterdiği kadar gizler de... Bu işleviyle bastırılan hatırlanmasın diye hatırlanan bir başkasıdır; "yerine geçendir" (2014, s. 124).



**Görsel 119.** Aslı Aslan, 2018, Ankara 2016.

Mum, ahşap kasnak, Çap:40cm x 3 adet





**Görsel 120.** Aslı Aslan, 2018, Ankara 2016. (Detay)

## SONUÇ

Günümüz toplumu, sokakta, kamusal bir binada, bir iş yerinde hatta kendi evinde bile sürekli gözlem altında tutulduğu için; kişiye özel mekanların, özel eşyaların ya da zamanların ihtiyaç haline gelmesi çok da yadırganacak bir durum değildir. Aksine güvenli bir ortamda, tehlikelerden uzakta yaşamak, yani barınmak, insanın en temel güdülerinden birisi olduğu için, mahremiyet isteğinin de içgüdüsel olduğu söylenebilir. Ancak her ne kadar içgüdüsel olarak bazı kararlar alınsa ve kurallara göre yaşanılsa da yine de bu durum kamusal ve özel alan arasında keskin bir sınır olduğu anlamına gelmemektedir. Her türlü sosyal ve psikolojik durumu kapsayacak bir kuramın çıkmamış olması da kamusal ve özel alana dair ayrımın net bir şekilde yapılamadığını ve bu alanların birbirine doğru esneyen alanlar olduğunu göstermektedir.

Bir arada yaşayan insanlar için, toplumun düzenini sağlayacak belli kurallar belirlenmiş, bu kuralların aksinde davrananlar için de çeşitli cezalar uygulanmıştır. Mahremiyete dair belirlenen kurallar ise, insanlar için öncelikle utanma duygusuyla belirlenen kurallar olmuştur. Toplum içerisinde, iğrenme ya da özenme gibi çeşitli duygulara neden olacak davranışlar hoş karşılanmazken, ev gibi kişiye özel alanlarda bu davranışlara müsamaha gösterilmesi, kişilerin kamusal ve özel alanlarda farklı davrandıklarının göstergesi olmuştur. Mekanlara göre üstlenilen rollerin; o mekanın içerisinde bulunan diğer insanlar, mekanın fiziksel özellikleri ya da kişiye etki edecek herhangi bir nesneye göre değişmesi, mahremiyetin çevre psikolojisi ile ilişkisine dikkat çekmektedir.

Mahremiyete dair belirlenen kuralların bir başka nedeni de mülkiyettir. Kişilerin kendilerine ait olan mallar için belirledikleri çeşitli kurallar, mahremiyetin mülkiyet ile ilişkilenebilmesine neden olmuş, aidiyet kavramıyla birlikte de benim/senin, burası/orası... gibi ayrımlar netleşmiştir. Dolayısıyla, kendilerine ait olan şey, -içinde yaşanan bir mekan ya da herhangi bir eşya- beraberinde mutlak bir güven ve huzuru da getirmiştir. Utanma duygusuyla gelen sınırın aksine, mülkiyetle birlikte fiziksel sınıra daha çok

yaklaşıldığı görülmektedir. Bu noktada, insanın mahremiyetle olan ilişkisinde, neden halka açık/özel, tanıdık/yabancı, benim/toplumun... gibi ayrımlar yaparak sınırlar yarattığının cevabını aramak gerekmektedir. Yaşam içerisinde sahip oldukları ile birlikte değişim geçiren insanlar hem dışarıdan etkilenir hem de çevresine kendi kimlik özelliklerini yansıtır. Dolayısıyla kendine ait ya da yakın bulunduğu bir çevrede bulunan kişi hem tanıdıkların arasında bulunur hem de diğer insanlarla benzeş özelliklere sahip olur. Güven hissini veren bu ortama sahip olma isteği, başkalarının da alanına müdahale etme ihtimalini ortadan kaldırır. O halde karşılıklı yarar sağlayan bu tavır, çeşitli sınırların da oluşmasına ve tıpkı hayvanlarda olduğu gibi kişilerin de alan savunması yapmasına neden olur. Hall'un Proksemi olarak adlandırdığı bu alansal davranış modeli, mülki haklar için de geçerli, dolayısıyla içgüdüsel kaynaklı bir mahremiyet modeline dönüşür.

İçgüdüyle bağlantı kuran mahremiyet, öğrenilmiş bilgiler eşliğinde zamana ve mekana göre değişim geçirse de, psikoloji ve sosyolojiyle yakın ilişkiler içerisinde olmasından kaynaklı, sanat alanı için de merkezi bir öneme sahiptir. İnsanın fiziksel özellikleri, çıplaklığı ya da örtünmesi, vücudun biyolojik faaliyetleri, insani arzular ya da bedensel yeterlilikler gibi konular zaman içerisinde insanın bedenini tanımak ve anlamlandırmak için kurduğu ilişkileri sanat alanına yansıtmasına neden olmuştur. Böylece sanat hem belli sınırlamalar yaratmış hem de bu sınırların aşılmasına vesile olmuştur. Sıradanlığın görünür olması, ötekinin varlığının kabulüne gerçeklik- sanallık ilişkileri de kişilerin alansal mahremiyetinin, kişisel bilgi paylaşımlarının seçiciliğinin ve doğrudan kamusal-özel alan ayrımlarını etkilediği için, sanat alanında da kendisine bir anlatım olanağı bulmuştur.

*Sanatta Mahremiyet* isimli bu çalışma; özel ve kamusal arasındaki sınırın esnekliğini göz önünde bulundurarak, mahremiyetin sanatla olan ilişkisini, sosyo mekansal bir bakışla tartışmaya çalışmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akot, Bülent. (2010). Freud'un Rüya Yorum Methodu. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt:10. Sayı:1, s.213-235.
- Ankele, Gudrun. (2012). Arkasında Hiçbir Şey Yok. İlkey Baliç (Ed.). *Sahne Nevin Aladağ Sergi Kataloğu*, s.39-43. İstanbul: Arter.
- Arasse, Daniel. (2008). Et, Zarafet, Yücelik. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. (Haz.). *Bedenin Tarihi 1 Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (S. Özen, Çev.). s.335-388. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arendt, Hannah. (2013). *İnsanlık Durumu* (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, Cumhur. (2011). Türkiye'de Özel Alanın İfşası ve Mağduriyet Halleri: "Deniz Baykal" Örneği- Özel Mahrem Alan Ayrımı Nasıl Tanımlanabilir?. Hüseyin Köse (Ed.). *Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, s.84-125. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (2013). *Mekanın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bağlı, Mazhar. (2011). *Modern Bilinç ve Mahremiyet*. İstanbul: Yarın Yayınları.
- Barbarosoğlu, Fatma. (2016). *Şov ve Mahrem*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Barthes, Roland. (1996). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Bauman, Zygmunt. (2014). *Parçalanmış Hayat-Postmodern Ahlak Denemeleri* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baykal, Emre. (2012). Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin. İlkay Baliç (Ed.). *Hala Buradasın Sergi kataloğu*, s.24-32. İstanbul: Arter.

Benjamin, Walter. (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bilgin, Nuri. (2011). *Eşya ve İnsan*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Bolt, Barbara. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger* (M. Özbek, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Bora, Aksu. (1997). Kamusal Alan/Öznel Alan: Mahrumiyet Özgürleşme İkileminin Ötesi. *Toplum Bilim Dergisi*, Kış, Sayı: 75, s.85-93.

Camcı, Cihan. (2000). Kamusal-Mahrem Geriliminde Yeni Bir Olanaklılık Arayışı Olarak İmgesel Yakınlık. *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı 29, s. 110-113.

Colomina, Beatriz. (2011). *Mahremiyet ve Kamusallık-Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari* (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çaha, Ömer. (2014). İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü. *Doğu Batı Düşünce Dergisi-Kamusal Alan*, Sayı:5, s.81-103.

Çaycı, Berk. Karagülle, Ayşegül Elif. (2014). X Kuşağından Z Kuşağına Değişen Mahremiyet Algısı. *International Trends and Issues in Communication&Media Conference*, s.190-196.

Dacheux, Eric.(2012), Kamusal Alan:Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı. Eric Dacheux (Der.). *Kamusal Alan* (H.Köse,Çev.).s.13-27. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demir, Songül. (1997). Hannah Arendt'de Özel Hayat Problemi. *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı 23, s. 243-247.

- Dinçmen, Kriton. (2001). *Psykiatria ve Mythos*. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Duerr, Hans Peter. (1999). *Uygarlaşma Sürecinin Miti I: Çıplaklık ve Utanç* (T. Onur, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Duerr, Hans Peter. (2004). *Uygarlaşma Sürecinin Miti II: Mahremiyet* (M. Tüzel, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Eiguer, Alberto. (2013). *Evin Bilinçdışı*(P.Akgün,Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Emirdağ, Pınar. (2011). Ebru Özseçen. *Her Yerde, Evinde*.Rene Block (Ed.). s.136-151. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Erdem, Nilüfer. (2014) Sunuş: Sophie Calle'le Üçüncü Göz. *Suret Psikokültürel Analiz*, Sayı:4, s.35-50.
- Ersoy, Elif., Kızıltan, Hakan., Saydam, M.Bilgin. (2014).Batını Aç(ama)mak.*Suret Psikokültürel Analiz*, Sayı:4, s.35-50.
- Erten, Yavuz. (2014). Dev Siyah Perdede İki Küçük Pencere. *Suret Psikokültürel Analiz*, Sayı:4, s.121-125.
- Farago, France. (2011). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Featherstone, Mike. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (M.Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset, Ortega y. (2017). *İnsan ve "Herkes"* (N.G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Geuss, Raymond. (2007). *Kamusal Şeyler Özel Şeyler* (G.Koçak, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, Anthony. (2004).*Modernliğin Sonuçları*(E.Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, Anthony. (2014).*Mahremiyetin Dönüşümü-Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*(İ.Şahin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, Anthony. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Göle, Nilüfer. (2014). *Modern Mahrem-Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Göregenli, Melek. (2015). *Çevre Psikolojisi-İnsan Mekan İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Gürbilek, Nurdan. (2009). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Habermas, Jürgen. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*(T. Bora, M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnam, Ahmet. (2014). Hanemizdeki Sır. *Doğu Batı Düşünce Dergisi-Kamusal Alan*, Sayı:5, s.197-204.

Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kayasü, Serap. (2002). Kadın ve Mekan Etkileşimi. *Çağdaş Mimarlık Sorunları Dizisi Mimarlık ve Kadın Kimliği*, s.101-105. İstanbul: Boyut Kitapları.

Kete, Nazmiye. (2011). Yoksulluk, Mahremiyet ve Ölüm İlişisini Medya Üzerinden Okumak. Hüseyin Köse (Ed.). *Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, s.61-82. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lacan, Jacques. (1988). *The Seminar of Jacques Lacan: Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*. Jacques-Alain Miller (Haz.). (J.Forrester, Çev.). New York&Londra: Norton.

- Lewin, Roger. (2008). *Modern İnsanın Kökeni* (N. Özüaydın, Çev.). İstanbul: Tübitak.
- Mandressi, Rafael. (2008). Teşrih ve Anatomi. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. (Haz.). *Bedenin Tarihi 1 Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (S. Özen, Çev.). s.255-272. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marion, Jean-Luc. (2014). *Görünürün Kesişimi* (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Martı, Huriye. (2016). Hz. Peygamber'in Hadislerinde Bir Değer Simgesi Olarak Beden ve Mahremiyeti-Mahremiyet Ekseninde Bedenin Simgeleşmesi ve Örtü. Kadir Canatan (Ed.). *Beden Sosjolojisi*, s.233-246. İstanbul: Açılım Kitap.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2016). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. (2008), Nedir Mekan Dedikleri. Ayşe Şentüer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez (Haz.). *Zaman-Mekan*, s.88-105. İstanbul: Yem Yayınları.
- Niedzviecki, Hal. (2010). *Dikizleme Günlüğü* (G. Gündüç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Öğütçen, Özgür (2014). Örtü, Örtünme, Hakikat-Editörden, *Suret Psikokültürel Analiz*, Sayı:4, s.7-9.
- Özcan, Yetkin. (2003). Kamusal/Özel Alan Tartışmaları. Muharrem Balcı (Ed.) *Genç Hukukçular Hukuk Okumaları Birikimler 1*, s.253-288.
- Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri* (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Sennett, Richard. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (S.Durak, A.Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, Richard. (2013). *Gözün Vicdanı-Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam* (S.Sertabiboğlu, C.Kurultay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



Sennett, Richard. (2014). *Ten ve Taş*(T. Birkan,Çev.).İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmaz, Sıdıka. (2011). Her İletişim Bir Mahremiyet İhlalidir ve Her Mahremiyet İhlalinin Bir Haber Değeri Vardır. Hüseyin Köse (Ed.). *Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, s.129-148. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Soykan, Ömer Naci. (2008), Uzam Bellek Bağıntısı Açısından Mimarlığa Bir Bakış. Ayşe Şentüer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez (Haz.). *Zaman-Mekan*, s.34-39. İstanbul: Yem Yayınları.

Taşçı, Hasan. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekan, Meydan*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Uğurlu, Özge. (2011). Postmodern Pazarlama Stratejisi Olarak Dönüşen Mahremiyet "Fulya'nın İntikamı" Viral Kampanyası Örneği- Kamusal Alanın Yüceliği Karşısında Özel Alanın İnceltilmesinde Medya Egemenliği. Hüseyin Köse (Ed.). *Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, s.247-263. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Urry, John. (1999). *Mekanları Tüketmek* (R.G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Vincent, David. (2017). *Mahremiyet Kısa Bir Tarih* (D.C. Başaraner, Çev.). Ankara:Epos Yayınları.

Yıldırım, Fehime Elem. (2016). İnternette Sonra Mahremiyet ve Bu Konudaki Çalışmalar Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı:33, s.568-582.

Yüksel, Mehmet. (2003). Mahremiyet Hakkı ve Sosyo Tarihsel Gelişimi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 58-1, s.181-213.

Yüksel, Mehmet. (2009). Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64-1, s.275-298.

Zeldin, Theodore. (2017). *İnsanlığın Mahrem Tarihi* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Zerner, Henri. (2011). Sanatçıların Bakışı. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. (Haz.). *Bedenin Tarihi IIFransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a* (O. Türkay, Çev.). s.67-90. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zengin, Nilüfer. (2003). Görülmeği Görmek: Et Kavramı Üzerine. Zeynep Direk (Haz.).*Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, s.138-149. İstanbul: Metis Yayınları.

15. İstanbul Bienali. (2017). *İyi Bir Komşu*. Sergi Kataloğu. İKSV.

Batı-Dışı Moderniteler Projesi 1. (2007). *Mahrem*. Sergi Kataloğu. Santralistanbul.

Toplumbilim. (2009). *Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*. Sayı:24.

Kortun, Vasıf. (2013). Mistik Nakliye. Salt.txt. Erişim:<https://goo.gl/SUJCjq>, 28.04.2018.

Fırıncıoğlu, Semih. Gösteri Sanatları Üzeine Notlar. Erişim: <https://goo.gl/yn4dDW>, 27.02.2018.

Carolee Schneemann. Erişim: <https://goo.gl/ox5YpH>, 08.04.2018.

Art Review. Erişim: <https://goo.gl/DXK8eW>, 23.04.2018.

Nesne İlişkileri Kuramı. Erişim:<https://goo.gl/unDixQ>, 30.04.2018.

Guggenheim. Erişim: <https://goo.gl/DdPzzy>, 04.05.2018.

# Sanatta Mahremiyet

*Yazar* Aslı Aslan

---

**Gönderim Tarihi:** 12-Haz-2018 11:57PM (UTC+0300)

**Gönderim Numarası:** 975117164

**Dosya adı:** ASLI\_ASLAN-\_SANATTA\_MAHREM\_YET.pdf (7.15M)

**Kelime sayısı:** 31517

**Karakter sayısı:** 216511

## Sanatta Mahremiyet

### ORIJINALLIK RAPORU

% <b>10</b> BENZERLIK ENDEKSI	% <b>8</b> İNTERNET KAYNAKLARI	% <b>3</b> YAYINLAR	% <b>5</b> ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ
----------------------------------	--------------------------------------	------------------------	--------------------------------

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

<b>1</b>	<a href="http://www.asosjournal.com">www.asosjournal.com</a> İnternet Kaynağı	% <b>1</b>
<b>2</b>	<a href="http://15b.iksv.org">15b.iksv.org</a> İnternet Kaynağı	% <b>1</b>
<b>3</b>	<a href="http://acikerisim.deu.edu.tr">acikerisim.deu.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% <b>1</b>
<b>4</b>	Submitted to Batman University Öğrenci Ödevi	<% <b>1</b>
<b>5</b>	<a href="http://acikarsiv.ankara.edu.tr">acikarsiv.ankara.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% <b>1</b>
<b>6</b>	Submitted to Fırat Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% <b>1</b>
<b>7</b>	<a href="http://earsiv.gop.edu.tr">earsiv.gop.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% <b>1</b>
<b>8</b>	Submitted to Ege Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% <b>1</b>
<b>9</b>	<a href="http://openaccess.toros.edu.tr">openaccess.toros.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% <b>1</b>

10	issuu.com İnternet Kaynağı	<% 1
11	Submitted to Selçuk Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
12	www.academia.edu İnternet Kaynağı	<% 1
13	Kadir Albayrak. "THE HOUSE AS A HETEROCHRONIE: SPACE AND MEMORY IN THE ANDREAS MAIER'S NOVEL "DAS HAUS"", Idil Journal of Art and Language, 2017 Yayın	<% 1
14	www.gundogan.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
16	Submitted to Inonu University Öğrenci Ödevi	<% 1
17	egifder.gumushane.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
18	Submitted to Gazi University Öğrenci Ödevi	<% 1
19	www.bunudaoku.com İnternet Kaynağı	<% 1

20	<a href="http://iys.inonu.edu.tr">iys.inonu.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% 1
21	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<% 1
22	<a href="http://tiyatromakinesi.blogspot.com.tr">tiyatromakinesi.blogspot.com.tr</a> İnternet Kaynağı	<% 1
23	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<% 1
24	<a href="http://suleymanogrekci.com">suleymanogrekci.com</a> İnternet Kaynağı	<% 1
25	<a href="http://www.thesis.bilkent.edu.tr">www.thesis.bilkent.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% 1
26	<a href="http://akademik.maltepe.edu.tr">akademik.maltepe.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% 1
27	<a href="http://ulkunet.com">ulkunet.com</a> İnternet Kaynağı	<% 1
28	<a href="http://iletisim.akdeniz.edu.tr">iletisim.akdeniz.edu.tr</a> İnternet Kaynağı	<% 1
29	<a href="http://beyinfrekanslari.tr.gg">beyinfrekanslari.tr.gg</a> İnternet Kaynağı	<% 1
30	Submitted to Afyon Kocatepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
31	Submitted to Police Academy Öğrenci Ödevi	<% 1

		<% 1
32	mimaritasarimveelestiri.wordpress.com İnternet Kaynağı	<% 1
33	katalog.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
34	www.boomsocial.com İnternet Kaynağı	<% 1
35	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<% 1
36	izdusunce.com İnternet Kaynağı	<% 1
37	www.mahirozgurdamar.k12.tr İnternet Kaynağı	<% 1
38	gsf.baskent.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
39	Submitted to Istanbul Aydın University Öğrenci Ödevi	<% 1
40	dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
41	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
42	www.kayserigundem.com İnternet Kaynağı	<% 1

43	www.iticam.net İnternet Kaynağı	<% 1
44	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
45	Submitted to Balıkesir Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
46	YILMAZ, Suzan Tepe and YILMAZ, Cebrail. "ANATOMİ TİYATROLARINDAN GALERİLERE BEDEN", MERSİN ÜNİVERSİTESİ TIP FAKÜLTESİ, 2016. Yayın	<% 1
47	Submitted to İstanbul Aehir Aniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
48	www.uklunwen.cn İnternet Kaynağı	<% 1
49	www.magrib.org İnternet Kaynağı	<% 1
50	Submitted to Pamukkale Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
51	KEDİK, Ayşe Sibel. "Kamusal alan, kent ve heykel ilişkisi", Anadolu Üniversitesi, 2011. Yayın	<% 1
52	YEGEN, Ceren. "SİYASAL İLETİŞİMDE MODERNLEŞME VE KADIN KİMLİĞİ", Selçuk	<% 1



Üniversitesi, 2016.

Yayın

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 53 | DEĞERLİ, Alper. "AĞ TOPLUMUNUN İLETİŞİMİ EKSENİNDE YEREL YÖNETİMLERİN SOSYAL MEDYA KULLANIM DÜZEYİ: KADIKÖY BELEDİYESİ ÖRNEĞİ", Marmara Üniversitesi, 2016.<br>Yayın | <% 1 |
| 54 | www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080<br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |
| 55 | www.mitosweb.com<br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |
| 56 | GÜRHAN, Nazife. "DİYARBAKIR KENT ALGISI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA", Şarkıyat Araştırmaları Derneği, 2016.<br>Yayın   | <% 1 |
| 57 | Submitted to Ondokuz Mayıs Üniversitesi<br>Öğrenci Ödevi   | <% 1 |
| 58 | mukaddime.artuklu.edu.tr<br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |
| 59 | polen.itu.edu.tr<br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |
| 60 | alpayyonca.blogspot.com<br>İnternet Kaynağı  | <% 1 |
| 61 | jfa.arch.metu.edu.tr   |      |

	İnternet Kaynağı	<% 1
62	Submitted to Middle East Technical University Öğrenci Ödevi	<% 1
63	www.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
64	earsiv.atauni.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
65	ismailhakkialtuntas.com İnternet Kaynağı	<% 1
66	Annuaire Européen / European Yearbook, 1971. Yayın	<% 1
67	sosyalb.gop.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
68	YETKİN, Ebru and YILDIRIM, M. Tayfun. "Ankara'da Orta ve Üst Gelir Grubu Toplu Konut Alanlarının Çevresel ", Gazi Üniversitesi , Fen Bilimleri Enstitüsü, 2017. Yayın	<% 1
69	www.jasstudies.com İnternet Kaynağı	<% 1
70	DURNA, Tezcan and DURNA, Nehir. "Taşranın Facebook İle İmtihanı: Bir Akdeniz Köyünde Etnografik Keşif Çalışması", Kıbrıs Üniversitesi,	<% 1

2015.

Yayın

71	etd.lib.metu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
72	www.momentdergi.org İnternet Kaynağı	<% 1
73	acikerisim.aku.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
74	www.debate.org İnternet Kaynağı	<% 1
75	docs.com İnternet Kaynağı	<% 1
76	jus.vitaepensiero.it İnternet Kaynağı	<% 1
77	documents.mx İnternet Kaynağı	<% 1
78	www.islamhukuku.com İnternet Kaynağı	<% 1
79	www.reportshop.co.kr İnternet Kaynağı	<% 1
80	Wankel. 21st Century Management Yayın	<% 1
81	YILMAZ, Burcu Ebru. "Kendi gök kubbemiz'de kimlik kurucu bir değer olarak mekan", Fırat	<% 1

Üniversitesi, 2012.

Yayın

---

**82** SANKIR, Hasan. "Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusalığın oluşumu sürecinde kahvehanelerin rolü üzerine sosyolojik bir değerlendirme", TUBITAK, 2010.

Yayın

<% 1

---

**83** YÜKSEL, Mehmet. "Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi", TUBITAK, 2003.

Yayın

<% 1

---

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat