

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÜNÜMÜZ SANATINDA MAHREMİYET TARTIŞMALARI
BAĞLAMINDA GELİŞEN ÖZNE-MEKÂN İLİŞKİLERİ**

HAZIRLAYAN

Şeyma İNCİ

DANIŞMAN

Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR-2019

YEMİN METNİ

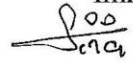
Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Günümüz Sanatında Mahremiyet Tartışmaları Bağlamında Gelişen Özne-Mekân İlişkileri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

26/06/2019

Şeyma İNCİ

İmza



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...04 / 2017 / 2019.. tarih ve ..16..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 2..... maddesine göre Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Şeyma İnci'nin "Günümüz Sanatında Mahremiyet Tartışmaları Bağlamında Gelişen Özne-Mekân İlişkileri" konulu tezi incelenmiş ve aday ..12.. / ..07.. / 2019... tarihinde, saat ..13:00.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..60..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..62.500..... olduğuna oy ..62.100..... ile karar verilmiştir.


BAŞKAN
Prof. Murat SAĞLAM

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kalyaçoğlu


ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Bora Koca


ÖZET

Günümüzde mahremiyet kavramı, öznenin mekân ve yer ile olan ilişkilerini düzenleyen ve biçimlendiren unsurların başında gelmektedir. Mahremiyet kavramını, ahlaki olarak gizlilik ve utanç ile özdeşleştiren cinsiyetçi politikalar, mekânları da bu minvalde ayrıştırmaktadır. Öznenin gündelik yaşam pratiklerini sergilediği mahrem bir mekân olarak özel alan fikri kadın ile bütünleştirilirken; eril bir mekân olarak kamusal alan, erkek ve erkeğin temsili sayılan iktidarın sembolü olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyetin, bedeni biyolojik olarak ayıran ve sınıflandıran söyleme dayalı kadın-erkek ikiliği, bunun dışında kalan diğer cinsel yönelimleri ise ötekileştirerek kimliksiz kılmaktadır. Bu bağlamda mahremiyet kavramı sanatın da inceleme alanına dahil olmaktadır. Günümüz sanatının gündelik yaşam ve mekânla olan yakın teması, öznenin de dahil olduğu kavramsal bir çerçevede estetize edilmektedir.

Bu çalışmanın amacı güncel mahremiyet algısının, bireyleri cinsiyetli kimlikler olarak mekâna dahil eden bakış açısının, sanat üretimleriyle bağlantısını ele almaktır. Sanatın konusu olarak mahremiyet ile mekân ilişkisi, öncelikle mekânın toplumsal içeriğinden bağımsız ve kimliksiz olarak ele alınması fikrine dayanmaktadır. Çalışmanın birinci bölümü, mahremiyet kavramının mekânsal açılımlarını ve toplumsal-ahlakî boyutunu içeren cinsiyet yaklaşımlarını tanımlayarak irdelemektedir. İkinci bölümde ise, özne-mekân ilişkilerini doğrudan etkileyen cinsiyet söylemlerinin ve farklı cinsel yönelimlerin ait olduğu mekânlar sisteminin araştırması yapılmaktadır. Üçüncü bölümde, sözü edilen tüm bu mekânsal ilişkiler ağının, günümüz sanatına olan yansımaları araştırılmaktadır. Söz konusu kavramların da, sanatsal olarak ifadesi ve farklı mahrem mekân örnekleri incelenmektedir. Dördüncü bölümde ise inceleme konusu edilen tüm olgulara doğrudan veya direkt temas eden ve alternatif mekân önerileri sunan sanatçılardan, Gordon Matta Clark, Orhan Pamuk/Masumiyet Müzesi, Sophie Calle ve Louise Bourgeois'a yer verilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Mekân, Mahremiyet, Toplumsal Cinsiyet, Kamusal Alan, Özel Alan, Özne-Mekân İlişkileri

ABSTRACT

Today, the concept of privacy is one of the elements that regulate and shape the subject's relations with space and place. Sexist policies that identify the concept of privacy with moral secrecy and shame also distinguish spaces in this sense. While the idea of private space as an intimate space where the subject exhibits daily life practices is integrated with the woman; as a masculine space, the public sphere is seen as the symbol of power, which is considered a representation of men. Discourse-based duality of gender, which biologically separates and classifies the body, renders other sexual orientations and other identities unidentified. In this context, the concept of privacy is included in the field of art. The close contact of contemporary art with everyday life and space is aesthetized in a conceptual framework, including the subject.

The aim of this study is to examine the relationship between the current perception of privacy and the point of view that includes individuals as gendered identities with art productions. The relationship between privacy and space as the subject of art is primarily based on the idea that space is handled independently and without identity. The first part of the study examines the gender approaches including the spatial expansions and the social-moral dimension of the concept of privacy. In the second part, the system of spaces to which gender discourses and different sexual orientations directly affect the subject-space relations is investigated. In the third chapter, the reflections of the mentioned network of spatial relations on contemporary art are investigated. Artistic expression of these concepts and examples of different private spaces are examined. In the fourth section, Gordon Matta Clark, Orhan Pamuk / Museum of Innocence, Sophie Calle and Louise Bourgeois are among the artists who have direct contact with all the subjects under consideration and offer alternative space suggestions.

Keywords: Space, Living Space, Privacy, Social Sexuality, Public Space, Private Space, Subject-Space

ÖNSÖZ

Günümüz sanatında, toplumsal ve ahlakî çerçevede gelişen aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin şekil verdiği mekân algısını sorgulayan, yeniden ele alan sanatçıların üretimleri üzerinden, yaşadığımız mekânlara farklı bir perspektiften bakabilmekteyiz. İnsanın mahremiyet anlayışını temsil eden bu gündelik yaşam alanlarımız ve yerle kurduğumuz psikolojik ilişki biçimleri, toplumsal bağlamda tekrar yorumlanarak adeta kişilerin mekânla arasındaki doğrudan ilişkinin arasına girmektedir. İnsanın mekânla arasına görünmez sınırlar koyan bu anlayış biçimlerinin içerisinde bulunan en önemli kavramsal nokta ise, en tabi hakkımız olan mahremiyet olgusunun kendisi olmaktadır. Nitekim gelişen zamanla birlikte, değişen toplumsal ilişkiler bildiğimiz mahremiyet algısını dönüşüme uğratarak, insanların yaşam biçimine müdahale eden ve mekânsal sınırlarını çizen sistemin söylemsel bir aracı olarak kullanılmaktadır.

Bu bağlamda mekân kavramını toplumsal etkenler doğrultusunda ele alan sanatçıların alternatif bir yaşam alanı olarak yeniden tasarladığı ev, oda, atölye gibi özel alanlarımız üzerinden, mahremiyet anlayışımıza ve dolayısıyla mekânsal deneyimlerimize farklı bir açıdan bakabilme tecrübesini kavramsal bir boyutta araştırmayı hedefleyen **“Günümüz Sanatında Mahremiyet Tartışmaları Bağlamında Gelişen Özne-Mekân İlişkileri”** başlıklı bu çalışmamda ve araştırma sürecinde, ilk olarak bana yol gösteren ve yardımcı olan danışman hocam Prof. Mümtaz SAĞLAM’a olmak üzere tüm değerli hocalarıma, aileme ve tüm süre zarfında hep yanımda olan Fatih ÖZDEMİR’e teşekkür ederim.

Şeyma İNCİ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MAHREMİYET KAVRAMI BAĞLAMINDA TARTIŞILAN MEKÂNSAL İLİŞKİLER ve DURUMLAR

1.1. Mekânsal Sınırlar Bağlamında Mahremiyet	7
1.1.1. Özel Alan/Mahrem Alan.....	8
1.1.2. Kamusal Alan	14
1.2. Mahremiyet Kavramı ve Cinsellik, Toplumsal Cinsiyet Algısı	16

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN ve CİNSELLİK/QUEER MEKÂN BAĞLAMINDA MAHREMİYET

2.1. Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Sınırlar.....	23
2.2. Queer Kuram ve Mekân İlişkileri.....	26
2.3. Queer Düzlemler ve Mahremiyet.....	30
2.3.1. Mahremiyet ve Kadın İmgesine Dair Açılımlar	33
2.3.2. Kamusal Alan ve Eril Mekân Tartışmaları.....	37

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANATINDA ÖZNE-MEKÂN İLİŞKİLERİ VE MEKÂNA ÖZGÜ AÇILIMLAR

3.1. Günümüz Sanatında Aykırı Duruşlar: Yamuk Mekânlara Dair.....	41
3.1.1. Mekânda Çatlaklar Yaratmak ve İz Bırakmak: Vito Acconci.....	44
3.2. Mahremiyet Kavramının Estetik Düzlemde Ele Alınışı ve Mekânsal Duraklar.....	47
3.2.1. Sanatçının Perspektifinden Mahrem Alan/Atölye ve İşlevi.....	47
3.2.2. Bir Mahremiyet Alanı Olarak Sanatta Ev.....	52
3.2.2.1. Ev ile Evsizlik Hali: Rachel Whiteread	55
3.2.2.2. Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'i.....	59
3.2.3. Bir Kimlik Mekânı ve Yaratım Alanı Olarak Oda.....	62
3.2.3.1. Kimlik ve Oda ilişkisi: Virginia Woolf, Kendine Ait Bir Oda.....	65
3.2.4. Bir İç-Dış Bölünü Olarak Kapı ve Pencere.....	68

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Günümüz Sanatında Mekâna Özgü Üretim Dinamikleri: Mekânı Kurgulamak

4.1. Gordon Matta Clark: Yarılma / Splitting.....	80
4.2. Sophie Calle: The Hotel.....	84
4.3. Orhan Pamuk: Masumiyet Müzesi.....	91
4.4. Louise Bourgeois: Femme-Maison (Kadın -Ev)	97

SONUÇ	102
--------------------	------------

KAYNAKÇA	104
-----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Resim 3.1. Vito Acconci, “Seedbed” (Tohum Yatağı), Performansı sırasında çekilmiş video’dan bir kare, Sonnabend Galerisi New York, 1972

Resim 3.2. “Heidegger’in Kulübesi”, Güney Almanya Todtnauberg köyünde bulunan kulübe, 1968, Halen burada ve ziyarete açık olarak bulunmaktadır.

Resim 3.3. Rachel Whiteread, “Ev” (House), Yerleştirme, Sanatçı alçı, beton, reçine ve metal gibi endüstriyel malzemeler kullanmıştır, İngiltere, Londra Globe Kasabası, 1993

Resim 3.4. Rachel Whiteread, “House” isimli eseri üzerinde çalışma esnasında, Grove Road, 1992

Resim 3.5. Frederick Kiesler, “Sonsuz Ev” (Endless House), 1950–60, Bu proje hayata geçirilemeden sanatçı ölmüştür.

Resim 3.6. Frederick Kiesler, “Sonsuz Ev” çalışmasının iç mekân görünümü, Modern Sanat Müzesi için yapılmış proje maket planlar ve görünüşlerden ibarettir, New York,

Resim 3.7. Do Ho Suh, “Home Within Home”, Mor renkte polyester kumaş, metal çerçeve, 1530 x 1283 x 1297 cm, Museum of Modern and Contemporary Art, 2014

Resim 3.8. Do Ho Suh, Passage/s, Enstalâsyon Görünümü, Victoria Miro Gallery London, 2017

Resim 3.9. Do Ho Suh, Staircase-III, courtesy Lehmann Maupin Gallery, New York, 2010

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Resim 4.1. Gordon Matta-Clark, “Yarılma” (Splitting), London, 1974

Resim 4.2. Gordon Matta-Clark, “Yarılma” (Splitting), Sanatçının kesme işlemiyle müdahale ettiği binanın iç cepheden görünümü, London, 1974

Resim 4.3. Sophie Calle, “Gotham Handbook”, New York, 1994-2000

Resim 4.4. Sophie Calle, “Gotham Handbook”, New York, 1994-2000

Resim 4.5. Sophie Calle, “The Hotel”, Tate Gallery Foundation, 1999. Bu çalışması Defter notları, otel odalarına ait fotoğraf karelerinden oluşmaktadır.

Resim 4.6. Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, İstanbul, Çukurcuma

Resim 4.7. Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 82-83 numaralı “Çatı Katı” Yerleştirmesi

Resim 4.8. Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 15 numaralı "Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler" İsimli Kutu

Resim 4.9. Louise Bourgeois “Femme-Maison”, Kağıt Üstüne Mürekkep, 36x14 cm, 1946-47

Resim 4.10. Louise Bourgeois, “Femme-Maison” (Kadın-ev) serisinden, mermer heykel

GİRİŞ

*“Önümüzde, bütün kültürel uzlaşımlar bileşkesinin
Anlamını yitirdiği ve yeni bir özgürlüğün
en birincil yaşam kaynağından elde edilebileceği
yeni bir çağ var”*

Constant (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 185).

Arjantinli yazar Jorge Luis Borges; *Alef* isimli öyküsünde, evi yıkılmak üzere olan bir şairin, bodrumunda keşfettiği ve eşzamanlı biçimde bütün evreni, yaşamı buradan görebildiği bir noktadan bahsetmektedir. Yazarın *Alef* ismini verdiği bu yer, *“evrendeki bütün öteki noktaları içeren bir nokta”* olarak tasvir edilmektedir (Borges, 2015: 186). İbrani alfabesinin ilk harfi olan Alef, anlatıda yer alan şairin yaratım sürecini tetikleyen yalnız kalma istencinin gerçekleştirildiği nokta olmakla birlikte, kendisini ve yaşadığı evreni tekrar keşfettiği bir deneyim mekânıdır. Bu bağlamda Borges’in *Alef*’i, yaşadığımız evleri, dünyayı ve evreni algılayışımızdaki alışlagelmiş sabit ve değiştirilemez anlayışa karşılık, bulunduğumuz yeri ve zamanı alternatif olan tüm olasılıklar dahilinde ele alan fikirlerin tezahürüdür.

Alef, insanların kendi ürettikleri (toplumsal, kültürel, ahlaki) bir takım sistematik ön kabullerin aksine; farklı bir boyuttan, düz olmayan yamuk bir bakış atmamızı öneren alternatif bir mekân ya da yaşamın metaforik anlatısını sunar. Birey, yaşamını kısıtlayan ve ona kendisini bulma sürecinde belirli kimlikler dayatan sistemin bir parçası olarak, ait olduğu yerle özdeşleştirilmektedir. Bu bağlamda birey, tıpkı *Alef* örneğinde olduğu gibi kendisini sınırlayan ve yönlendiren normları sekteye uğratmak adına, iç dünyasını keşfedebileceği ve farklı mekânları deneyimleyebileceği alternatif dünyaların tahayyülü ve tasarısı arayışına girer.

İnsan varoluşu itibarıyla daima bir mekâna ya da yere olan aidiyeti ile birlikte ele alınmaktadır. Bu ikili aidiyet ilişkisinde birey, dahil olduğu çevrenin ya da toplumun; sosyokültürel, etik, siyasi, ideolojik v.b. bir takım unsurları tarafından çerçevelenir ve bu unsurlar aracılığıyla toplumsal bir birey olma mücadelesi vermek

zorunda bırakılır. Bireyin mekân ve dolayısıyla toplumsal süreçle olan imtihanını Pierre Bourdieu, *“insanın bir sınıfa, bir gruba ait olmaktan önce bir yere ait olduğunu, sosyal sınıfın değil sosyal mekânın belirleyici olduğunu ileri”* sürerek açıklamaktadır (Erzen, 2017: 11). Dolayısıyla herhangi bir toplumsal yapının parçası olan birey, öncelikle kendisine atfedilen kadın ya da erkek olma durumu gibi toplumsal cinsiyet sınırlarının belirlediği roller aracılığıyla özel veya kamusal alandaki konumunu benimsemektedir.

Bedeni dişi veya eril olarak sınıflandıran toplumsal cinsiyet politikaları, kimliğe yönelik geliştirdiği ayırma pratikleri ile öncelikle mekânsal düzlemde ortaya çıkmaktadır. Nitekim insanın yeryüzündeki sığınma ihtiyacına karşılık gelen mekân, aynı zamanda bireyin güvenlik ve inziva gibi bir takım gereksinimlerini de sağlamaktadır. Ancak bireyin mekânla kurduğu bu samimi ilişki, toplumsal düzlemde üretilen farklı mahremiyet algıları aracılığıyla ideolojik bir mesele haline dönüştürülmektedir. Toplumsal ahlak ve etik kurallar çerçevesinde kullanılan mahremiyet olgusu, mekânları cinsiyetli hale dönüştürerek bireyin içerisinde bulunduğu mekânı özgürce kullanabilmesini kısıtlamaktadır. Bireylerin dahil olduğu toplumsal mecralarda veya kamusal sayılabilecek herhangi bir düzlemde, eyleme dönüştürebileceği davranış biçimleri, ahlaki referansların öngördüğü ölçüde gerçekleşebilmektedir. Bu doğrultuda insan türünün varlığını sürdürebilmesindeki en temel nokta olan cinsellik dahi kişide uyandırdığı biyolojik dürtüler ve arzu politikaları doğrultusunda mahrem bir gerçeklik sayılarak gizli kılınmaktadır.

Cinselliğin ve bedenin ahlaki birer araç olarak yorumlanmasıyla birlikte gizlilik teşkil etmesi, özel alana duyulan gerekliliği de doğurmaktadır. Zira cinsellik ve onunla bağdaştırılan kadın figürünün, toplumsal düzlemdeki konumu ve rolü özel alan içerisinde gerçekleştirdiği eylemler üzerinden ele alınmaktadır. Toplumsal yapının parçası olarak kadın, ataerkil düzenin içerisinde zayıf bedeninin gerektirdiği ölçüde işgücüne ve doğurganlığının yaşama olan katkısının muhafaza edilmesi anlayışıyla birlikte özel alanla kısıtlandırılmaktadır. Dolayısıyla kadın ve cinsellik kavramı, mahrem niteliklerle donatılmış olan ev ve eve dair kavramsal açılımlarla ilişkilendirilmektedir. Kadını evle bütünleştiren, erkeği ise kamusala yani toplumsal mekanizmanın en başına yerleştiren bu düzen anlayışı, böylelikle mekânları ve insanları

birbirinden ayırarak gruplandırılmasına sebep olmaktadır. Bu söylem ve pratikler bütünü, bireye ve bireyin öznel kimliğine yönelik gelişen birer tehdit olarak belirlemekle birlikte, global bir düzenlemenin işleyişine yön verecek olan ideolojiler sisteminin aracı olarak işlevselleştirilmektedir. Raymond Geuss bu durumu özel-kamusal ayrımının pozitif yapısına rağmen temelinde barınan gizli işleyişin kritik boyutuna değinerek şöyle ifade eder:

“Özel/kamusal ayrımı, işte böyle bir ideolojik yumru. Farklı kaynaklardan gelen ve farklı âlemlere ait olan, birbirinden tamamen farklı bileşenler –kavramsal parçacıklar, kuramlar, halk tepkileri, ancak çok belirli, pratik bağlamlarda yararlı olabilecek kaba ayrımlar, üstü örtülü değer varsayımları – tarihte belirsiz bir şekilde bir araya gelmişler ve çevrelerine aşıkârlık, inanılrlık ve motive edici güçten oluşan bir tür sermaye örmüşlerdir. Bu gibi ayrımların üzerlerine düşünülmeden kullanılması, dünyamızı algılama ve anlama olasılıklarımızı kısıtlamaktadır” (Geuss, 2007: 29).

Mahremiyet, cinsiyet ve cinselliği temsil eden yapısıyla toplumsal ve ideolojik olarak ele alınmasına rağmen aslen kişisel olanı tanımlayan, öznelliğe vurgu yapan bir kavramdır. Birey, dünya üzerindeki varlığını toplumsal biçimde icra etmekle birlikte, tüm rollerinden sıyrılabilirdiği ve özgürce iç dünyasına dönebildiği bir yer olan özel alanı kullanarak kendini savunmaktadır. Zira kişi toplumsal bir birey olabilme noktasındaki vazifelerini icra etmek zorunluluğuyla birlikte, yaşamın ağırlığı altında kendini güvende hissedebileceği bir kaçış yeri aramaktadır. Kişisel olana hizmet eden özel alan, bireyin yaşam içerisinde kendisine karşı gelişerek *“tehdit edici seyri ve aykırılıklarıyla kendisini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı koruyucu bir organ”* misali gelişmektedir (Simmel, 2017: 95). Bu bağlamda her ne kadar mahremiyet algısı ve özel alan fikri negatif yönde açılımlanarak, bireyin mekânla arasındaki ilişkiyi yönetiyor görülse de günümüzde pek çok alternatif yaklaşım bu bakışı değiştirmektedir.

Bu bağlamda felsefe, psikoloji ve sanat gibi farklı disiplinler, insanın mekânla kurduğu ilişkiyi toplumsal ve gündelik yaşam pratiklerini göz önünde bulundurarak irdelleyen üretim biçimleri sunmaktadır. İnsanın dünya üzerindeki varlığının göstergesi olan mekânsal deneyimini, özgür ve yaratıcı bir davranış haline dönüştürerek, gerçekleşmesi mümkün olan ya da olmayan alternatif yaşam önerileri tasarlamaktadır. Bu tür alternatif yaklaşımlar alışlagelmiş mekân algısını ve onu düzenleyen normatif

sistemin dayattığı varoluş biçimlerini kıran, sekteye uğratan yani düzen bozan bir arzunun tetiklediği düşünce biçimleridir. Yaşamın mekânları bölen, bireyi bu sınırlandırılmış alanlar içerisinde belirli kimlikler üzerinden ele alan yapısına karşılık; zaman ve mekâna yönelik sınırsız ihtimaller üreten yeni bir dünya inşa etmektir. Bu kapsamda yapılan girişimler zaman zaman gerçekçi bir bakış üretirken kimi zaman ise gerçeklikle hayalin arasında bir çizgide kalan daha ütöpik fikirler oluşturmaktadır.

Calvino'nun *Görünmez Kentleri* ya da Constant'ın *Yeni Babil*'i dünyanın sınırlı ve kurallı yapısının aksine, zaman ve mekândan bağımsız olarak yeni bir gerçeklik ve kent deneyimi inşa etmektedir. Öyle ki *“her iki düşsel coğrafyada çıkılan zaman ötesi yolculuklarda, kentsel yaşamın kuralsız, elle tutulmaz, dile dökülemez düşsel pratikleri, kurmaca hikâyeleri, kışkırtıcı önermeleri, alternatif mekân ve zaman kurguları hayali rotalarıyla birlikte bilindik kent mekânını”* işgal etmektedir (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 232). Her iki hayali kent düzleminde de alışlageldik olan ahlaki-etik kuralların çizdiği, insanı cinsiyeti ya da kimliği aracılığıyla özel-kamusal alan ile sınırlandırmayan, aksine yerlerin birbirine karıştığı ve başlangıç ya da bitişi olmayan bir düzen tahayyül edilmektedir. Nitekim bu kurgusal kentler, Calvino'nun deyimiyle *“esaretimizi her cümlesiyle biraz daha perçinleyen dünya tanımlarının tutsaklığından kaçmak, arzu dünyamıza biçim verecek başka bir kodlama, başka bir sözdizim, başka bir sözcük dağarcığı”* önermektedir (Calvino, 2015: 35). Bu yeni kent imgelerinde tasarlanan, benliğinin ve varoluşun tekrar keşfedebileceği farklı bir sosyal mekân düzenidir. Dolayısıyla bu kent imgeleri, insanın tek bir yer ve mekâna ait olma fikrine karşılık, onu kendi arzularının tetiklediği düşsel bir evrende göçebe birer kimliğe dönüştürerek sahip olduğu tüm sosyal rollerden (cinsiyetli kimliği, sosyal statüsü) arındıran yeni bir dünya tasviridir.

Günümüz sanatının mekânla kurduğu estetik ilişkide de, benzer yaklaşımı destekleyen ve yaşamın kurallarla donatılmış düzenini kesintiye uğratan üretim biçimleri ortaya çıkmaktadır. Pek çok sanatçı içerisinde bulunduğu yerin sosyo-kültürel durumundan etkilenerik eleştirel bir tavır edinmiş ve sanatı kendisine atfedilen rolleri tersine çevirerek araç olarak kullanmıştır. Bilhassa mekân üzerine düşünen ve inceleyen sanatçılar açısından, mekânın cinsiyetli yapısı ile kamusal-özel sınırları üretim

dinamiğini tetikleyen sosyal faktörler olmaktadır. Nitekim sanatçı açısından aynı zamanda bir yaratım mecrası olan mekân, sahip olduğu tüm bağlamlara ilişkin olarak ele alınan ve yaşamın düzenli akışını sekteye uğratabilecek potansiyele sahip önemli bir aktarım noktasıdır. Dolayısıyla mekânın sınırlarını belirleyen ve burayı kimlikli hale dönüştüren mahremiyet algısı üzerinden yapılan gözlemler, mekânlara farklı bir perspektiften bakmayı sağlamaktadır.

Bu bağlamda mekânı ele alan sanatçının en önemli durağı ise öncelikle insanın ve yaşamın merkezi olan bir aidiyet sembolü konumundaki ev düzlemidir. Pek çok sanatçının inceleme ve gözlem aracı olan ev, gerek özel ve mahrem olana yaptığı kişiselleştirilmiş bir iç dünya tasviri olarak, gerekse sosyal bir üretim mekânı olarak kadınla özdeşleştirilmesi noktasında pratik edilmektedir. Eve ve mahremiyet algısına dair geliştirilen sınırlayıcı ahlaki ve etik yaklaşımların aksine sanatçı nezdinde ele alınan bu mekân, alternatif yaklaşımlara zemin açan yaratıcı bir mekân tasviri sunmaktadır. Zira ev tıpkı kadının doğurganlığına ve üremeye göndermede bulunduğu gibi, sahip olduğu tüm mekânsal açımlarıyla birlikte kendi içerisinde de sanatsal olana hizmet eder ve farklı bir bakışa gebe dir. Sözgelimi sanatçı adeta hem kendi cinsiyetli kimliğine ters düşecek olan hem de sistemin betimlediği ve çizdiği mekânsal açımlara karşı yamuk, farklı bir bakış yani queer bir duruş sergilemektedir. Nitekim sanatçının tercih ettiği mekânsal pratik olarak ev fikri, belirli kimlik rolleriyle donatılmış, yaşamın sistemli kalıplarının aksine farklı öznelliklerin ve düzenin icra edilmesi noktasında mekânsal bir deneyim vaat etmektedir. Böylelikle sanatçının hem sahip olduğu kimliğe (toplumsal ve cinsiyetli) hem de bilindik mekân algısına yönelik geliştirdiği bu farklı bakışın yönlendirdiği sürece dahil olan ev düzlemi adeta “*queer öznenin üretimine kapı aralayan yaratıcı ve dinamik uzama alan tanımı*” olmaktadır (Ural, 2018).



BİRİNCİ BÖLÜM

MAHREMİYET KAVRAMI BAĞLAMINDA TARTIŞILAN MEKÂNSAL İLİŞKİLER ve DURUMLAR

BİRİNCİ BÖLÜM

MAHREMİYET KAVRAMI BAĞLAMINDA TARTIŞILAN MEKÂNSAL İLİŞKİLER ve DURUMLAR

1.1.Mekânsal Sınırlar Bağlamında Mahremiyet

Mahremiyet olgusu, her şeyden önce birey kavramını öne çıkaran kişisel, özel meselelerin ele alındığı yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmaktadır. Bireyin gerek ruhsal anlamda gerekse psikolojik bakımdan ihtiyaç duyduğu mahremiyet kapsam bakımından, kişinin kendisini özgürce ifade edebildiği ve iç dünyasını keşfedebildiği bir yalnızlığın en yaratıcı halidir. Bu bağlamda mahremiyet bireyin yaşamsal olarak hakkı olan ve sorguya tabi tutulamayacak en öznel tarafını temsil etmektedir. Ancak söz konusu durumlar günümüzde bilhassa modernleşme süreciyle birlikte meydana gelen düzenlemelerle değişime uğratılmaktadır.

Mahremiyet kavramı sahip olduğumuz en eski kavrayışlardan biri olmakla birlikte, günümüzde farklı anlamları temsil etmektedir. Kavramın bireyi vurgulayan içeriği kişisel bir hak olarak görülse dahi günümüzde aksi yönde gelişerek elde edilmesi güç bir hal almaktadır. Mahremiyet halini adeta bir mahrumiyete dönüştüren bu yapısal sistem, kavramı mekânsal düzlemde kamusal ile toplumsal sınırlar üzerinden tarif etmektedir. Bu doğrultuda mahremiyet algısı giderek dönüşüme uğratarak kişisel gizlilik ilkesinden ziyade, daima gözetilen, takip edilebilen yapısıyla bireysellikten çok bir kalabalığı işaret etmektedir. İngiliz filozof John Stuart Mill mahremiyete ve dolayısıyla bireye yönelik gerçekleşen müdahalelerin tehlikesinden bahsederek, bunun kişinin kendisini keşfetmesi serüvenini de zarar verdiğini söylemektedir. Mill'e göre;

“mahremiyete yönelik ihlaller, bireysel yaşantıyı ve bireyselliği zayıflatarak toplumu ortalama kimselerden oluşan bir bütün haline getirir. Sürekli olarak başkaları arasında yaşayan, hayatının her anını diğerleriyle paylaşmaya zorlanan insan, kendi bireyselliğinden, onurundan ve saygınlığından yoksun kalmış olur. Her ihtiyacı, arzusu, zevki ve düşüncesi, kamusal bir soruşturmaya veya denetime konu olan şahıs, bireyselliğini yitirerek ortalama bir varlığa dönüşür” (Yüksel, 2009).

1.1.1.Özel Alan / Mahrem Alan

İnsan, varoluşu itibariyle sosyal bir varlık olup, dünya üzerindeki mevcudiyetini kurduğu ve geliştirdiği ilişkiler aracılığıyla sağlamaktadır. Bu tür karşılıklı deneyimler ve ilişkiler, kişinin kendisinden başka bir yabancının veya ötekinin varlığını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda insan, varoluşuna dair duran bu ilişki ve iletişim ihtiyacını, toplumsal - kamusal alan içerisinde karşılamaktadır. Dolayısıyla birey, Aritoteles'in de değindiği üzere hali hazırda zaten *“toplumsal-siyasal bir varlık olma göstergelerine”* sahip olarak düşünülmektedir (Çiğdem, 2016). İnsanın varoluş hakikatinin ortaya çıktığı bir mecra olarak gösterilen toplumsal ortam, aynı zamanda insanın ihtiyaç duyduğu mutluluk faktörünü de ona temin etmektedir. Aristoteles arzu edilen bu mutluluk halini yine toplumsal olanla bağlayarak şöyle açıklar: *“insanın toplumdan ayrı olarak yaşamını sürdürebilmesi imkânsızdır ve bu nedenden ötürü tek başına mutluluğa ulaşması da doğal olarak imkânsızdır”*(Çiğdem, 2016).

Kamusal düzlem bireye, toplumsal normlar ve birtakım ahlaki erdemler çerçevesinde yürütebileceği ilişkiler adına çeşitli kimlik modelleri sunmaktadır. İnsan doğduğu andan itibaren bu kalıplaşmış haldeki toplumsal kimlik rollerini temsil edecek biçimde eğitilir. Bu eğitimi ise öncelikle bir kurum olarak öngörülen aile faktörünün kendisi üstlenmektedir. Dolayısıyla toplumsal birey, kamusal mecradaki yerini almadan önce aile kavramının içerisinde barındığı bir mekânsal düzlem olan özel/mahrem alanda kendisini yetiştirmektedir. Özel alan, bir nevi kamusal olanın büyütüldüğü, bir ana rahmi misali görülen ilk mekân temsili olarak da kabul edilmektedir. Ancak, insanı toplumsal bir birey olması yolunda bir eğitim kurumu misali yetiştiren özel/mahrem alan kavramı, aslen içerisinde çok yönlü ve karmaşık haldeki birçok unsuru barındıran mekânsal bir bütünlüktür. Zira özel olan tabiri, öncelikle kişiselleştirilmiş durumdaki bir dünyaya hitap edecek şekilde kurgulanmış bir yapı halini de temsil etmektedir. Bu bağlamda özel/mahrem alan, bir yandan kamusal alanla sınırlarını paylaşırken, öte taraftan kişiye sadece ona ait olan bir var olma şekli sunmasıyla yeni bir aidiyet hali de ortaya çıkarmaktadır. Ancak, yine de Arendt'in değindiği üzere, kişi bu bireysel tavrını içerisinde bulunduğu dünya olmadan kazanamamaktadır: *“Hiçbir insani yaşam, hatta*

vahşi doğada yaşayan münzevinin bile, başka insanların mevcudiyetine doğrudan ya da dolaylı yoldan tanıklık eden bir dünya olmadan var olamaz” (Arendt, 2016: 57).

Özel/mahrem alan kamusal olan ile ilişkisinin yanı sıra, bireye sağladığı kişiselleştirilmiş ve korunaklı yapısı ile aslında bir yandan da kişiyi toplumsal alandan uzaklaştırmaktadır. Zira birey, toplumsal yaşamın beraberinde getirdiği ahlaki, siyasi birtakım norm ve yasalar ile kendisini kaçınılmaz olarak gelişen bir baskının altında hissetmektedir. Tüm bunlar neticesinde birey, içerisinde bulunduğu ortamın ağırlığı ve zorluğu karşısında varoluş direncini yitirerek, yaşam karşısında zayıf düştüğünü hissetmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan özel alan tabiri, kişiye arzu ettiği, aradığı ve ihtiyaç duyduğu bir kaçış mekânı rolünü üstlenmesiyle, adeta bir cennet tasviri olarak betimlenmektedir. Madelyn Detloff’un özel alanı bir cennet olarak tarif etmesi ise bu noktada tesadüfî durmamaktadır;

“(...) bireylerin dikkatini içinde bulundukları adaletsiz şartlardan uzaklaştıran, insanlığı zedelenmiş kitlelere karşı duyulan acıyı dindiren ve bir yandan da bu bireyleri sade ve sıradan olmaktan alıkoyan her şeyden ötürü ayıplayan umut dolu bir cennettir” (Pekerman, 2012: 22).

Mekânın kamusal-özel yani içerisi ve dışarısı olarak bölünmesinin bir başka sebebi de öznenin mekân ile arasında kurduğu psikolojik durumlar olarak görülmektedir. Zira insanın psişik yaşamının, toplumsal koşullardan bağımsız şekillenmesi sebebiyle kişi, kendisi için var olabilecek alternatif başka bir mekânın olasılığı üzerine düşünmeye sevk edilmektedir. Richard Sennett’e göre insanın psişik yaşamı öylesine hassas ve kırılgandır ki, *“toplum yaşamının acımasız gerçekleri ile yüz yüze bırakılırsa solup gidecek ve ancak korunup yalıtılırsa serpilip gelişecektir”*(Sennett, 2016: 16). Burada bahsedilen koruma ve yalıtma hali, kişiye bu imkânı mekânsal bağlamda sağlayabilecek olan, özel/mahrem alan içerisinde gerçekleşebilmektedir.

Özel/mahrem alan, birçok yönden beden-mekân ilişkisine de gönderme yapmaktadır. Bunlardan ilki, bireyin fizyolojik durumuna atfedilen içeride bulunma halinin bireyselleştirici tutumu ile ortaya çıkmaktadır. Zira bir iç mekân tecrübesi olan *“beden olarak yapı”* fikri, özne ile doğrudan temas kurmasıyla, kişinin sahip olduğu

gerçek bedene de atıf yapmaktadır. Öznenin hem kendi bedeni içerisinde, hem de bir yapının içerisinde bulunması durumu, ona psikolojik bağlamda da huzur vererek katkıda bulunmaktadır. Bu aktarılan şu sözlerle de desteklenecektir:

“Bu psikolojik olarak o denli derin bir anlam taşır ki, içeride olmak nerdeyse kendi kendinin içinde, kendi kendinin dünyasında olmak gibidir. İçerisi ve dışarısı diyalektik, birbirine karşıt iki durum olarak iç dünya ve öteki, yani dış ve yabancı dünya psikolojileri ile ilişkilidir. İçeride olmak insanın kendi ruhu içinde olması, dışarıda olmak ise çıplak ve korumasız olması anlamındadır. Bu nedenle yapı bir ikinci deri ve bir iç dünyanın ilk örneğidir” (Erzen, 2017: 158).

Görüldüğü üzere özel alanın, bireyin toplumsal yaşam içerisinde yıpranan, zorlanan psikolojik durumunu yineleyerek tazelediği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra özneye de, kendisini keşfetme sürecinde yeni olanaklar sağlayan, onu koruyan, gözetten bir tür sığınak olarak da kabul edilmektedir. Richard Sennett sığınak fikrinin temellerini, fiziksel korunma değerinin yanı sıra, insanın yaşamına sağladığı psişik katkılarla da açıklamaktadır:

“Sığınağın, aynen bir keşişin hücrelerine sığınarak manevi aydınlanmayı araması gibi bir psikolojik gelişim olanağı sağlayacağını söyleyebiliriz. Dünyadaki gücün pisliğinden kaçıp sığınak ararsak, kendimizi daha çok bulacağımızı düşünürüz. Sığınağa çekilirken her şeyin daha netleşeceğini fark ederiz” (Sennett, 2013: 41).

Özel alan iç-dış karşıtlığının getirdiği ve kamusal alan ile kendimiz arasına koyulan mesafelerle sınırlarını netleştiren bir mekânsal düzlem olarak kabul edilmektedir. Bu noktada, özel olan şeyler her ne kadar mekânsal bağlamda somut bir değer kazanıyor olsa da, insanın bulunduğu yer’i kişiselleştirmesi hususunda da soyut bir rol üstlenmektedir. Özne mekânı duvar, kapı ve pencere gibi yapısal uzuvlarla bölerek, dışarısı olan toplumsal mecradan ayırırken, aynı zamanda yaşamla arasına koyduğu görünmez mesafelerle de bu tavrı daha fazla belirginleştirmektedir. Dolayısıyla özel alan ile kastedilen aslen; *“tüm insanların çevrelerinde taşıdıkları görünmez balondur. Bu balon diğer kimselere ne kadar yaklaşacağımız ve diğer insanların bize ne kadar yaklaşabileceklerini belirtir. Aşırı uyarılmadan kaçınmak için özel alana sahip olmak, kendimiz ve diğerleri arasına kişilerarası bulunan mesafe koymamızın en çok ifade edilen yorumudur” (Altay, 2004).*

Kamusal alanın müşterek yapısının mensubu olan birey, aslında dünya ile arasına koyduğu mesafelerle yaşamını daha dengeli hale getirmek istemektedir. Bu doğrultuda toplumsal hayatın *“üstün körü temaslarla gelip geçen unsurları karşısında insanların haklı olarak kapıldıkları güvensizlik”* hali bireyi mesafeli bir tavra sürükleyerek özel alanın içerisine kapatmaktadır (Simmel, 2017: 101).

Özel alanın beden ile kurduğu dinamik ilişkiler, bir taraftan toplumsal alanın belirlediği, ahlaki değerler üzerinden de yorumlanmaktadır. İç mekânın üstlendiği bu tür değer politikaları ise temelinde mahremiyet kavramı ve algısını barındırmaktadır. İnsan, içerisinde bulunduğu toplumsal ortama ait olan ahlaki değerler ile donatılmış bir kimlik rolünü de üstlenmektedir. Bu tür değer ve olguları sergilemenin yeri ise, kamusal alan olarak görülmektedir. Dolayısıyla kamusal ortam kişiye, oluşturulmuş olan bu çerçeve üzerinden belirli vasıflar atfederek, bireyin toplum içerisinde yapılması uygun düşecek davranış modellerini de belirlemektedir. Bunu aksi yönünde gelişecek olan uygunsuz ve mahrem kılınan davranış biçimleri ise özel alana tabi tutularak, kamusal alandan dışlanmaktadır. Hannah Arendt kamusal alana özgü davranış biçimleri ile mahrem alanın diyalektik yapısını şöyle açıklamaktadır:

“Gerçeklik duygumuz tamamen görünümüne, bu nedenle de şeylerin karanlıkta korunmuş varoluşlarından dışarı çıkabilecekleri bir kamusal alanın varlığına bağlı olduğu için, özel ve içsel yaşamlarımızı aydınlatan alacakaranlık bile gücünü kamusal alanın keskin parlaklığından alır. Bunun yanında kamu sahnesinde başkalarının daimi mevcudiyetinden ileri gelen o parlak aydınlık karşısında dayanamayacak yığınla şey bulunmaktadır; orada yalnızca görülmeye ve işitmeye değer; ilgili addedilen şeylere izin vardır, yersiz olanlar otomatik olarak özel bir mesele haline gelir” (Arendt, 2016: 94).

Bu doğrultuda insanın kamusal alana aktarması mümkün olmayan davranışların, özel olarak kalması durumu bir gizlilik ilkesini de doğurmaktadır. Zira *“kamusal mekânlarda sadece dikkat çekmezlik ilkesinin değil, başkalarında imrenmeye yol açabilecek durumlardan kaçınmaya yönelik bir ilkenin de geçerli olmasıdır; yani eğer bazı temel, zorunlu ihtiyaçların tatmini sorunlu ve şüpheli ise veya başka bir şekilde kolayca giderilebilir türden değilse, bu ihtiyaçların tatmininin teşhir edilmesi uygun görülmez”* (Geuss, 2007: 34). Burada sözü edilen teşhir edici ve şüpheli davranış

biçimleri ise, mahrem olarak kabul edilen cinsellik ve buna bağlı gerçekleşen tüm bedensel deneyimler olmaktadır.

Bu noktada mahrem olana ait kılınan gizlilik hali, yaşamın düzene ve sükûnete endekslenmiş devamlılığı açısından gerekli görülmektedir. Ancak bu gizlilik ilkesi aynı zamanda özel alanın da sürekliliğini ve mevcudiyetini oluşturan en temel husus olarak da sayılmaktadır. Simmel'e göre mahrem olan, bir gizlilik durumu içermeyen ya da herhangi bir sır saklayabilme özelliği olmaksızın mahremiyet değeri kazanamamaktadır. Ona göre; *“ruhsal-fiziksel yakınlığın aracı olan mahrem özelliğe sahip ilişkiler yakınlık aynı anda ve dönüşümlü olarak mesafe ve kesintiyi de içermiyorsa çekiciliğini, hatta mahremiyet içeriğini kaybetmektedir”* (Simmel, 2017: 11). Nitekim özel alana ait olan bu mahfuz sırlara sahip mahrem olanı yaşamının iki tarzı bulunmaktadır; *“kendimizde tutmak, özen göstermek, yabancı bakıştan sakınmak istediklerimiz olarak mahrem ve iki insan arasında kurulan, gizli ortaklıkla dolu mahremiyet”* (Eıguer, 2013: 70). Bahsi geçen ikili ilişkiye dayalı bu gizli ortaklıklardan biri aşk duygusudur ki bu tabir aslen, kamusal alanın bir bakıma cinselliği daha ihtiyatlı bir biçimde tarif edebilmesi adına ortaya çıkmaktadır.

Mahrem bir içeriğe sahip olan aşk duygusu, birbirinden bağımsız iki kişinin, birbirlerine dair daha fazla bilgi sahibi olması durumu ile temellendirilmektedir. Kamusal alana özgü olan ve gizlilik halini deşifre eden bilgi sahibi olma durumu, aşka dair olanın mahremiyet hali içerisinde de gerçekleşmektedir. Zira *“işin doğası gereği, insanlar arasındaki bütün ilişkiler birbirleri hakkında bir şeyler bildikleri ön koşuluna dayanır”* (Simmel, 2017: 5). Anthony Giddens aşk fikrini, mahrem sınırlar çerçevesinde sahip olunan cinsiyetli kimlik ile cinsellik arasına bir ayrım koyarak tarif etmektedir. Aslında bu tavrı ile aşk mefhumunu kamusallaştırarak, mahrem sınırlara kapatılmış olan cinselliği de özgür bırakabilme arzusu taşımaktadır. “Romantik aşk” söylemini ortaya atan Giddens, bu kavram ile cinsel arzularla pekiştirilmiş olan ikili ilişkileri ele almak isterken, bu açılımını toplumsal ve ahlaki normlarla donatılmış olan aşk duygusundan da ayırmak istemektedir. Bu bağlamda Giddens bahsettiği “Romantik aşk” tanımlamaları da söylenenleri destekler niteliktedir:

“Romantik aşkın uzun zamandır, bir ilişkinin dışsal toplumsal kriterlerinden değil de iki kişinin duygusal yakınlığından kaynaklanabileceği düşüncesinden gelen eşitlikçi bir mizacı vardı. Bununla birlikte romantik aşk fiili olarak güç ilişkileriyle tamamen çarpıtılmıştır. Çünkü kadınlar için romantik aşk hayallerinin tümü çok sık olarak ev içinde korkunç bir itaate yol açmıştır”(Giddens, 2014: 65).

Anthony Giddens’in bu yaklaşımı Hannah Arendt’in aşk üzerine söylediklerini akla getirmektedir. Arendt de, acı ve aşk gibi insani duyguların mahrem olan özelliklerine değinerek, bu tür duyguların kamusal düzleme aktarılmasındaki zorluktan bahsetmektedir. Ona göre, kişiye ait olan mahrem bir his olarak acı kavramı, *“bildiğimiz en yoğun, diğer bütün deneyimleri silip atacak kadar yoğun olan duygu, yani bedende hissedilen büyük acı, aynı zamanda en özel ve başkalarına en az iletilebilir olan duygudur”* (Arendt, 2016: 93). Ancak acının bireysel olan durumunun aksine, ikili bir ilişkiye dayalı aşk mefhumu ise kamusal alana yayıldığında tehlikeli bir noktaya ulaşmaktadır. Giddens’in değindiği gibi, aşkın güç ilişkileriyle çarpıtılması hali, Arendt açısından da sakıncalı görüldüğüne dair olan düşünce, onun şu cümleleriyle de destek bulmaktadır: *“Özel olarak dünyaya yabancı oluşu nedeniyle aşk, dünyanın değiştirilmesi ya da kurtuluşu gibi siyasi amaçlarla kullanıldığında olsa olsa bir hata, bir dalalet olup çıkacaktır”* (Arendt, 2016: 94).

Tüm bu veriler doğrultusunda özel alan, bireyi kışkırtan psikolojik ve duygusal yaklaşımlarının yanı sıra, kişinin kendisine ait olan mahrem deneyimlerini de özgürce yaşayabilmesi bağlamında da daha fazla önem kazanmaktadır. Fakat toplumsal ve ahlaki bir boyutta gerçekleşen pratikler ışığında, daha erdemli olma mertebesine ulaştığı varsayılan birey; bu kez de yaşamının çoğunu özel/mahrem alanda geçirmesi ile kamusal düzlemde kopma tehlikesi ile karşılaşmaktadır. Her ne kadar insanın dünya üzerindeki mevcudiyeti, kurduğu ve geliştirdiği karşılıklı ilişkilere dayandırılmış olsa da; birey bunun aksi bir durumla karşılaşarak, toplumsal koşullar neticesinde kendisine tanınmış olan kısıtlı veya geçici deneyimlerle de yetinmek zorunda bırakılmaktadır. Bu doğrultuda yaşamının çoğunu belirli bir cemaatin içerisinde sürdüren birey, mekâna ait olan kişisel tecrübelerini ise özel/mahrem alan ile kısıtlandırmaktadır. Zira birey, özel/mahrem alanın ona vaat ettiği sıcaklık ve güvende olma haline kendisini bütünüyle kaptırması neticesinde, kendi dışındaki dünyayı ve yaşamı da tamamen boş ve yarırsız

görmeye başlamaktadır. Richard Sennett mahrem olanın, kamusal taşıyan bu etkilerini şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“Mahremiyet; sıcaklık, güven ve duyguların açıkça ifade edilmesi gibi şeyler çağrıştırır. Fakat, kendi deneyimlerimizin ufku içinde, tam da bu psikolojik faydaları içinde bulmayı beklediğimiz ve bir anlamı olan toplumsal yaşam bu psikolojik ödülleri sunmadığı içindir ki, dışımızdaki kişisiz dünya bize yararsız görünür, bayat ve bomboştur” (Sennett, 2016: 18).

Dolayısıyla çok yönlü bir kapsama sahip özel/mahrem alan, üstlendiği bu kompleks yapı içerisinde aslında kişiyi bir yanılgı haline sürükleyerek, onu yaşamın gerçeklikle olan bağından kopma tehlikesi ile yüz yüze bırakmaktadır. Zira Arendt de mahremiyet algısını aslen var olan bir “mahrumiyet” hali olarak tanımlamaktadır. Ona göre mahremiyetin sıcak dokusu içerisinde, kendi kabuğuna çekilerek yaşayan birey aslında toplumsal varoluşundan ve haklarından da bir nevi feragat etmektedir. Özel/mahrem alan içinde yaşam ile bağını yitiren özne, bu durumu karşısında tamamen gözden kaybolma, bir yokluğun içerisine düşme tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Arendt’e göre; *“özel/mahrem (deki) mahrumiyet, anlamını başkalarının yokluğunda bulur; özel (haldeki) insan başkalarının gözüne görünmez, o nedenle sanki yokmuş gibidir. Yaptıkları kaale alınmaz, başkaları için bir önemi yoktur; onu ilgilendiren başkalarını ilgilendirmez”* (Arendt, 2016: 104).

Sonuç olarak özel/mahrem alan, her ne kadar özneye vaat ettiği duygusal ve psikolojik faydaları sağlayan tarafı ile açıklanıyor olsa da; mahrum edici hali ile kişiyi toplumsal varoluşundan ve haklarından koparan tarafı ile de tartışmaya açık hale gelmektedir.

1.1.2.Kamusal Alan

Kamusal alan, özel alan ile arasındaki farklılıklar üzerinden ele alınan ve tek bir bireye ait olmayan, toplumun ortak kullanım alanlarını tanımlamaktadır. Bu bağlamda genel bir tabirle, bireyin kendisine ait sınırlardan bağımsız olarak, topluma dahil edildiği her alan ve yere kamusal nitelikler atfedilmektedir.

Kamusal alan, umumi, aleni gibi tabirlerle birlikte pek çok açıdan incelenerek çeşitli biçimlerde tanımlanmaktadır. Bu noktada kamusal alanı, özel alan ile birlikte ele alan Hannah Arendt bu terimi, *açıklık fikriyle birlikte müşterek olan bir dünyayı ifade eden iki farklı fenomen üzerinden açıklamaktadır. Arendt'e göre bunlardan ilki olan açıklık anlayışı, kamusal alanda "zuhur eden her şeyin herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir olduğu ve mümkün olan en geniş aleniyete sahip olduğu anlamına" gelmektedir (Arendt, 2016: 92). Kamusal alana yönelik, Arendt'in yaptığı bu açıklama bir noktada bireyin özel alanına işaret etmektedir. Zira bu açıklık ve alenilik hali, kamusal alanın yani toplumsal düzenin öngördüğü oranda bazı kurallar dahilinde gerçekleşmektedir. Birey, mahremiyet alanında yaşanabilecek ve ona da kalması gereken eylem ve hareketleri ya da özel konuları kamusal alanda sergilemekten bilhassa sakınmalı ve uzak durmalıdır. Arendt, sözünü ettiği bir diğer içerikle "kamu teriminin, özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için müşterek olan bir dünyayı" ifade etmektedir (Arendt, 2016: 95).*

Kamusal alanın, müşterek yani insanları birleştiren yapısına değinen Arendt, bu anlayışla birlikte sözünü ettiği dünyanın insanları aynı zamanda ayırttığını da söylemektedir. Arendt'e göre; *"biraraya gelmemizi sağlayan bir ortak dünya olarak kamusal alan tabir caizse birbirimizin üzerine yıkılmamızı önler"* (Arendt, 2016: 96).

Jürgen Habermas, yine özel alan karşılığı üzerinden tanımladığı kamusal alanı, *"hususî"* olanın aksine *"umumi"* kategorisinde ele almaktadır. Habermas, *"komüne ait olup da ortaklaşa işlenip kullanılan topraktan, çeşme, pazaryeri gibi ortak kullanıma açık"* alanları kamusal olarak belirtmektedir (Habermas, 2017: 63). Ancak Habermas'ın geliştirdiği kamusal alan kuramı, toplumsal ve farklı politik açımlarıyla birlikte çok yönlü bir kapsamı içermektedir. Habermas *"Kamusallığın Yapısal Dönüşümü"* adlı eserinde tarihsel referanslar üzerinden ele aldığı, özel ve kamusal alan incelemelerine yer vermektedir. Ona göre, özel ve kamusal alan toplumun soylu ve burjuva kesiminin ihtiyaçları doğrultusunda gelişen ve tamamlanan bir tarihsel sürecin ürünüdür. Bu bağlamda Habermas, kamusal alan meselesini aslında, toplumsal olanı ve olması gereken normatif ilkeleri tarihsel düzlemde incelemek adına kavramsal bir araç olarak

kullanmaktadır. Habermas kamusal alanın, bu betimleyici yönüne ilişkin olarak şunları söylemektedir:

“Kamusal alan, yani öffentlichkeit kavramı, bazı fenomenleri düzenlemek ve onları kategorik bir çerçevenin parçası olarak belirli bağlamlara yerleştirmek için kullanılan analitik bir araç. Bu kavramın aynı zamanda kaçınılmaz normatif sonuçları var ve bunlar... normatif politik kuramdaki belli konumlarla ilişkili. Bu yananlamalar, tarihsel analiz ile, özellikle de radikal demokrasi projesine hala bağlı olanların mevcut durumumuza bir tür teşhis koyma yönünde yaptığı değer yüklü ve geleceğe yönelik girişimi birbirine bağlıyor” (Aktaran: Özbek, 2004: 40).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda kamusal alan, müşterek ve açıklık fikri ile karşılaşırsa dahi, hem kendi içerisinde koyduğu hem de özel alanı belirleyen sınırları çizmesi noktasında kavramsallaşmaktadır. Dolayısıyla kişinin burada sergilediği davranış biçimleri özel alandaki mahrem tavırlardan farklı olarak biçimlenmektedir. Toplum, ahlaki-kültürel sınırları ve kurallarını temsil eden kamusal alan, bunun dışarısında kalanı dışlarken, bir noktada özel alana kapatarak ideal düzenlemeyi yapmaktadır.

1.2.Mahremiyet Kavramı ve Cinsellik, Toplumsal Cinsiyet Algısı

Mahremiyet kavramı, anlam bakımından mahrem kelimesinin içerikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Mahrem ise “mahrum”, “hürmet”, “muharrem” gibi kelimelerle aynı içeriği temsil etmektedir. Bunların yanı sıra *“mahrum etmek, mümkün olmamak, el sürmemek, herhangi bir şeyi terk etmek, kişinin namusunu koruduğu yakınları, saygı gösterilecek şey; kadın ve kendileriyle evlenmenin haram olduğu yakın akraba gibi”* anlamlara karşılık gelmektedir (Bağlı, 2011: 184). Mahremiyet ise *“bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü”* şeklinde tarif edilerek, mekânsal ve pratik düzlemle de bütünleştirilmektedir (Bağlı, 2011: 185). Mahremiyet mefhumu, namus ve kadına yönelik göndermeleri ve gizlilik ilkesiyle ilişkisi üzerinden cinsiyet-cinsellik konularıyla ilişkilendirilmektedir. Cinsellik gibi öznel arası ve özellikle insani kılınan ilişki biçimleriyle, farklı bakış ve alanlarda değişen mahremiyet algıları da ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda mahremiyet kavramı üzerine düşünmek, öncelikle özneye dair olan dolayısıyla da cinsiyet ile cinsellik üzerine ortaya koyulan psikolojik ve

sosyolojik bir takım açıklamaları da ele almayı gerektirmektedir. Cinsiyet tartışmaları, toplumsal cinsiyet ilişkileri ile iktidari ve kültürel etkinliklerin neticesindeki söyleme dayalı gerçekleştirilen bir pratikler bütünü temsil etmektedir. Sözelimi tarihçi Joan Scott, “*dilin önceliğini vurgulamakla, deneyim kavramını sorgulamış, deneyimin dil dışında bilinemez olduğunu ve dolayısıyla bizatihi söylemsel olarak üretildiğini*” dile getirmektedir (Rose, 2018: 29).

Scott, toplumsal cinsiyetin kadın ve erkek endeksli, merkezi cinsiyet rollerini tarihsel bir düzlemde inceler ve cinsel farklılığın pratikteki işleyiş sürecine dair bir yaklaşım önerir. Scott’ın öne sürdüğü bu bakış açısındaki asli sorunlar “*kimlik kategorileri olarak kadınlar ile erkeklerin öznel ve kolektif anlamlarının nasıl oluşturulduğu*” üzerinden şekillenmektedir (Rose, 2018: 28).

Bu noktada konuya dair en kapsamlı araştırmayı Michel Foucault “Cinselliğin Tarihi” isimli ünlü yapıtında ele almaktadır. Foucault, cinselliği ve farklılık meselesini 17. yüzyıldan itibaren mercek altına aldığı bu çalışmada, modern toplumsal hayatın disiplin ve iktidar ilişkileri ile birlikte şekillendiğini iddia etmektedir. Foucault, öznenin ve içinde bulunduğu toplumun, söylemle birlikte panoptik kavramı ile adlandırdığı bir bakış ile sürekli gözetim altında bulunduğunu ileri sürmektedir. Burada söz konusu olan panoptik göz aslında iktidarın bakışını temsil etmektedir. İfade edilen söz konusu söyleme ve gözetime dayalı bu sistem, çeşitli yasa ve kurallar aracılığıyla oluşturulmuş gizlilik halleri ile özneye karşı öteki haldeki grupları oluşturmaktadır. Zira Foucault açısından söylem ve iktidar aracılığıyla öne sürülen tüm yasaklar aşılma istenmesi ya da kişinin kendini yoklayarak hizaya sokmasını sağlamaktadır. Tüm bu fikirler doğrultusunda, mahremiyet ve dolayısıyla cinsellik “*modern edep kurallarıyla birlikte söylem üzerinden yerleşen yasaklarla suskunluğa ve nihayetinde sansüre*” dönüştürülmektedir (Akkaya, 2015). Nitekim Foucault açısından da cinsellik ve iktidar aslında birlikte hareket ederek birçok yönden iç içe geçmektedir. Zira Foucault’nun söylemiyle açıklanacak olursa cinsellik “*durmadan izlenerek bulunması ve tedbir alınması gereken bir sır olarak*” geliştirilmektedir (Aktaran Giddens, 2014: 25). Bu bağlamda mahremiyetin sınırları içine yerleştirilen cinsellik aracılığıyla özel alan da iktidari bir sistem üzerinden açılım kazanmaktadır.

Cinsiyetin ve cinselliğin toplumsal ilişkiler doğrultusunda bir söylem üzerinden oluşturulduğunu iddia eden bir başka düşünce de Judith Butler tarafından ortaya atılmaktadır. Butler da tıpkı Foucault gibi cinsiyetin ve dolayısıyla ortaya sürülen toplumsal cinsiyet rollerinin iktidar ile olan ilişkisine değinmektedir. Aynı bakış açısından ele alınarak yorumlanan özne kavramı ise yine iktidar tarafından kendisini meşru kılmak adına ortaya atılan bir söylem olarak açıklanmaktadır. Butler, bu süreci şöyle açıklar:

“Hukuki iktidar, sadece temsil etiğini öne sürdüğü şeyi kaçınılmaz olarak üretir. İşte bu nedenle siyaset, iktidarın bu çifte işlevini hukuki ve üretici işlevler – mesele edinmelidir. Yani yasa, yasa önündeki özne mefhumunu üretir ardından da gizler böylece yasa kendi düzenleyici hegemonyasını meşrulaştırmak için bu söylemsel oluşuma başvurarak, onu kendi temelinde yatan doğallaştırılmış bir öncü olarak kullanır” (Butler, 2018: 45).

Aynı zamanda Judith Butler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini de “performans” adını verdiği bir teori üzerinden açıklamayı önermektedir. Ona göre “performans, cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti dolayımlayan terimdir: Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansıdır.” Judith Butler aslen cinsiyetin toplumsal roller aracılığıyla kadın ve erkek olma söylemlerine indirgenen yapısına ek olarak farklı cinsellik tecrübelerine dair tartışmaların da kapısını aralamaktadır. Zira cinsiyetin, biyolojik altyapılar üzerinden ele alınarak toplumsal birer norm haline dönüşümüne dair geliştirilen söylemler pek çok farklı alanın da inceleme konusu olmuştur.

Feminist bir sosyolog ve psikanalist olan Nancy Chodorow ise, cinsiyet ile cinsel farklılık teorisini kültürel olmasının yanı sıra kişisel bir süreç de olduğunu ileri sürmektedir. Chodorow, kendi deyimi ile açıklayacak olursak *“insanlar kültürel anlamlar ve imgelerden yararlanırlar ama onları duygusal olarak ve fantezi aracılığıyla, aynı zamanda da belli kişilerarası bağlamlarda deneyimlerler”* (Chodorow, 2007: 83). Dolayısıyla cinsiyet konusu toplumsal bir söylem olduğu kadar kişisel bağlantılara da sahip duygusal, arzu yüklü ve öznel tercihlere dayalı bir süreç olarak da ortaya çıkmaktadır. Chodorow bu süreci duygularla donatılmış bilinçdışı fanteziler üzerinden değerlendirirken, kendilik yaratımının ise söylemden önce başladığını ileri sürerek şunları söylemektedir: *“Kişisel anlam yaratımı ve duygusal tınlı deneyim potansiyeli, dil kazanımından önce gelir”* (Chodorow, 2007: 88).

Bu bağlamda cinsiyet ile cinsellik konusunu ele alan psikanalist temellendirmenin en önemli faktörü aslında Sigmund Freud olmaktadır. Freud, günümüzde feminist düşünce ve kadın – erkek ilişkisine dair ortaya konulan fikirlere zemin hazırlamış olmasıyla birlikte bazı açılımlarıyla da eleştirilere maruz kalmaktadır. Freud cinsellik ile cinsiyeti arzu / haz ve dürtüler doğrultusunda bilinçaltından başlayarak bilinçdışına değin gelişen faktörler ile ele alırken, öncelikle çocukluk döneminden başlamaktadır. Kadın ya da erkek olma rollerini öznenin sahip olduğu cinsel organın varlığı veya yokluğu noktasından ele alan Freud, bedeni de bu tür varyasyonlar üzerinden tarif etmektedir. Freud’un teorisinde erkek çocuğu, sahip olduğu cinsel organ ile aslında tektir ve bunu kaybetme korkusu yani hadım edilme tehdidi taşıyarak kendisini geliştirmektedir. Öte yandan kız çocuğu ise kendisinde olmayan yani eksik kaldığı organ üzerinden aslında zorlu bir süreçten geçmektedir. Freud açısından çocuklar öncelikle aynı yani cinsiyetsiz birer öznedir ve özellikle kız çocuğu “*ilk evrelerde psiko-seksüel olarak erkek çocuğa*” benzemektedir (Donovan, 2014: 181). Freud, psikanalitik açıdan incelediği cinsiyeti öncelikli olarak erkek üzerinden ele alırken öte taraftan kadını, erkek merkezli açılımlarla tarif etmektedir. Zira “*Freud’a göre, psikolojik olarak tek bir cinsel organ vardır, o da erkeğinkidir. Kızın cinsel organları oğlan çocuk için önemsiz olmasına karşılık – hadım edilme tehdidi hayal edilene kadar – kız kendisinde eksik olan şeyin bir penis olduğunu anlar ve ona sahip olmak ister*”(Giddens, 2014: 125). Freud’un fikirlerini eleştirel bir düzleme taşıyan noktalardan biri ise, erkeğe öncelik vererek kadını bir bakıma ikincil kılan tavrı olmaktadır.

Kadını ikincil bir cins olarak tarif eden Simone De Beauvoir, aslında tam da bu betimlemesi hususunda Freud’un yaklaşımına bir göndermede bulunmaktadır. Beauvoir, Freud’un kadını ve kadının cinselliğini ayrı bir cins olarak ele aldığını ileri sürer. Beauvoir, Freud’un kadına dair yaklaşımlarını şu sözleriyle açıklar: “*Freud kadının yazgısına pek aldırış etmemiştir onu tanımlarken, ancak birkaç çizgisini değiştirdiği erkek yazgısını temel aldığı açıktır*” (De Beauvoir, 1971: 45). Beauvoir, aynı zamanda kadını toplum tarafından baskı altına alan erkek egemenliğine dair temellendirmelerin de Freud’un teorileri arasında yer aldığını gözlemlemektedir.

Freud'un *"bir kadın olmak, bir erkek olmadığını kabul etmektir"* söylemiyle ortaya koyduğu ve bir eksiklik, "penis kıskançlığı" olarak gördüğü kadın imgesi, erkek egemenliğini destekler gibi durmaktadır (Duby & Perrot, 2005: 247). Beauvoir, bu bağlamda şu sözleri ile Freud'un yaklaşımına göndermede bulunmaktadır: *"eğer küçük kız penis kıskançlığı hissederse, bu ancak erkek çocukların sahip olduğu ayrıcalıkların simgesi olur"* (Donovan, 2014: 88).

Beauvoir psikanalizin kadını ve erkeği tanımlama aşamasında, biyolojik etkenlere tabi olan toplumsal belirleyicilere bağlı kaldığını, dolayısıyla da toplumsalın hizmetine açık hale geldiğini düşünmektedir. Nitekim Freud'un, kadın ve kadının cinselliğini erkeksi bir bakışla ve erkek cinsi üzerine kurulu söylemler üzerinden ele aldığını söyleyen Beauvoir, bu yaklaşımın kadının toplumsal olarak gelişim sürecini etkilediğini ileri sürmektedir. İkinci Cins isimli kitabında kadına dair geliştirilmiş olan söylemleri eleştirerek, asıl üzerinde durulması gereken konunun erkek ile kadın cinsiyeti değil ataerkillik yani toplumsal statü meselesi olduğunu söyler. Beauvoir kadını ikincil kılan, onu betimleyen tüm yaklaşımların toplum düzen ve ahlak politikaları tarafından verili bilgiler olduğunu öne sürmektedir. Ataerkil düzen içerisinde erkek imgesinin ayrıcalıklı olduğunu, buna karşın kadının erkekler tarafından bastırılan bir mevcudiyetten ibaret kılındığını düşünmektedir.

Beauvoir açısından kültürü ve toplumu benimseyen kadın, ataerkil düzen içerisinde, biyolojik özellikleri doğrultusunda doğayla özdeşleştirilmektedir. Bu doğrultuda öncelikle annelik ve doğurganlık gibi cinsiyetine özgü farklılıklarıyla birlikte ikincil olan kadın, toplumsal düzlemde de bu itibarını özel alana aktarmaktadır. Nitekim kadın figürü, mahremiyetle bütünleştirildiği ve cinselliği vurgulayan öznel durumlarıyla gizli kalması gereken bir beden imgesini taşımaktadır. Bu sebeple özel alana hapsedilen kadın bedeni ve cinselliği, mahrem bir sembol olarak ev içerisinde toplumun ve kültürün maneviyatının temelini hazırlamaktadır. Toplumsal düzen, bedenleri cinsiyetli özellikleriyle ayırdığı gibi yaşamı da mekânsal bağlamda kamusal-özel olarak ayırmaktadır. Birbirinden farklı konumlara ve yaşayış biçimlerine karşılık gelen bu diyalektik iki mekân fikri aslen yine toplumsal cinsiyetin sunduğu birer cinsiyetli mekânlar olmaktadır. Dolayısıyla bireyler ancak sahip oldukları ve kimlikleri

haline dönüştürülmüş cinsiyetli bir beden vasıtasıyla mekânları tecrübe edebilmektedirler.

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN ve CİNSELLİK/QUEER MEKÂN BAĞLAMINDA MAHREMİYET

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN ve CİNSELLİK / QUEER MEKÂN BAĞLAMINDA MAHREMİYET

2.1. Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Sınırlar

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, cinsiyet ve buna bağlı gelişen ilişkileri toplumsal kurallar ağı içerisinde ele alır. Cinsiyet ve cinsellik konusu, toplumsal çerçevenin belirlediği ve buna bağlı olarak gelişen tarihsel, sosyolojik, kültürel olguların etkileri üzerinden şekil almaktadır. Toplumsal cinsiyet algısı, aslen kişinin ait olduğu kültür içerisinde, üstlenmek zorunda bırakıldığı cinsiyet rolleri ve bu rollerin sınırları doğrultusunda biçimlendirilmektedir. Bu tür cinsiyet rolleri, kadın yani dişi ve erkek olan eril sıfatları ile temsil edilmektedir. Cinsiyetler arasında çizilen bu ikili ayrım, toplumsal cinsiyet algısı ve cinsiyet faktörüne dair adlandırmalar üzerine gelişen kavram tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Zira cinsiyet (sex) terimi, *“kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik bir yapıya”* karşılık gelmektedir (Dökmen, 2010: 19). Öte yandan toplumsal cinsiyet (gender) ise *“kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder; kültürel bir yapıyı karşılar”* şeklinde kavramsallaştırılmaktadır (Dökmen, 2010: 20). Kişinin fiziksel ve biyolojik bağlamda değiştirilemez bir öze sahip olması yönündeki yaklaşımlar, bir bakıma cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ikilisini aynı içeriğe indirgeyerek, birlikte hareket ettirmektedir. Judith Butler cinsiyetin zaten toplumsal ve kültürel bir veri olduğuna dair gelişen yaklaşıma değinerek aslında cinsiyetin, *“toplumsal cinsiyet denli, kültürel bir inşa olduğu; hatta belki de cinsiyet’in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın”* normalde olmadığını ileri sürmektedir (Butler, 2018: 50).

Toplumsal cinsiyet terimi, öznenin kadın ya da erkek olarak ayrılması noktasında cinsiyet faktöründen aldığı destekler doğrultusunda pek çok eleştiriye tabi tutulmaktadır. Zira özne, toplum içerisinde edindiği cinsel kimliği, öncelikle biyolojik bir takım temellendirmeler vasıtasıyla kazanmaktadır. Bu tartışmaların sebeplerinden belki de biri olarak örneklendirebileceğimiz düşünce ise, Freud’un “anatomi kaderdir”

şeklindeki yaklaşımı olmaktadır. Biyolojik faktörlerle temellendirilen farklılık ilkesi, Freud nezdinde erkek ve sahip olduğu cinsel organ ile kadın ve eksik olduğu yönündeki açılımlarla ele alınmaktadır. Bu bağlamda kadını eksik olarak nitelendiren ve bu yönde erkekten farklı kılan bu yaklaşıma ise pek çok feminist düşünce tarafından da karşı çıkılmaktadır.

Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyeti, bedeni biyolojik etmenlerle betimleyen ve aynı zamanda kültürel birtakım kodlar aracılığıyla yeniden inşa eden bir süreç olarak ifadelendirmektedir. Nitekim Butler'ın da aynı bakış açısından *“biyoloji değil, kültür kader olmaktadır”* şeklindeki söylemi durumu daha net açıklamaktadır (Butler, 2018: 53). Tüm bunlar doğrultusunda feminist yazar Simone De Beauvoir, Freud'un *“insanın bedensel yapısı, yazgısıdır”* yönündeki açılımına karşılık olarak kadını yeniden tarif etmektedir (De Beauvoir, 1971: 53). Beauvoir, İkinci Cins isimli yapıtında *“kişi kadın doğmaz, kadın olur”* diyerek bir bakıma toplumsal rollerin kadın üzerinde biçtiği görev ve misyonları ele alırken, kültür faktörünün de buradaki baskın etkisine gönderme yapmaktadır (De Beauvoir, 1971). Nitekim toplumsal cinsiyet rollerinin, özneyi çocukluktan itibaren biçimlendirmeye başladığı ve kültürel öğelerin tezahürlerini çeşitli göstergelerle tarihsel olarak kişinin bilincine yerleştirdiği bilinmektedir. Zira insan bilincine yerleşen *“her jest, tavır ve algı, geçmişte olup biten her şeyle ilişkili olan anlamlarla yüklenmiş olarak girer”* (Gatens, 2018: 35).

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal ilişkiler ve düzen üzerinden değerlendirilirken, oluşturduğu kadın ve erkek ikiliğine dair olarak da, öznenin toplum içerisindeki rollerini belirlemektedir. Özne, erkek ya da Beauvoir'ın de söylediği üzere, kadın olma rolünü üstlenmeden önce, yaşam biçiminden giyim tarzına kadar toplumsal yapının kodlarını yansıtacak şekilde belirlenmekte ve kalıplandırılmaktadır. Zira toplumsal roller, kişinin uyması gereken ve ona vatandaşlık hakkı sağlayacak olan, en tabii temel ihtiyaçlarıdır. Bu bağlamda kişiye atfedilen bu roller; gazete, televizyon kitlesel iletişim mecraları dahil, bir çocuğun en masumane halini sunan oyun ve masallar ile de özneye aktarılmaktadır. Freud, kişinin bedensel yazgısını çocukluk döneminden başlayarak aktarması da bu noktada tesadüfî durmamaktadır. Tıpkı beden gibi zihin de çocukluğun ilk evresinden itibaren cinsiyetli bir toplumsal özne olabilmek

adına yönlendirilmektedir. Masallar ile büyüyen bir çocuk, zihnindeki fanteziler dünyasına dair bir izlenim bulabileceği her bir hikâyeden ve karakterden beslenmektedir. Masallar “*bir yandan gerçeküstü, düşsel bir hoşluk yaratır, öte yandan verili kültürün değerleri ya da zaaflarıyla işbirliği yaparlar*” (Sezer, 2018: 22). Her ne kadar bir çocuğun gözünden; masallar ve mitler gerçeküstü, hayallerle donatılmış birer fantezi dünyası gibi algılanıyor olsa dahi aslen köktenci bir yaklaşımla toplumsal rollerle donatılmış birer kimlik dayatması olarak da görülebilir. Masallar adeta toplumsal cinsiyet rollerini “*şablon halinde aktarımı, biçimlenme sürecindeki kişilikleri toplumsal örüntüye uyumlu kılmak üzere tasarlanmıştır*” (Sezer, 2018: 22).

Toplumsal cinsiyet rolleri, çocukları masal aracılığıyla ve onun karakterleriyle özdeşleştirerek bir bakıma cinsiyeti kültür vasıtasıyla ideolojikleştirerek, yaygın kılmaktadır. Melek Özlem Sezer “Masallar ve Toplumsal Cinsiyet” başlıklı kitabında toplumsal cinsiyet ile masalların bu ideolojik ve çok katmanlı ilişkisinin, cinsiyeti sağlam temellere dayandırarak yeniden ürettiğine dair şu sözleri söylemektedir: “*İktidarı sorgulayan değil, ona destek olan, fon ne kadar fantastik olursa olsun aşk ve aile ilişkilerinde bir kalıbı sağlamlaştırmanın ötesine geçmeyen, cinsiyetçi masallar daha fazla yayılmış ve kemikleşmiştir*” (Sezer, 2018: 15).

Masallar bireysel benliğin farkına varılması noktasında önemli bir rol oynamaktadır. Kadın ve erkeğin doğasına dair ipuçları ve toplumsal-kültürel öğeler barındıran hikâyeler özellikle kadın imgesine gönderme yapmaktadır. Kadının annelik vasıflarına dair güzel ve itaatkâr duruşuna, uyumlu ve masum haline göndermelerde bulunarak toplumsal bilinci yansıtmaktadır. Prensler, prensesler, kahramanlar ve hatta cadılar, canavarlar gibi daha şeytani kılınan olgularla özneye iyi ve kötüye doğru yanlış gibi karşıtlıklar üzerinden kimlik oluşumunun her evresinde bilinçaltını işlemektedir.

Toplumsal cinsiyet, zihin ve beden üzerindeki kodlamaları ile kendini tekrar inşa ederken bir taraftan da öznenin mekânsal açılımlarını yönlendirmektedir. Kadın ve erkek olma ikiliğini yaratan cinsiyet normları tıpkı bu ayırma politikası gibi mekânları da özel ve kamusal olmak üzere parçalandırmaktadır. Geçmişten günümüze tarihin tüm aşamalarında cinsiyet ile beden bu farklılıklar doğrultusunda kadına ve erkeğe dair

işbölümleri vasfetmektedir. Kadın bir anne ve eş olma vasıfları doğrultusunda mahrem bir özne olarak özel alana, erkek ise iktidarın ve gücün temsilcisi olarak kamusal alana ait kılınmaktadır. Rousseau'ya göre tarih bunu en başından bizlere sunmaktadır:

“kadın ile erkek arasındaki cinsiyet farklılığını yaratacak olan şey, ne biyolojik cinsellik ne de aşktır; kulübelerdeki yerleşik yaşam, eskiden avcı olan insanları yozlaştırmış, onlara tek başına avlanabilme yeteneklerini kaybettirmiştir. Erkekler birlikte ava çıkar olmuş, kadınlar kulübe çevresinde çocuklarla oyalanır hale gelmişlerdir. Cinsiyet farklılığı ve ona bağlı işbölümü insan doğasındaki bir yozlaşmanın eseridir” (Direk, 2011).

2.2. Queer Kuram ve Mekân İlişkileri

Toplumsal cinsiyet, cinsiyet farklılığı ideolojisinin kadın ve erkek ikiliği ekseninde kültür ve tarih gibi ilişkisel bağlantılar aracılığıyla ortaya çıkan bir inançlar sistemi olarak düşünülmektedir. Cinsiyeti eril-dişil olarak bölümleyen düzen, heteronormatif bir algının kategorizasyonu ve ürünü varsayılmaktadır. Heteronormativite, cinselliği ve cinsiyeti normallığe yani doğal olana bağlı olarak değerlendirilmesi çabasına tekabül eden politik bağlamdaki toplumsal cinsiyet yasalarını tarif etmektedir. Monique Wittig heteronormatif olanı “*straight*” yani “*düz, doğrusal*” terimi ile ifade etmektedir. Wittig'e göre cinsellik, normlarını belirleyen “*straight düşünce*” içerisinde barınan heteroseksüellik ise “*cinsiyet farklılıklarını kültürel değil, doğal*” kılmaktadır (Witting, 2013: 85). Nitekim toplumsal cinsiyet, biyolojik-fiziksel yasaların yanı sıra, psikanalist düşünceler aracılığıyla da doğal bir farklılık haline getirilerek kavramsallaştırılmaktadır. Ancak cinsel farklılık teorisi Wittig için eril veya diş betimlemesine gönderme yapmasının yanı sıra, kendi içerisinde yine bu ikiliğe karşıt olan cinsel dinamiklerini de barındırmaktadır. “*Straight*” olan yani düz ve doğrusal haldeki cinsellik fikri kendisine karşıt olan yamuk veya norm dışı haldeki *Queer* kuramını üretmektedir. Normal yasalara ve ahlaka uygun cinsiyetli birer özne imgesinin tahayyül edilebilmesi ve inşası söz konusu olduğu noktada kendisine karşıt duran bir norm karşıtı ötekiyi gerekli kılmaktadır. Yaşam, kendisini bu tür diyalektik yapılar üzerine düzenleyebilme aşamasında *Queer* fikir gibi kötü, anormal, yamuk betimlemelerle aslında doğruyu, düzeni ve normali işaret

etmektedir. *Queer* teorisinin temelini oluşturan normale ve tüm yasalara karşı duran tavrı ile de bir noktada yine normal yani “straight” fikir ile alışveriş halindedir.

Normal olan kendi içinde barınan ve kendisine karşı duran bir ötekinin varlığını gerekli kılmaktadır. Bu noktada devreye giren queer kuram da merkezinde *“acayip, tuhaf, yamuk, anormal, iğrenç, aşağılık olana; normatif olanın dışında kalana, bu alanın dışında bırakılana, normu ihlal edene”* bir göndermede bulunurken, bir yandan da aslında anormal olanı yeniden tanımlamaktadır (Yardımcı & Güçlü, 2013: 17).

Queer teori içerik olarak cinsiyet ve cinsellik ile ilgili eleştirinin yanı sıra norma, normale karşı duran cinsel yönelim fikrini de öne sürmektedir. Zira queer kelimesi “garip, tuhaf, yamuk gibi” anlamlara karşılık gelmesinin yanı sıra daha sert bir ifadeyle eşcinsel, lezbiyen gibi farklı cinsel yönelimleri de temsil etmektedir.

“Biyolojik olarak belirlenen cinsiyet iken, cinsiyetin etkisi altında ama ondan bağımsız olarak gelişen ve kişinin kendisini kadın, erkek ya da eşcinsel, biseksüel hissetmesini sağlayan kimlik boyutuna ise cinsel yönelim” denmektedir (Çabuk Kaya, 2011). Herhangi bir topluma veya kültüre ait tüm bireyler ait olduğu çevrenin belirlediği normlara ya da yasalara uygun davranmakla mükellef kılınmaktadır. Toplumsal cinsiyetin hâkim olduğu cinsiyet rolleri, cinsellik ve cinsel yönelimler, bir hak ya da özgürlük olarak kabul edilse dahi belirgin bir takım kurallarla sınırlandırılmaktadır. Birey bir topluma ait olma noktasında da bunları göz önünde bulunduracak biçimde davranmalı ve tercihlerini bu doğrultuda belirlemekle yükümlü kılınmaktadır. Bu bağlamda kadın ya da erkek olmanın *“birine atıfta bulunma, toplumda dışlanmadan ve damgalanmadan biri olmaya hak kazanma ve biri olarak yaşama hakkını elde etmek için yaşamsal önemdedir”* (Şentürk, 2016: 458).

Bu veriler doğrultusunda, queer birey bir bağlamda toplumsal yaşamda var olmaya dair bir kimlik kazanma rolünü üstlenememektedir. Queer vasıflara sahip birey toplumsal yönden onaylanmamış bir kimlik olarak *“sahtedir ve taşıyıcısı da sahtekâr ve dolandırıcı”* demektir (Bauman, 2017: 33). Dolayısıyla toplumsal yaşamın içerisinde yer alabilmenin ön koşullarından biri de biyolojik bir cinsiyet kalıbına mensup olmanın

yanı sıra, ait olduğu yerdeki kabul edilirliliği üzerinden gerçekleşmektedir. Judith Butler'ın söylediği gibi “*sosyal hayat içinde insan olabilmek ancak diğer insanların kabulü*” doğrultusunda gerçekleşmektedir (Yardımcı & Güçlü, 2013: 387).

Queer tuhaf, tekinsiz, sıra dışı, anormal, beklenmedik olandır ve sosyal hayatta da bu özellikleri ile kendisini ait kılabilceği ve kabul görebileceği bir yer bulamamaktadır. Zira queer kuram, cinsiyet ve cinsellik konularıyla olan ilişkisinin yanı sıra çoklu kimlik kategorilerini, norma karşı duran birçok hareketi de temsil etmektedir. Bu noktada normun belirlediği cinsellik yaklaşımına karşın cinsel tercihi ve yönelimi desteklemesi, yasaya ve kurala karşın kuralsızlığı, özgürlüğü arzu etmesiyle anormal ya da tehlikeli olarak atfedilmektedir. Queer özne gerek toplumsal bir cinsiyete, gerekse geçerli sosyal vasıflara sahip olmaması sebebiyle bir bakıma kimliksiz kılınmaktadır. Nitekim Deleuze ve Guattari'nin bakış açısından da zaten “*kimliğin kendisi sürekli olarak hareket halindedir*” (Sutton & Martin-Jones, 2014: 65). Deleuze ve Guattari için kimlik meselesi ilişkisel bir durumdur ve “*politikdir, çünkü başkalarıyla ilişkilerimiz aracılığıyla*” üretilmektedir (Ballantyne, 2014: 4).

Dolayısıyla toplumsal olarak inşa edilmiş bir kimlik sabit ve durağan halde durmaksızın değişerek zaman ve hareketlilik içerisinde devinim geçirmektedir. Philip Goodchild, Deleuze ve Guattari felsefesindeki arzuyu şöyle anlatır: “*...arzu yersiz yurtsuzlaşmış bir kavramdır. Arzu toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ötesine uzanan bir ‘cinsellik’tir çünkü tümüyle heterojen ilişkileri ve yer-yurtları, cinslerin çokluğunu ilişkilendirebilir*” (Aktaran Kemik, 2014). Bu bağlamda queer özne, arzu merkezli bakışı doğrultusunda Deleuze ve Guattari felsefesinden bakıldığında bir yere ait olmayan yani “yersiz-yurtsuzlaşmış” olarak atfedilebilmektedir. Zira (tuhaf, farklı ve aykırı olan) queer özne gerek sosyal hayatın sunduğu kimlik rollerine aykırı tavırları ile kamusal olan içerisinden uzaklaştırılarak kopartılmak istenmektedir. Bunun yanı sıra aynı özne cinselliğin altyapısını kişisel arzular ile yönlendirmesi sebebiyle öznel alanın mahrem sınırları içerisinde de aidiyet hali oluşturmamaktadır. Gerek mahrem yaşam gerekse kamusal hatlardan uzak olan queer bakış hiçbir yere ait olmaması ile aslında bir göçebe rolü üstlenerek her yerde olma potansiyeline ve özgürlüğüne sahip kişi örneğini sunmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin “yersiz-yurtsuzlaşma” terimini “göçebelik”

kavramı ile özdeşleştiren Goodchild durumu şu şekilde açıklar: *“bu göçebe hal her şeyi hareketli hale getirir. Sosyal, politik veya kültürel imgeler, düşünceler ve pratikler yerlerinden edilir ve dünyayı dolaşırlar. İşte bu tür hareketler yersiz yurtsuzlaşma olarak adlandırılır”*(Aktaran Kemik, 2014). Görüldüğü üzere queer bireyler yersiz-yurtsuz kılınmış (göçebe birer) özneler olarak toplum tarafından kabullenilmemesi itibariyle çeperde yaşamaya zorlanarak bir göçebe kimliği kazanmaktadırlar. Deleuze ve Guattari teorisinden hareketle söylenecek olursa queer bir beden yani oluşu tamamlayan hareket halindeki özne bir halden öteki hale geçişi durumundaki arada veya eşikte olma hali olarak da tarif edilebilmektedir.

Kadın ya da erkek olmanın dışına çıkarak farklı yönelimlere eğilen queer özne, bu noktada bir önceki toplumsal kimliğini terk etmesi bağlamında da arafta veya eşikte olarak tarif edilmektedir. Zira önceki kimliğini *“yitiren ama henüz yenisini kazanmamış olan insanlar değişimin eşiğinde, arafta’ takılı”* kalmaktadır (Stavrides, 2018: 65-66). Tüm bu bakış açıları üzerinden queer düşünce ile eşik mekân açılımlarını birbirleriyle ilişkili bir biçimde ele almak olanaklı görülebilmektedir. Zira eşik kuramını toplumsal çerçeveden ele alarak ötekiliğe doğru bir hareket olarak nitelendiren Stavros Stavrides şu sözleriyle durumu özetlemektedir: *“Diğer tarafa geçme eyleminin toplumsal anlamı gerçekten de tanıdık olan bir hali bırakıp esasında ‘öteki’ olan bir hale geçiş yapmaktır. Eşikler, geçişleri düzenleyerek ötekiliğe doğru yönelen potansiyel bir hareketi işaret eder”* (Stavrides, 2018: 77).

Stavrides, müşterekleştirme mekânları olarak ele aldığı eşik mekânların aslında oluşum hali olarak da tarif etmektedir. Müşterek mekânların temellendirildiği nokta ise iktidar ve devlet endeksli yapılara karşın alternatif olarak üretilen toplumsal patikleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda Stavrides’in özgürleşme mekânları olarak tarif ettiği bu mekânlar onun sözleriyle de şu şekilde açıklanmaktadır: *“Özgürleşme mekânları, çoğu zaman ya savunulması gereken özgürleştirilmiş kaleler ya da kentin mekânsal düzeni içinde ötekiliğin adacıkları olarak tasavvur edilir”* (Stavrides, 2018: 11).

Stavrıdes'in ötekilik ile bağdaştırdığı bu mekânlar dinamik dönüşümlere de yer vermesi bağlamında eşik mekân fikri ile özdeşleştirilmektedir. Toplum tarafından ötekileştirilen queer özne, aykırı görülen ve yaşamın sunduğu mekânsal sınırları tersyüz etmesi bağlamında da pratik olarak eşikte bırakılmaktadır. Stavrıdes bu durumu şöyle açıklamaktadır: “... insanların sınır çizmesinin tek nedeni, kendisini çevreleyen ortamın düşmanlığını hisseden bir topluluğu bu sınırlar içinde korumak değildir” (Stavrıdes, 2018: 13). Sınırlar aynı zamanda aşılma için yaratılır. Eşikler yaratmak gerek queer bakış açısından gerekse toplumsal düzlemler bağlamından bakıldığında bir tür müzakere, karşılaşma halini de oluşturmaktadır. Zira “ara mekânlar yaratmak, belirli kimliklere tekabül eden mekânlar yerine kimlikler arası karşılaşma mekânları yaratmak anlamına” da gelmektedir (Stavrıdes, 2018: 53).

Bu bağlamda queer özne ya da bakış, yaşama ve mekânlara dair geliştirdiği farklı açılımları bulunduğu eşikler aracılığıyla sağlamaktadır. Nitekim eşik veya sınırdaki durarak yaşamı tüm detayıyla gözlemleyebilme tecrübesi edinen queer bakış, dahil olduğu toplumsal baskılardan uzakta kalarak, kendisine yabancı olanı salt ve bağımsız biçimde ele alabilme fırsatı yakalayabilmektedir.

2.3. Queer Düzlemler ve Mahremiyet

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet (kadın-erkek) ilişkilerinden farklı olarak cinsellik mefhumu, doğrudan kültürlerin kendine has politikalarının biçim ve yön verdiği, gizlilik merkezli, mahrem durumdaki ilişkiler bütünlüğünü temsil etmektedir. Cinsellik, eylemsel düzlemde özneler arası ilişkiler sistemini bütünleyen kadın ve erkek endeksli üreme ve yeniden üretim biçimlerinin, toplumsal roller çerçevesinde ele alınması demektir. Dolayısıyla cinsellik söyleminin Foucault'un da kritik ettiği üzere bir tarihi vardır ve bu kültürel bir üretimdir: “İnsan bedeninin ve onu fizyolojik kapasitelerinin ideolojik bir söylem tarafından temellük edilmesini içerir” (Yardımcı & Güçlü, 2013: 87). Foucault, beden ve arzu politikalarını iktidar tarafından düzenlemek, disipline etmek gibi amaçlar doğrultusunda oluşturulmuş bir denetleme pratiği olarak açıklamaktadır. Foucault “Cinselliğin Tarihi” isimli kitabında, nüfusun kontrol edilmesi

ile aile kavramı gibi kurumlar aracılığıyla, beden ve hareketlerinin içeriden dışarıya yani en mahrem sınırlardan politik düzleme değin, iktidar tarafından kontrol edildiğini söylemektedir. Cinsiyetli bir beden, kadın ve erkek olma vasıflarını üstlenerek, aslında sistemin ona sunduğu olanaklar çerçevesinde, kendisine hak olarak verildiği iddia edilen özgürlük vaatleri ile içselleştirilmiş birer bireyler olarak hareket edebilmektedir. Bilhassa kadın olma hali ile üreme politikaları üzerinden oluşturulan söylemler çerçevesinde, dişil bedenin itaatkâr, kurallara ve düzene uygun tavrı ile iktidarın amacına hizmet etmekte olduğu görülmektedir. Foucault, cinselliğin yalnızca gizli veya yargılanma aracı olmadığını aynı zamanda devlet yetkisi dâhilinde yönetildiğini şu sözleri ile açıklamaktadır: “*Cinsellikten yalnızca mahkûm edilecek ya da hoş görülecek değil, yönetilecek, yararlılık sistemleri içine sokulacak, herkesin azami iyiliği için düzenlenecek, en yüksek verim doğrultusunda işletilecek bir şey olarak söz etmek gerekmektedir*” (Foucault, 2010: 26).

Söz konusu edilen bu usul ve esaslar bağlamında özne, esasen en mahrem hakkı olan cinsellik aracılığıyla denetlenerek, toplumsal bir birey olma yolundaki normalleşme sürecinde kadın ya da erkek ideali ile kısıtlandırılmaktadır. Bu izlenimler doğrultusunda ise cinselliği arzu ve dürtüler üzerinden ele alan ve cinsiyetli birer özne olmayı reddeden özne ise, anormal, tuhaf, aykırı, tekinsiz gibi terimlerle işaretlenerek, dışarıda bırakılmaktadır. Zira normal olan bir birey cinselliği aile kurmak ve dolayısıyla toplumsallaşmak olarak ele alırken, tutkuları ile hareket eden cinsiyetsiz bir özne, bu dengeyi şaşırtabilecek hatta dağıtacak potansiyele sahip bir tehlikeye işaret etmektedir. Queer birey, kimliksiz ya da cinsiyetsiz kıldığı bedeni ile bu düzeni bozabilecek olan tehlikelerden biri olarak görülmektedir. Psikiyatrist Andre Morali-Daninos queer’in düzen bozan kimliğinin, tehlikeli duran yapısını şöyle tarif etmektedir: “*Olur da eşcinsellik, ufacık, hatta (yalnızca) kuramsal bir onay alır gibi görünürse, ya da patolojik çerçeveden bir adım olsun dışarı çıkmasına izin verilirse, o zaman Batı medeniyetinin temelini oluşturan heteroseksüel çift ve aile hızla yok olacaktır*” (Yardımcı & Güçlü, 2013: 56).

Toplumsal yaşam, bireyleri cinsiyetli birer öznelere olarak gruplandırırken; kültür, gelenek ve ahlak politikalarından aldığı destek doğrultusunda, hayatı ve

dolayısıyla mekânları da parçalara ayırmaktadır. Toplumsal bir cinsiyet olarak kadın imgesi, annelik ve doğurganlık vasıflarını yüklenerek, evlilik kurumunun olanakları doğrultusunda özel bir alan olan ev mekânının sınırları içerisinde bırakılmaktadır. Öte yandan bir erkek ise, iktidarın dolaylı bir temsili ve gücü olarak toplumsal yaşamın kendisine yani kamusal mekâna karşılık gelmektedir. Cinsellik mefhumu ise, evliliğin ve doğurganlığın bir sembolü olarak betimlenerek, bedensel arzular ve utanç duygusu yoluyla bastırılarak mahrem bir mesele haline dönüştürülmektedir. Dolayısıyla Georg Simmel'in deyimiyile *“erotik hayat”* bir gizlilik ekseninde vuku bulması noktasında, evlilik ve diğer yasal hususların etkisinde özel alana itilerek, kişilerin bireysel arzularını köreltmesine sebep olmaktadır. Simmel bunu şu şekilde açıklar: *“Evlilik pek çok örnekte erotik nedenlerin dışındaki nedenlere dayanmaktadır; bu nedenle pek çok örnekte, hayati erotik itki bireyselliği karşısına çıkan geleneklerin ya da yasaların katılığı yüzünden ya körelir ya da yok olur”* (Simmel, 2017: 74).

Tüm bunlar doğrultusunda cinselliği, dolayısıyla arzular bütünlüğünü çeşitli kurumlar ve yasalar aracılığıyla baskı altında tutan, onu bir gizlilik ilkesine dönüştüren sisteme karşı gelişen bir başkaldırı biçimi olarak queer fikri ortaya çıkmaktadır. Zira queer düşünce, yaşama katı bir biçimde ket vuran tüm dayatmalara karşı gelmesi itibariyle, cinselliğin de bir utanç fikri olarak görülmesine karşı durmaktadır. Queer düşüncenin, gizlilik ilkesine karşı geliştirdiği tutumun kaynağındaki mesafeli durum ise, iktidar ve düzene karşı ortaya çıkmaktadır. Zira queer bir tavırdan söz edildiğinde, bu *“takındığımızda normla aramızda mesafe açan”* duruş, tutum olarak izah edilmektedir (Yardımcı & Güçlü, 2013: 390).

Toplumsal cinsiyet ve normlar cinselliği gizlilik maskesi altında özel/mahrem alana ait kılarken, öte yandan queer özne aksini iddia ederek, sosyal yaşamın içerisinde özgürce sürdürebileceği bir görünürlük talep etmektedir. Kültürel ve ahlaki bakımdan cinsellik, utanç ile ilişkilendirilirken, bu konuya ilişkin sergilenecek her türlü davranış da kirli ve aykırı atfedilmektedir. Bu bağlamda norm karşıtı, aykırı ve tuhaf olan bir bakıma doğruyu bulabilme yolundaki öteki faktörünü gerekli kılmaktadır. Queer beden, heteroseksüel yaşamın içerisinde barınan anormal, tuhaf ve kirli bir imge olarak tasavvur edilmektedir. *“Kir, yaratıcı ve karmaşık bir yapaylıktır. Kültürün inkâr*

ettikleri ve günahlardır kir; gözden ırak tutulmak istenendir. Kir temizliğin varlık koşulu ve kültürün yaslandığı zemindir” (Şentürk, 2015: 11). Buna karşın heteroseksüel yaşam ise, temizliğin ve ahlakın sağlandığı düzenin istikrarlı zemini olarak belirlemektedir.

Queer birey, toplumsal sınırlar ve kalabalık içerisinde kişisel tercihlerini veya cinsel yönelimlerini gizleyerek saklı tutması gerekliliğiyle birlikte, cinselliğe dair olan tüm eylemlerini de özel/mahrem alan içerisinde sergilediği sürece kabul görebilmektedir. Tüm bunlar doğrultusunda mahrem olarak atfedilen kadın imgesi, bir bakıma normalleştirme sürecine dâhil edilmesiyle, queer bir özne haline dönüştürülmektedir. Zira kadının ve erkeğin toplumsal roller aracılığıyla, özel-kamusal ikiliği arasında kimlikleştirilmesiyle, dışı özne de mahrem kılınarak kısıtlandırılmaktadır.

2.3.1. Mahremiyet ve Kadın İmgesine Dair Açılımlar

“Bir duvar örmeden önce neyi içeride, neyi dışarıda bırakacağını bilmek isterim”

Robertt Ernst (Alkan, 1999).

Kadın figürü, doğası itibarıyla *“toplumun, devletin, erkeğin kültürünü, maneviyatını, özünü temsil eden bir simge olarak”* görülmesinin yanı sıra; evlilik, aile gibi kavramlarla ilişkilendirmektedir (Akpınar & Bakay, 2009: 137). Dolayısıyla kadın tarihsel düzlemde ve kültürel bir takım olgular çerçevesinde ele alındığında *“kadın / köle, kadın / baskılanan yaratık, zorunlu olarak üremeye adanmış kadın (kadın / anne)”* gibi kavram ve terimlere ifade edilmektedir (Witting, 2013: 84). Kadın ve kadınlığa dair tüm söylemler ve tanımlamalar, bir bakıma cinsiyetiyle bir kılınan kimliğinin, doğal ya da biyolojik etmenlerin gözleminde takip edilmesi yoluyla gerçekliğe ulaşmaktadır. Zira sadece dışıye ait olan ve aslen onu farklı kıldığı da öngörülen doğurganlık tarihin birçok farklı döneminde hem yüceltilmiş hem de kadını bir takım kısıtlamalar noktasına getirmesine de sebep olmuştur. Bu bağlamda gerek kadınların yaşama dönük istikrarın yeniden üretim yani doğurganlığa mutabık kılınan

görevleri gerek ise dişiliğin sabit bir noktada ilerleyen cinsel bir nesne olarak görülmesi noktasında köle kavramı ile de açıklanmaktadır.

Kadın, toplumsal mertebede doğa ile özdeş kabul edilerek erkeğin tersi bir toplumsal cinsiyet rolü üstlenmektedir. Kendisine atfedilen fedakârlık, özveri gibi özellikler doğrultusunda erkeğe bağlı kılınan ve onun denetimine muhtaç olması gereken konumda tutulmaktadır. Nitekim kadın toplumsal yaşamın düzenli devamlılığını doğurganlıkla birlikte itaatkâr tavrı ile de sergilemekle ve erkeğin arkasındaki yerini almakla görevlendirilmektedir. Bu tür yaklaşımlar, bir bakıma iktidara ve onun kalıcı heteroseksüel temelli hâkimiyetine dair ipuçları vermektedir. Kadın aslında toplum tarafından kendisine yüklenen cinsiyet endeksli sorumluluklar aracılığıyla sistemin devamlılığını da sağlamaktadır.

“Zira cinsiyet kategorisi heteroseksüel toplumun ürünüdür, bu toplum kadınlara kati bir zorunlulukla türü üretmeyi yani heteroseksüel toplumun üremesini dayatır” (Witting, 2013: 39). Tüm bunların yanı sıra dişil bir özne olarak kadın figürü sahip olduğu biyolojik beden üzerinden de görevlendirilmektedir. Bir kadın kırılgan, duygusal ve zayıf bedeni ile erkek karşısında betimlenerek onun yapabileceği ve bir güç simgesi olan iş gücünden de muaf kılınmaktadır. Kadın, bir anne figürü olmasıyla birlikte, kendisine ayrılan mekânın sınırlarında gerçekleştirildiği ev işleri ile aslında erkeğin ve dolayısıyla toplumun düzenini korumaya yönelik bir iş gücü ile sınıflandırmaktadır. Nitekim kadın *“ereği olan bir dönüşüm süreci olarak değil, varoluşun ontolojik hali olarak”* düşünülmektedir (Alexander & Seidman, 2017: 229).

Tüm bunlar doğrultusunda mahrem bir nesne olarak kabul edilen kadın üstlendiği roller neticesinde aile, ev gibi özel alana işaret eden kavramlar üzerinden sosyal yaşamdan uzak yaşamaktadır. Öyle ki topluluk içerisinde *“kendilerine tahsis edilen alanların dışına çıkan kadınlar, sıklıkla gaddar, cadalog, şirret”* gibi terimlerle damgalanarak öteki kılınmaktadır. Kadın, cinsiyet bağlamında vazifelerini yerine getirmek ve ait olduğu mekânsal sınırlar içerisinde bulunmak yerine kamusal düzlemde görünür olduğunda ise bir tür tehlike olarak görülmektedir. Birçok kültür ve yapıda kadına dair olarak delilik, cadı ya da histerik atıflı söylemler bu dayatmaların birer

tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır. Kadını bedensel anlamda cinsiyetine indirgeyen bu tutum, onu “histeri” sözcüğüyle doğrudan ilişkilendirmektedir. Nitekim histeri kelimesi, yunanca kökü olan “hystera” yani rahim anlamına gelmektedir. Bu noktada kadının topluluk içerisinde bulunması tehlikesine karşın oluşturacağı “*rahatsızlık, kadın cinsiyetin doğasından kaynaklandığı düşünülen fiziksel bir rahatsızlığa*” dönüştürülerek bertaraf edilmektedir. Helene Cixous ise kadının histerik yapısına işaret ederek şunları söyler: “*Histerik, hep kıyıda duran ilahi bir ruhtur... O, düzene sokulamayan kadınsı yapıdır*” (Donovan, 2014: 220). Cixous kadını ve ona atfedilen söylemleri bir bakıma yücelterek yeniden sorgulama alanı açmaktadır. Zira kadının geri planda kaldığı ve özel alanın sınırlarına hapsedildiği fikrini taşıyan Cixous, kadınların bunu reddetmesi gerektiğini de sözlerine eklemektedir: “*Kadınlar sessizlik kapanından kurtulmalıdır. Yalnızca kıyı ya da harem olan alanı kabul etmeye yanaşmamalıdır*” (Donovan, 2014: 220).

Mekânın iktidar ve toplum tarafından cinsiyetlendirilmiş biçimde özel – kamusal olarak parçalanması birçok feminist düşünce / bakış tarafından da tartışılmaktadır. Cinsiyetçi söylemlerin, kadını ve bedenini mahremiyet başlığı altında bir gizlilik ilkesine terk eden dışlayıcı politikaları eleştirilmektedir. Feministler, kadının biyolojik ve doğal görünümlü baskılar aracılığıyla ötekileştirildiğini ve özel alana yani eve kapatılarak, sosyal yaşamdan uzaklaştırıldığını iddia etmektedir. Bunların yanı sıra bir mekân olarak evin, kadın ile özdeşleştirilerek aile kurumu ekseninde yeniden ve doğrudan üretime katkıda bulunarak bizzat iktidar mekânı olduğunu ileri sürmektedir. Feminist hareket “*kişisel olan politiktir sloganıyla aslında kadınların tek tek yaşadıkları ve kişisel seçimler, aşk ya da bireysel uyumsuzluklarla açıklamaya çalıştıkları ezilmenin politik bir anlam taşıdığını ifade etmektedir*” (Bora, 1997).

Toplumsal ve iktidari, bir mekân olarak ele alınan ev, kendi biyolojik üremesini sağlama eğilimi olan sosyal birim olarak aile ile bağlantılıdır. Üreme planlarına olanak tanıyan bir koşul olarak da toplumsal sisteme dâhil olmaktadır. Nitekim aile kavramını, cinsiyet ile toplumsal roller ekseninde ele alarak açıklama yoluna sevk eden şu açıklama tartışılan hususları desteklemektedir: “*Aile sadece geleneksel olarak insanların biyolojik üremesinin gerçekleştiği ortam değildir, sosyal*

yeniden üretimin odak noktasıdır da, cinsel farklılığın akrabalık, evlilik ve ortak ikametle etkileştiği yerdir” (Duby & Perrot, 2005: 401).

Tüm bunlar doğrultusunda feminist teori de toplumsal cinsiyet normlarıyla sınırlandırılmış bir mekân olarak ev meselesini, kadın ile olan ilişkisi üzerinden ele alarak tartışmaktadır. Kadın ve mekân ilişkisini eleştirel bir düzlemde tartışan feminist bakış açısından ev kavramı, “ev içi emek ve kamusal-özel alan ayrımı olan iki temel odak noktası üzerinden incelenmektedir”.

Mahremiyet kavramı cinsiyet ve cinsellik söylemleriyle birlikte anılmasının yanı sıra özel terimi ile eşdeğer görülmesi noktasında da mekânsal nitelikler kazanmaktadır. Bu bağlamda mahremiyet meselesi bir bakıma, kadınlar ile onların toplumsal rollerine ilişkin olarak, cinsiyet ve özel alanla kurduğu doğrudan kurduğu ilişkiler aracılığıyla baskı ve kontrol merkezi olarak da anlamlandırılmaktadır. Zira mahremiyet ve dolayısıyla özel alan konusu iki ana faktör üzerinden ele alınmaktadır. Bunlardan ilki toplumsal bir mekân olarak, kamusal alanın karşısı olan konumu itibarıyla, gizli kalması gereken yani cinsellik meselelerinin vuku bulduğu mekânsal düzlem olmasıdır. İkinci olarak ise mahremiyet kavramı, kişisel olanı yani bireysel olarak tercih edilen bir gizlilik halini betimleyen, “*yalnız bir kişiyi ilgilendiren, bir kişiye ait olan*” durumlar olarak tanımlanmaktadır (Gürbilek, 2016: 57). Bu bağlamda bir bakıma mahrem yani özel alan, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinden ele alındığında kısıtlayıcı bir yapı olmasıyla birlikte, kışkırtıcı bir yaratıcılığı tetikleyen, adeta queer bir bakış geliştiren mekânsal bir yapıyı da sunmaktadır. Nitekim feminist yaklaşımın, kişisel olan politiktir söylemiyle birlikte, varsayılan kamusal-özel sınırlarının üzerinden ortaya koyduğu ve cinsiyet eşitliğini tartıştığı kimi girişimler bu bakışı desteklemektedir. Feminist düşünce bu yaklaşım üzerinden; toplumsal cinsiyetin, kadın ve kadının rollerine dair geliştirdiği düşünceler sistemine ait tutumların altını kazımaktadır. Bu noktada feminist yaklaşım bir bakıma özel ve kadına ait kılınan meseleleri toplumsal düzlemde tartışarak, kamusal hale dönüştürmektedir. Iris Young’ın da belirttiği üzere kadın hareketi aslen, “*kamusal tartışma için çok önemsiz ya da özel olduğu iddia edilen birçok pratiği kamusal mesele haline getirmektedir*” (Philips, 2015: 115).

Bu bağlamda kamusal ile özel alan arasında gelişen ve kadını ötekileştiren düzen üzerine dikkat çekilerek bir bakıma mesele, toplumsal hale dönüştürülmektedir. Özel alan ile kadın ilişkisine dikkat çeken Simone de Beauvoir, kadını ikincil cins olarak adlandırarak bu ikilemi inceler. Nitekim Beauvoir, ikincil kılınan kadın tanımlaması ile erkeğin egemenliğine vurgu yapan kamusal alanı da işaret etmektedir. Beauvoir'ın bu yaklaşımına benzer bir açıklamayı Ayten Alkan şu şekilde aktarır: *“Birincil olan kamusaldır. İkincil olan, ayrıştırılması gereken de tek tek erkeklerin kişisel egemenlik alanlarıdır: kadın ve çocuklar”* (Alkan, 1999). Alkan aynı zamanda Beauvoir'ın kadını ikincil olarak atfetmesini, özel alan ve kadının ev içi gündelik yaşam pratikleriyle birlikte annelik rolleri üzerinden açıklamaktadır: *“Kadınlar ikincildir, çünkü ev işleriyle sınırlandırılmışlardır ya da kadınlar ikincildir, çünkü özel alana kapatılmışlardır –kadınlar ev işleriyle sınırlandırılmışlar ve özel alana kapatılmışlardır, çünkü çocuk doğurur ve büyütürler”* (Derleyen: Alkan, 2017: 67-68). Tüm bunlar doğrultusunda kadının mekânsal sınırlarını ve yaşam biçimini tanımlayan toplumsal ve ahlaki sistemin en önemli mekânsal dayanağı ise kamusal alan olmaktadır. Kadın ile özel alanın sınırlarını belirleyen kamusal düzlem ise erkekle özdeş kılınması hususunda, eril bir yaşam fikri ve bunun mekâna ait olan yansımaları hakkında geliştirilen tartışmaları da beraberinde getirmektedir.

2.3.2.Kamusal Alan ve Eril Mekân Tartışmaları

Kamusal alan yani kent olgusu, söylemsel olarak kadının aksine erkeğe ait kılınan ve onun temsili kabul edilen yer şeklinde açıklanmaktadır. Kadın figürünün kamusal alandan ayrılması ve mekânların içerisi-dışarısı biçiminde algılanarak tecrübe edilmesiyle, kamusal alan/kent erkek olanın sembolü haline dönüşmektedir. Dolayısıyla kamusal terimi bir noktada, *“doğrudan mekânla ilişkili olmayıp devletten ve evin özel alanından ayrı olarak tanımlanan etkinlik ve etkileşim biçimlerine işaret”* etmektedir (Tuncer, 2015).

Toplumu oluşturan en önemli yapıtaşlarından biri olarak öncelikle aile kavramını temsil eden kadın, özel alana ait mahrem niteliklerin yani doğurganlık ve

eviçi üretimin merkezi konumunda yer almaktadır. Öte taraftan erkek ise kadının aksine aklın ve beden mükemmel birleşimi olarak kamusal yaşam ile bütünleşmektedir. Bu bağlamda cinsiyetçi yaklaşımların bedeni kadın ve erkek olmak üzere iki ayrı kutba ayıran tutumu mekânları tanımlayışımızı da belirlemektedir. Zira bu anlayışa göre “*kadın edilgindir, arzuludur, fizikseldir, edepsizdir, anlaşılmazdır, aşırıdır*” ve en önemlisi erkek olmaktan yoksun olarak eksiktir, dolayısıyla özel alanla kısıtlandırılmalıdır (Rawes, 2017: 18). Ancak erkek ise bu adlandırmaların aksine düzenin, aklın, edepli olmanın temsili olarak özerktir ve kendi kendini idame ettirebilecek güce sahip olarak kamusal alanın sınırlarını betimlemektedir. Tüm bu bakış açıları doğrultusunda insanın varoluş hakikati olan, ilişki kurma eylemimizin gerçeklik kazandığı yer olarak kamusal mekân, erkek egemenlinin ve erilliğin sembolü olarak öncelikle mimari bir denetimle kendisini belli etmektedir.

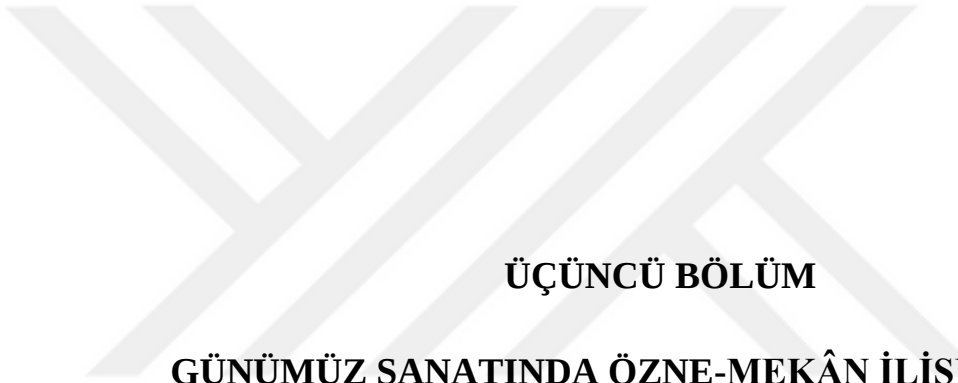
Heidegger insanın varoluşunun en temel somut dayanağı olarak inşa etme fikrinin, öncelikle aktif olarak bir yapı yani bina ortaya koymakla başladığını söylemektedir. İnsanlık tarihinin en önemli unsuru sayılan yerleşiklik halinin birer göstergesi olarak binalar ve evler ise özel ile kamusal sınırların temsilcisi sayılan mekân biçimleri olmaktadır. Dolayısıyla kamusal düzlemin erkeğe ait olduğu fikriyle öne sürülen iddialar doğrultusunda Heidegger’in inşa etmek kavramının da eril özellikler taşıdığı iddia edilmektedir. Bu düşünceler doğrultusunda mimarlığa iktidarla yani erkekle ilişkisi üzerinden bakıldığında, “*ev kurmanın insan türüne, ama insanın da erkek cinsine özgü bir şey*” olduğuna değinen Aksu Bora, Heidegger’in inşa etmek kavramına yönelik şunları söylemektedir: “*Yerleşiklik, erkeğin varoluş tarzıdır. Heidegger’e göre yerleşiklik, ancak bir inşa/kurma faaliyetiyle mümkündür*” (Derleyen: Alkan, 2017: 64). İnsanın varoluş hakikati olarak yerleşmek ve ait olmak kavramlarını somut kılan yapı ile bina kurma eylemlerini, erkeğin varoluş tarzıyla açılımı olan bu yaklaşımlar, mimarlığın da başlı başına eril bir yaratım süreci olduğu yönündeki düşünceleri doğurmaktadır.

Bu bağlamda mimarlığın eril bir meslek olduğunu ileri süren Levent Şentürk, birçok mimarın bina dikmek ve inşa etmek üzerine geliştirdiği fikirleri, formları erkeksi bakışın ürünleri olarak nitelendirmektedir. Mimarlığı iktidar ilişkileriyle birlikte ele alan

Şentürk, inşa etme fikrini yani mimarlığın kendisini, erkek aklın doğayı denetim altına alma girişimlerinden biri olarak değerlendirmektedir. Levent Şentürk mimarlık mesleğine yönelik geliştirdiği tespitlerinin arkasında barınan ve anlaşılır olduğunu düşündüğü sebepleri ise şu şekilde açıklamaktadır:

“Mimarlık bir bakıma güç ilişkilerinin yapı malzemeleriyle şekle sokulduğu bir sahne olmanın ötesine gitmez çoğunlukla. Güç ilişkilerinin mimarlığın içinde yeniden şekil buldukları, göz önünden kaybolurken mimari yapı aracılığıyla görkemli biçimde yeniden dile geldikleri, sıradan tarihçilerin bile artık malumudur. Uzun sözün kısası, mimarlık bir temsiller ve kimlikler alanı olarak da pekâlâ görülebilir” (Şentürk,2015: 78-79).

Yaşadığımız binaları ve onların en önemli gösterim mecrası olan kamusal alanı erkek ile bağdaştıran düşünce ve düzenin bir diğer cinsiyet olan kadınla ilişkisi ise özel alanın yani ev fikrinin ekseninde sınırlı kalmaktadır. Bu bağlamda her bir öznenin mekânla kurduğu iletişim biçimleri ile mekânı deneyimleme tarzı, içerisinde bulunduğu ve ait olduğu toplumun düzeni ile şekillenmektedir. Ancak yine de tüm toplumsal ve ahlaki getirilere rağmen mekânlarla olan ilişkimizin ve algılayışımızın yapısını değiştirmek mümkün durmaktadır. Nitekim günümüzde pek çok kuramsal ve eleştirel fikrin (feminizm, gelişen kadın hareketleri, sanat ve dahi queer söylemler gibi) geliştirdiği üzere, mekânların özel-kamusal şeklindeki ayrılığı farklı deneyimler ve bakışlar ekseninde ele alınarak tekrar yorumlanabilmektedir. Bu tür yaklaşımlar doğrultusunda insanın mekânla kurduğu deneyimsel ilişki biçimleri yeniden ve alternatif koşullarda değişime, dönüşüme uğratılmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANATINDA ÖZNE-MEKÂN İLİŞKİLERİ VE MEKÂNA ÖZGÜ AÇILIMLAR

3.BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANATINDA ÖZNE-MEKÂN İLİŞKİLERİ VE MEKÂNA ÖZGÜ AÇILIMLAR

3.1.Günümüz Sanatında Aykırı Duruşlar: Yamuk Mekânlara Dair

“Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu gerçekte olduğu gibi görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştığı bakış (yamuk bakış)bize çarpık, bulanık bir görüntü verir”

Slovaj Zizek (Zizek, 2013: 27).

Günümüz sanatının mekânla olan ilişkisi ve mekânı ele alış biçimi, alışlagelmiş mekân algısının bir takım kavramlar üzerinden yeniden ele alınmasına odaklanmaktadır. Ancak mekân kavramı estetik kavrayışın bir çeşit temsili veya aracı olmadan önce; mimari, felsefe ve toplumsal-kültürel ilişkiler üzerinden anlamlandırılmaktadır. Mekân kavramı İngilizcede, uzay/boşluk anlamına gelen “space” kelimesine karşılık gelmektedir. Bu bağlamda mekân, her ne kadar sosyolojik anlamlar yüklenen mimari bir olgu olarak algınsa dahi, genel bir ifadeyle şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Uzayda, mikro, makro yer tutan, yer kapatan, çevresinde ölçü, yoğunluk, hacim, biçim olarak ayrılan her şey, kendine özgü bir mekân varlığıdır, nesnedir. Mekân, salt yer, mimari yapı, iç alan değildir. Atomdan hücreye, beyinde bilgiye, kişilikten duygulara, cansız özdekten canlılara kadar her şey bir mekândır” (Balaban, 2014).

Bu tanımlamaya göre mekân, bir yer veya uzama karşılık gelen, deneyimlenen fiziksel ve toplumsal nitelikleriyle üretilen aynı zamanda da tüketilen bir nesne olarak yorumlanmaktadır. Bu bağlamda öncelikle insan ile ilişkilendirilen mekân mefhumu, bulunduğu yerin özelliklerine bürünen ve insanın varoluşuyla özdeşleşen bir yapıya dönüşmektedir. İnsanın mekânla kurduğu ilişkiyi, varoluş fikri üzerinden ele alan Merlau-Ponty’e göre insan mekânsal özellikler taşımaktadır. Düşünüre göre insanın varoluşu, hem bedensel hem de ruhsal olarak(onun) mekâna bağlı ve mekân ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Zira insan, mekânı öncelikle görme, dokunma gibi duyularla birlikte zihinsel olarak algılar ve burayı nitelendirir. Aslında mekânı

algılayan ve deneyimleyen insan, bulunduğu yeri adlandırırken mekân ile bir bütünlük sağlar.

Merlau-Ponty'e göre mekân, öncelikle ilişki içerisinde olduğu insanın bedensel ve zihinsel özelliklerine bürünerek adeta onu yansıtmaktadır. Nitekim filozofa göre; insanın çevresi ile kurduğu ilişki, onun zihinsel ve ruhsal açıdan kendisinin bir tür dışavurumudur. Merlau-Ponty bu durumu şöyle açıklar:

“...şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur” (Merleau-Ponty, 2014: 30).

Mekânı benzer şekilde duyular ve algılar ekseninde değerlendiren Finlandiyalı mimar Juhani Pallasmaa ise, mimarî pratiğin temel olarak insanın *“zaman ve mekânda varoluşuna ilişkin sorularla”* ilgili olduğunu savunmaktadır. Juhani Pallasmaa'ya göre mimarlık, *“insanın dünyada olma şeklini dışa vurur ve anlatır. Mimarlık kendilik ve dünya, içsellik ve dışsallık, zaman ve süre, yaşam ve ölümle ilgili sorulara derinlemesine iç içedir”* (Pallasmaa, 2018: 19). Ayrıca, mimari bilgilerin ve mekâna dair yaklaşımların *“görmeyi duyuların en evrenseli ve en soylusu kabul eden”* yaklaşımını eleştiren Pallasmaa, Merlau-Ponty gibi insanın mekânı tüm duyularıyla algılayan ve deneyimleyen yaklaşımını öne çıkarmaktadır (Pallasmaa, 2018: 22). Pallasmaa bu yaklaşımını *“Tenin Gözleri”* isimli eserinde, Merlau-Ponty'nin şu sözleriyle destekler:

“(Dolayısıyla) algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algılarımla: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kurarım” (Pallasmaa, 2018: 25).

Bu bağlamda mekân, salt olarak boşluktan ibaret olmayan, insanın bedeni ve algısı ile deneyimlenen, ilişki bir kavrayışın ürünü olmaktadır. Ancak mekânın tanımlanma süreci, yalnızca insanın varoluşsal ve algısal ilişkilendirmeleri üzerinden ele alınamamaktadır. Mekân; sosyolojik, kültürel, duysal ve felsefî geniş bir yelpazenin, tekrar eden biçimde ürettiği ve dönüştürdüğü anlamlar bütünü temsil etmektedir. Dolayısıyla her ne kadar insan mekâna anlamlar yükleyen ve dahi onu tanımlayan bir

konumda dursa dahi, mekân olgusu da eşzamanlı olarak insanı sahip olduğu farklı özellikleri doğrultusunda şekillendirmektedir.

İtalyan mimar ve tarihçi Bruno Zevi, modern mimariyi “mekân olarak mimari” tezi ile ele alarak tanımladığı mekân fikri üzerinden eleştirmektedir. Zevi açısından modern mimari, insanı merkeze alan ve onunla bütünleşen mekân algısını yıkarak onu biçimlendiren toplumsal ve ekonomik sistemin temsili haline dönüşmektedir. Zevi’ye göre modern mimari “*toplumsal kurumların ve ekonomik sistemin özyaşam öyküsü*” olarak, insanı zihinsel ve ruhsal yönden terk etmektedir (Zevi, 2015, s. 132). Buna göre, mimarlığın ve dolayısıyla mekânın belirli koşullar tarafından belirlendiğini ifade eden Zevi, bunları “*toplumsal, entelektüel, teknik ve estetik koşullar*” olarak sıralandırmaktadır (Zevi, 2015: 48).

Bir kent düşünürü olan Henri Lefebvre, kent ve mekân üzerine yapılan sınırlı değerlendirmelere karşın, farklı ve önemli bir takım tespitlerde bulunmuştur. Özellikle mekân olgusunun kavranması ve tanımlanması sürecine göz atan Lefebvre, kavramın felsefi ve toplumsal açıdan farklı şekillerde ele alındığını söylemektedir. Bu bağlamda oluşan mevcut mekân bilgisi ise Lefebvre açısından söylemsel ve dile dayalı olarak toplumsal bir üretim haline dönüşmektedir. Öyle ki Lefebvre’ye göre “*bir apartmanın odasından, bir sokağın köşesinden, meydandan, pazardan, ticaret ya da kültür merkezinden kamusal bir yerden söz edildiğinde neyin kast edildiğini herkes bilir. Gündelik konuşmanın bu kelimeleri, mekânları tecrit etmeksizin birbirinden ayırt eder ve toplumsal bir mekân tarif ederler*” (Lefebvre, 2015: 46). Dolayısıyla Lefebvre, mekânın değişen zamanla birlikte toplumsal olarak dönüşüme uğradığını söyler ve toplumsal ile zihinsel üretim şeklinde adlandırdığı iki mekân üretiminden bahseder.

Lefebvre, çok yönlü kavrayış ve anlamlandırma alanına sahip mekân olgusunu, tüm farklılıkları ile birlikte bir bütün olarak ele almayı önermektedir. Zira düzenli mekân algısı; dil, söylem ve kimi ahlaki bilgiler ışığında adlandırılarak kamusal-özel gibi ayrımlarla insanları birbirinden farklılaştıran bir kavramlar bütünlüğünün temsili olmaktadır. Lefebvre de oluşturduğu kavramsal yapı üzerinden bir bakıma kişileri ötekileştiren, toplumsal bağlamdaki cinsiyetli kimlikleriyle mekânsal ayrımlara

yönelten bu mekân bilgilerine uygun, düzenli bir bakış yerine farklılıklara dikkat çeken bir bakış açısı önermektedir.

Bu bağlamda Lefebvre'nin çözümlemelerindeki kent ve mekân kavramlarına dair gözlemlenen eşitsizlik hallerinden birini, toplumsal cinsiyete dayalı olarak gelişen mekân stratejileri üretmektedir. Nitekim özel ve mahrem olanla eşdeğer görünen kadının ev ile gündelik yaşama bırakılmasına karşın, kent öncelikle erkeğin yani iktidarın(bir) sembolü olarak meydana gelmektedir. Lefebvre'nin "fallik" bir mekân olarak adlandırdığı yer ise, kente gönderme yapan bir ifadelendirme biçimi olarak algılanmaktadır. Lefebvre'ye göre fallik mekân;

"metaforik olarak gücü, eril doğurganlığı, erkek şiddetini simgeler. Parça burada da bütün olarak görülür. Fallik kalabalık soyut kalmaz, çünkü bu siyasal iktidarın veya polis, ordu, bürokrasi gibi zorlama araçlarının kabalığıdır. Fallik, dikeyliği öne çıkartarak yükselir" (Lefebvre, 2015: 294).

Mekân her ne kadar genel kavrayış itibarıyla, belirli tanımlara sahip, düz, statik bir yapı olarak algılansa da, aslen çok yönlü bir içeriğe sahiptir. Bu bağlamda günümüzdeki mekân bilgisi verili toplumsal ve cinsiyetli bakışı yıkan, ayrılıkları ve farklılıkları bütünleştiren ve bunları tek bir mekânsal kapsamda ele alan alternatif yaklaşımları üretmektedir.

3.1.1.Mekânda Çatlaklar Yaratmak ve İz Bırakmak: Vito Acconci

Günümüz sanatı mekânı, onu tanımlayan verili bilgiler üzerinden ele alırken, temelde tüm kısıtlamalara karşılık daha özgür, kuraldışı ve farklı dünya görüşleri önermektedir. İçinde bulunduğumuz zaman dilimi, insanları gerek sınıfsal, gerekse mekânsal bağlamda birbirinden ayıran, farklılaştıran ve dışlayan bir politikanın yolunu izlemektedir. Sanatçının mekânı ve dünyayı gözlemlemesiyle birlikte ele alış biçimi de, mevcut anlayışa ters düşen bir tavır sergilemektedir. Terry Smith'in de söylediği üzere

"Günümüzde çalışan pek çok sanatçı, birkaç farklı dünyanın fiziksel olarak bir araya geldiğini tahayyül ediyor: mahrem ya da kişisel dünya anlamındaki benim dünyam; yerelin yakın ilişkilerle örülmüş mahalli dünyası; civar dünyalar; giderek uzaklaşan diyarlar ve en sonunda genel anlamıyla Dünya" (Cox & Lund, 2017).

Sanatçının kendi mahrem dünyasını, zihinsel anlamda olduğu kadar, somut ve fiziksel olarak da izleyiciyle paylaşmaktadır. Ancak bu noktada ele alınan mahremiyet kavramı, öncelikle toplumsal cinsiyet algısının düzleminden sanatsal olana yansıtılmaktadır. Sanatın mekân ile kurduğu ilişki, salt estetik bir bakışın ürünü olmayan, içerisinde toplumsala bağlanan kimi kavramsal referans noktalarını barındıran, eleştirel bir perspektifi temsil etmektedir. Bu bağlamda sanatçı; cinsiyetli mekânlar üzerinden giderek, mahremiyeti, kamusal-özel alan ayrımını, mevcut toplumsal anlayış aracılığıyla yeniden ele alarak sorgular.



RESİM 1: Vito Acconci, “Seed Bed” (Tohum Yatağı), 1972

ABD’li sanatçı Vito Acconci, beden ve cinsiyet kavramlarını ele alan performatif çalışmalarında, mahrem olanın insana ve mekâna yüklediği kısıtlılığı sorgulamaktadır. Acconci, beden ile mekânın ilişkisini yine kendi bedenini kullanarak yaptığı performanslar üzerinden, sosyokültürel alanı dolaylı biçimde eleştirmektedir. Mahremiyetin sembolik bir ifadesi olan beden, sanatçının çalışmalarında adeta ironik bir biçimde sanatsal bir malzemeye ve teşhir aracına dönüşmektedir. Acconci’nin

kamusal ile özel alan arasındaki mekânsal sınırları bulanıklaştıran çalışmaları, izleyicinin sahip olduğu mahremiyet algısını da sarsmaktadır.

Sanatçının bu imaları içeren provokatif ve aykırı çalışmalarından biri, “Tohum Yatağı” isimli performansdır. Kamusal bir alan olan galeri mekânına yerleştirdiği bir rampanın altına girerek mastürbasyon yapan sanatçı, en mahrem meselesi olan cinselliği sergilemektedir. Sanatçı, bu performansı ile özel alan içerisinde kalması gereken eylemlerimize, kamusal bir nitelik atfederek, mekânsal sınırların geçiciliğine işaret eder. Görsel olarak izlenilmeyen bu performans; cinselliği, gizlilik ilkesi üzerinden aktarır gibi dursa da, sanatçının mekânın içerisine yaydığı sesler, eylemi daha net bir biçimde aktarmaktadır. Bu *“huzursuz edici aykırı sesler ile izleyicinin psikolojik alanlarını işgal ederken”* aynı zamanda galeri mekânının duvarlarına da adeta zarar vermektedir (Fineberg, 2013: 332).

Rıfat Şahiner performatif bedenin, cinsellikle kurduğu ilişkiyi ele alan sanatın, insanın yaşama yönelik varsayımlarını yerinden edebileceğini söyleyerek Acconci’nin bu çalışmasına yönelik fikir vermektedir:

“Kendinden geçme, zevk, müstehcenlik, sapkınlık gibi kendi bedenimiz için tehlikeli saydığımız yönelimleri utanmaksızın ve tehditkâr bir biçimde harekete geçiren bu yaklaşımlar, adeta onlardan zevk almamızı teşvik etmekte, aynı zamanda da bunların hiçbir zaman saf bir gerçekliğin göstergesi olmadıklarını hatırlatır bir nitelik taşımaktadırlar” (Şahiner, 2015: 175).

Vito Acconci, galeri mekânında sergilediği bedeni ve gizlilik ihlal eden utanç duygularını harekete geçiren bu performansı ile seyircinin, etik ve ahlaki bir takım olguların yönettiği gerçeklik algısıyla oynamaktadır. Nitekim izleyici belki de dehşete düştüğü bu müstehcen anlarda kendi kimlikssel varoluşuna ve cinsel baskılara karşın yaşama öznel bir taraftan bakabilmeyi başarabilmektedir.

3.2. Mahremiyet Kavramının Estetik Düzlemde Ele Alınışı ve Mekânsal Duraklar

3.2.1.Sanatçının Perspektifinden Mahrem Bir Alan/Atölye ve İşlevi

“İç mekân, sanatın sığınağıdır. Koleksiyoncu ise, iç mekânın gerçek sakinidir.”

Walter Benjamin

Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınladığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, feminizm, sanat ve sanat tarihine yönelik başlattığı cinsiyet ile cinsel farklılık meselelerinin, sanata yansımalarına dair eleştirilerine bir altyapı oluşturmaktadır. Nochlin kadına yönelik toplumsal vurgulamaların sanat tarihinde yer alan etkenlerini bu soru üzerinden yanıtlarken ilk olarak şunu vurgulamaktadır:

“Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de toplumsal koşullardan etkilenerek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir... sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün-sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir” (Antmen, 2014: 14).

Toplumsal cinsiyet farklılığı sorununu, doğası gereğince “doğal” olarak atfeden ve onu tüm yaşamsal pratikleri çerçevesinde etkisiz kılarak eylemsiz bir konuma sabitleyen yaklaşımı ile pek çok açıdan tartışma konusu haline getirmektedir. İnsanlık tarihinde kadın ve erkek figürlerinin bedensel farklılığı noktasından hareketle gelişen ve dolayısıyla kişinin toplumsal yaşama olan katkı ve üretimlerinin de bu fiziksel yapının öngördüğü oranda şekillendiği bir ortamı oluşturmaktadır. Nitekim cinsel farklılığın önemli bir rol oynadığı toplumsal yaşamın tarihsel serüveninde, kadın ile erkek cinsleri birbirinden bağımsız duran bir takım roller üstlenmektedir. Bedensel meziyetlere ve fiziksel güce göndermede bulunan erkek figürü, toplumsal yaşama zihinsel, entelektüel ve bedensel açıdan sağladığı katkı ile yorumlanırken kadın, duygusal ve hassas yapısı ile kısıtlandırılarak adeta toplumsal yaşam ve üretim dinamiklerinden ayrı konumlandırılmaktadır. Bu bakış açısıyla gelişen toplumsal yaşamın tarihinde; erkek figürü felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi entelektüel disiplinler içerisinde kendine yer bulabilirken, kadın sadece ev ve annelik gibi vasıflarla donatılmış olan özel alan ile eşdeğer görülmektedir. Tüm bunlar doğrultusunda feminist

düşüncenin eleştirdiği bu toplumsal sistem, yaşamın her evresinde olduğu gibi sanat tarihine de etki etmektedir. Bu noktada Linda Nochlin'in "Neden Hiç Kadın Sanatçı Yok?" sorusuna cevaben geliştirdiği toplumsal yaklaşımlar açıklık kazanmaktadır. Nochlin, kadına atfedilen rollerin "*bir toplumsallaşma süreci boyunca cereyan*" ettiğini ve bununda "*simgeler göstergeler ve işaretler içerisinde meydana gelmiş bir toplumsallaşma*" süreci olduğunu iddia etmektedir (Harris, 2013: 116). Dolayısıyla Nochlin, sanat ve sanat tarihinde kadının yer almaması ya da görünürlük kazanmaması sorununun, sanat eğitimi ile akademi dünyasının ideolojik temellerinde barınan ötekileştirici tavrında yattığını savunmaktadır.

Konuyu sanat tarihinde yer alan ve kadın ile erkeğin sanatını birbirinden farklı kılan, ayıran yaklaşımlar üzerinden ele alan Nochlin'e göre; "*bir Michelangelo ya da Manet düzeyinde kadın sanatçı çıkmamış olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkekle eşit haklara sahip olmayışından kaynaklanır. Nochlin ayrıca, deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için belirlenmiş kavramlar*" olduğunu iddia etmektedir (Antmen, 2010: 241). Öte yandan kadınların sanatsal başarısı, onun toplumsal kimliğiyle eşdeğer nitelikler taşıyan hassas, "*alçakgönüllü, iddiasız, kendini küçük gören bir amatörlük*" olarak atfedilmektedir (Antmen, 2014: 145).

Nochlin'in, kadını sanatsal ve tarihsel bağlamda ele alarak yönelttiği bu soru, birtakım eleştirileri de beraberinde getirmektedir. Kadının bu soru aracılığıyla daha fazla ötekileştirildiğini ve toplumda olduğu gibi sanatsal olanın içerisinde de yer aldığını düşünen bazı feministler, Nochlin'in düşüncesini analiz etmektedir. Ancak Nochlin, makalesindeki en önemli meselenin de aslen bu sorunun altında yatan asıl hedefinin cinsel farkın bölücü yaklaşımına karşılık kadının sanatsal ve yaratıcı dehasına dair incelemelerin yapılması olduğunu vurgulamaktadır. Sanat tarihinde birçok kadın sanatçının yer aldığını düşünen Nochlin, bu isimlerin adını yeterince duyuramadığını söyler. Bu soru ile bir bakıma, kadın fikrine dair izlenimlerin onu toplumsal olarak biçimlendiren yokluğuna dair bir göndermede bulunmaktadır; "*önemli soruların sorulma şeklinin sizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandırdığı, hatta yanılgıya düşürdüğü*" meselesine odaklanmaktadır (Antmen, 2014: 17).

Nochlin'in ardından onunla benzer temellendirmeler öne süren iki sanat tarihçisi Rozsika Parker ve Griselda Pollock da kadının toplumsal, sanatsal ve tarihsel ilişkilerine ve ideolojik konumuna dair araştırmalar yapmışlardır. Pollock ve Parker da tıpkı Nochlin gibi, kadının sanatsal ve toplumsal yapılarıdaki konumunun erkekten farklı olduğunu, amaçlarının ise *“kadınların pratiğini analiz ederek bu özel konumun koşullarına nasıl meydan okuduklarını”* keşfetmek olduğunu dile getirmektedirler (Antmen, 2014: 18).

Cinsel farklılık meselesi, kadın ve erkeği toplum içerisinde sınıfsal bağlamda yapılara ayırmasıyla birlikte, kişiyi mekânsal deneyimleri hususunda da parçalara ayırmaktadır. Birçok yönden kadınları ikincil ve pasif kılarak onu özel alana özgü bir teslimiyete bağlayarak edilgenleştiren yapı, erkeği ise sahip olduğu vasıflar üzerinden kamusal yaşama tayin etmektedir. Parker ve Pollock, sanatsal yaratıcı sürece de etkisi olduğunu düşündükleri bu durumu kadınların üretim dinamiğine dayanakla ev hayatına göndermede bulunan *“zarif, hassas ve dekoratif”* terimleriyle bağdaştırılması üzerinden açılımlamaktadır (Harris, 2013: 124).

Kadının ve kadınlığa dair olanın varoluşsal bağlamdaki özüne uygun görülen toplumsal ideolojiye ait ev ve ev hayatı, cinsel ayrımcılığın mekânsal bir üretimi olarak görülmektedir. Bu toplumsal yaklaşımların, sanatsal üretim koşullarına doğrudan etki ettiğini düşünen Pollock ve Parker'ın da belirttiği üzere *“modern sanat tarihi bu ideolojiyi miras edinmiş ve onu sistemleştirmiştir: durum kadınların başat çalışmalarında yer almayışlarından ibaret değildir, bunun yanında bu çalışmalarda onlara, onları kaçınılmaz ve doğal olarak daha az yetenekli ve tarihsel değeri olmayan sanatçılar olarak sunan bir yer verilmesi”* ile neticelenmektedir (Harris, 2013: 124).

Eve ve özel alana ilişkin geliştirilen toplumsal nitelikteki bu söylemler, mekân ile kadın imgesini birbiriyle eşdeğer kılarak aynı değer üzerinden kavramsallaştırmaktadır. Sözgelimi, kadını ev hayatı ve eve gönderme yapan işleri ile tanımlayarak onu iş hayatından kopuk değerlendiren bu bakış açısı, aynı zamanda mekâna da kadınsı nitelikler atfederek burayı cinsiyetli bir yer haline dönüştürmektedir. Kadınların toplumsal yaşamın üretimine dair olan katkıları mekânın ev ile dışarı

şeklinde iki farklı çerçevede gerçekleşen ayrımıyla birlikte ele almaktadır. Sosyal yaşamın kadınları ve konumlarını ifade edebilmek aşamasında çoğunlukla mahremiyet kavramıyla ilişkili bir takım gündelik ev içi pratikleri göz önünde bulundurarak, kadın ve mekân arasındaki ilişkiyi özel alan ile sınırlı kılmaktadır. Dolayısıyla kadın, hayata katılımı aşamasını ilk olarak iç mekâna ait tanımlamalar ve üretim dinamikleri üzerinden gerçekleştirmektedir.

Walter Benjamin'in 19. Yüzyıl iç mekânlarını yorumlarken ortaya koyduğu iş yeri ile özel alan ayrımı, O'nun iç mekân fikrinin "*burjuvazinin zaman içinde çalışma mekânına yabancılaşmasının sonucunda ortaya*" çıkmış olduğunu iddia etmesiyle sonuçlanmaktadır (Altınıyıldız Artun, 2014: 256). Benjamin, özel yaşam alanının ilk olarak çalışan bireyin iş yeri ile birlikte burada gerçekleşen ve toplumsal nitelik taşıyan olgulardan uzaklaşma niyetiyle ortaya çıktığını söylemektedir. Birey arzu ettiği kişisel özgürlük sınırlarını bu dört duvar arasında genişletebilme imkânı bulurken, öte taraftan kendisine sunulan kısıtlı yaşamı ve hayal gücü aracılığıyla özel alanına naksettikleriyle aşmaktadır. Walter Benjamin, özne ile özel alana dair gerçekleşen bu kişiselleştirilmiş durumu şu şekilde açıklamaktadır: "*İç mekân, birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır*" (Benjamin, 2011: 96-97).

Tam da bu noktada, sanatçı olarak kadın figürü eve dair olan anlamlandırmaların içini boşaltarak ve mekânın alışılmış sınırlarını yıkarak burayı alternatif bir yaratım alanı olarak önermektedir. Kadın, kendisini toplumsal yaşamdan mahrum kılan bu mekânı ve buradaki rolünü, yaratıcı bir sürece dönüştürerek iç mekânı adeta sanatsal kimliğini sunabileceği bir sahneye dönüştürmektedir. Öncelikle sanatçı kimliği ile mekânla özdeşleşen kadın, bu mekâna hem fiziksel hem de zihinsel dokunuşlarda bulunurken aslında burayı bir üretim alanı yani atölye olarak da kullanmaktadır. Atölye fikri, sanatsal bağlamda yaratıcının ortaya koyduğu her bir eserin ilk olarak sergilendiği bir kabuk ve mahrem bir doğumhane gibi kabul edilmektedir. Dolayısıyla kadın sanatçı açısından ev-atölye birlikteliği, onun "*üretim sürecini yaşam biçimine entegre eden ve evcil olana üretim ve iş ile müdahalede bulunan*" bir ortaklık sürecine dönüştürmektedir (Mehmetoğlu, 2016: 31).

Kadının mahrem niteliği taşıyan bu iç mekânı, toplumsal niteliklere sahip ev fikri ile sahiplenirken öte yandan da burayı aynı zamanda bir üretim mekânı yani atölye olarak kullanmaktadır. Bu tür bir birliktelik, her ne kadar kadının kendisini ötekileştiren ve sosyal yaşamdan uzak kılan yaklaşımlara boyun eğdiği yönündeki düşüncelere sebep olsa da, ortaya çıkan yeni yaratım süreci bunun aksini işaret etmektedir. Zira kadın, evi bir mahremiyet alanı olarak görmek yerine, elindeki mekâna dair hâkimiyeti temsil eden mahremiyet unsurunu, bu alanı “yarı kamusal” hale dönüştürerek atölye işlevi ile pozitif yönde kullanmaktadır.

İç mekânın ve mahremiyetin temsilcisi olarak kadın, ev içine ait gündelik yaşam pratiklerini sanatsal deneyimine aktarırken, bir yandan mekânı parçalara ayıran toplumsal anlayışı da tutunduğu bu tavır ve yöntemler aracılığıyla terk etmektedir. Bir kadın olarak sanatçının kurduğu yaşam ve sanat birlikteliği, mekânsal bağlamda ev ile atölye ilişkisine karşılık gelerek, mahrem olan kapalı alanı dışa aktararak buraya “yarı kamusal” bir nitelik kazandırmaktadır.

Atölye, bununla birlikte kavramsal ve işlevsel özellikleri ile ele alındığında hali hazırda kamusal bir nitelik taşımaktadır. Ali Artun, atölyenin mekânsal tavrına ve işlevine yönelik bazı açıklamalarda bulunurken, bu mekânın yeterince iyi algılanmayıp, sorgulanmamasına da sitemde bulunmaktadır. Artun, atölyenin bir “*sanatçı için müze ve galeriden daha gerekli*” olduğunu savunurken bir bakıma eserin dışarıya açılması yönünde gelişen sistemin ilk zorunlu basamağı olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısıyla atölyenin işlevine dair açıklamalarda bulunan Artun, durumu şu üç başlık üzerinden toparlamaktadır. Artun’a göre atölye ilk olarak işin doğduğu, üretildiği yer olması sebebiyle sürecin ilk mekânsal basamağıdır. Aynı zamanda bir diğer işlevi olan “*nesnelerin yaratıldığı sabit yer*” deyimiyile tanımsal bir açılım kazanmaktadır. Artun, atölyenin mekânsal ve fiziki özelliklerine de atıfta bulunan bu açıklamalarına ek olarak, mekânın öznel yapısına da vurgu yapmaktadır (Artun, 2005: 157-158). Artun’un kendi ifadeleriyle açıklarsak; “*atölye özel, kişisel bir yer olarak, sadece orada ikamet eden sanatçının yargıda bulunabileceği bir deneyim mekânıdır; yargı sadece ona aittir diyoruz, çünkü onun atölyesinden dışarı ancak onun uygun gördüğü ürünler çıkacaktır*” (Artun, 2005: 159). Atölye bu mahrem yapısına ek olarak, aynı zamanda dışarıya açılan

işleyişiyle kamusal özelliklerle de açıklanmaktadır. Artun, bu özel mekânı takip eden sanat eleştirmenlerinin, sergi düzenleyicilerinin ve sanat tüccarlarının yaptığı ziyaretlerin, mekânın mahremiyetini bir nebze kırarak atölyeyi dışarıya aktardığından bahsetmektedir. Yazar, atölyenin kamusallaşma sürecini şu şekilde tarif eder:

“Atölye aynı zamanda, bir eser(müze veya galeride) halka sergilenmeden önce, sanatçının eleştirmenleri ve öteki uzmanları davet edebileceği yerdir; sanatçının umudu söz konusu şahısların ziyareti sayesinde birkaç eserinin bu özel yerden –bu tür Araf- çıkıp kamusal(müze/galeri) veya özel bir alanda(koleksiyon) asılabileceği iyi bir yer bulmasıdır-bir tür sanat eserleri cenneti” (Artun, 2005: 160).

Bu çerçevede hem mahrem, hem de kamusal özellikler taşıyan atölye, ev ile bir birliktelik içine girerek aynı sınırları taşıması bağlamında farklı kavramsal okumaları da sunmaktadır. Zira atölye ile evin kurduğu ilişki, eve yönelik gelişen toplumsal okumaları sanatsal bir çerçeveden ele imkânı oluşturmaktadır. İki ayrı düzlemde gerçekleşen kavramsal ve pratik kapsamın tek bir çatı altında toplanmasıyla, atölye ve evin sanat ile gündelik yaşam ilişkisine denk düşecek biçimde kavranmasını sağlamaktadır.

3.2.2.Bir Mahremiyet Alanı Olarak Sanatta Ev

“Hüner dolu, ama şiirsel biçimde, insan mesken tutar bu yeryüzünde.”

Friedrich Hölderlin

Heidegger, insanın varoluşunu, dünyada var olma halini yer ve mekân ikilisi bağlamında temellendirerek ikamet etme eylemi üzerinden açıklamaktadır. Ona göre insan, varoluşunu yani çevresini öncelikle oraya yerleşerek ve anlamlar yükleyerek yani duygusal tepkiler vererek anlamlandırmaktadır. Heidegger, *“İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek”* isimli metninde insanın yeryüzü ile kurduğu iletişimin ve tepkilerinin neticesinde gerçekleşen inşa etme sürecinin daha sonra fiziksel ve somut bir yapıya dönüştüğünü söylemektedir. İnsan, ikamet ettiği yer ile tamamen kişisel bir diyalog kurarak bir bakıma yer ile bütünlük sağlamaktadır. Zira kişi bir yandan ilişki içerisinde bulunduğu mekânın kendine has özelliklerini benimserken öte taraftan oraya yerleşerek

kimliğini de oraya yansıtmaktadır. Böylelikle her bir yapı, bir bakıma orada ikamet edenin özgün karakterini temsil etmektedir. Bu bağlamda inşa etme süreci Heidegger’e göre “*insanların kendilerine dünyada yer biçme çabasını zamanla fiziksel bir yapıya kavuşturur. Aslında binalar insanların uğraş verdiği şeylerin izlerini maddi dünyada hem küçük hem de büyük ölçekte kaydederek...*” bina sakinin karakterini de yansıtmaktadır (Sharr, 2017: 2).

İnsanın mekânla olan ilişkisi ve “yer”e dair yaklaşımları kişisel, öznel dinamiklerin yön verdiği, zamana yayılmış olan bir deneyim süreci olarak belirlemektedir. Özne bir yere öncelikle yerleşir, daha sonra ise orayı bir aidiyet alanı haline dönüştürerek öznel bir takım olgularla biçimlendirir ve bulunduğu yere mekânsal bir nitelik kazandırır.

Heidegger’e göre; “*dünya insanların tanımlayıp kendilerine ayırdıkları ya da birbirleriyle paylaştıkları farklı türde, boyutta, biçimde ve ölçekte yerlerin kesişmesiyle derlenip toplanmıştır. Filozofun kutsal bir değer atfettiği yer tanımlama faaliyetleri ne mantıksaldır ne de sistematik; her daim öznel, belirsiz, değişken ve rastlantısaldır*” (Sharr, 2017: 56). Dolayısıyla insana ve iç habitatına bağlı bir bağlam olarak “*ikamet etmek*” ve “*mesken tutmak*” pratikleri, hem öznel hem de zamana bağlı mekânsal deneyimleri ile gerçekleşmektedir. Bu bağlamda bir bakıma özne-mekân ilişkileri kapsamında ele alınan “*mesken tutmak*” ve “*inşa etmek*” fiilleri “*birbirlerinin aracı ve amacı*” olarak beraber hareket etmektedir (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012, s. 173). Alain de Botton insanın inşa etme arzusunu ve mekânla kurduğu ilişkinin öznel bir aktarım süreci olduğunu ifade ederek şunları söyler:

“Temelde mimari bir yapı ortaya koyma arzusu, iletişim kurma ve hatırlama arzusu ile, kendimizi dünyaya sözcükler dışında bir araç kullanarak, nesnelerin, renklerin, tuğlaların dilini kullanarak anlatma arzusu ile ilişkilidir. Başkaları nasıl biri olduğumuzu anlasın, süreç içinde biz de kim olduğumuzu hatırlayalım diye bina inşa ederiz” (Botton, 2014: 139).

İnsanın yeryüzündeki var olma biçimi, onun “yer”e dair anlamlandırmaları ve kendisini ait kıldığı alana dair mekânsal deneyimleri ile gelişen tarihsel bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla özne, varoluşunun temeli olarak atfettiği alana öncelikle

ait olmayı ister sonrasında ise bu mekânı daha da öznel hale getirerek bir sığınak, barınak misali güvenli bir yuvaya dönüştürmeyi arzular.

Norberg Schulz'un ifadesiyle; insanın yeryüzü ile ilişkisi içerisinde “*mesken hayata geçirilince, aidiyet ve katılım arzumuz da yerine getirilmiş*” olmaktadır (Heynen, 2011: 36). Zira “*Heidegger’in terimleriyle; dünyada-olmak, dünyada ‘evde olmak’ ancak*” şekilde mümkün olmaktadır (Altınyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 173). Bu bağlamda öznenin mekânla olan ilişkisi, öznel bir deneyim olarak gelişen ve onun yeryüzünde kendisine ait bir kozmos oluşturma arzusuyla perçinlenen süreç ile ilişkilendirilmektedir. İnsanın yer ve mekân ile kurduğu bu dinamik süreci “*iskân*” ve “*mesken tutmak*” ile özdeşleştiren Heidegger’in kendisi de bu deneyimi (bizzat) tecrübe etmiştir. Filozofun Kara Orman dağlarının yükseklerinde kendisi için inşa edilmiş olan kulübe, onun fikirlerinin somut mekânsal bir dayanağı olarak görülmektedir.



Resim 2: Heidegger’in Kulübesi, Todtnauberg, 1968

Heidegger elli yıldan fazla bir süre kaldığı Todtnauberg’deki kulübesinde, insan ve yer arasındaki ilişki hakkında düşünmüş ve yazmıştır. Heidegger’in kulübe ile kurduğu felsefi ilişkinin temelinde “*yapı, çevresi ve mevsimleri ile duygusal ve düşünsel bir yakınlık iddiası*” bulunmaktadır (Sharr, 2016: 3).

Heidegger, insanın yeryüzünde konumlandığı yerin ve çevresinin özelliklerine göre mekân ile iletişime geçtiğini savunur. Özne bulunduğu yerin fiziki ve coğrafi özellikleriyle özdeşleşirken öte yandan da buraya duygusal ve psikolojik tepkiler vererek bulunduğu mekânla bütünleşmektedir. Dolayısıyla özne, bir yeri mesken belirlerken öncelikle oradaki coğrafi şartlara göre bir bina inşa etmektedir. Zira Heidegger açısından bakıldığında *“bina yerin ve oturanların özelliklerine göre inşa edilir, içinde bulunduğu fiziksel ve beşeri topoğrafya’yla”* şekillenmektedir (Sharr, 2017: 10).

Heidegger, kutu formundaki dört eşit alana bölünmüş kulübesinde geçirdiği yaşamı hakkında şunları söyler: *“burada yaşam, bütün saflığı, yalınlığı ve büyüklüğüyle ruhun önüne seriliyor... Bazen insanın aşağıda o acayip rolleri oynayabilmesini anlayamıyorum”* (Sharr, 2016: 67). Heidegger’in sözünü ettiği “aşağısı” terimi aslen şehirdeki modern yaşamı bir metaforudur. Filozof *“şehirdeki yaşamından ve üniversiteden unten yani ‘aşağıdaki’ ya da ‘alttaki’; kulübedeki yaşamından ise oben yani ‘yukarıdaki’ ya da ‘üstteki’ olarak”* bahsetmektedir (Sharr, 2016: 67).

3.2.2.1.Ev ile Evsizlik Hali: Rachel Whiteread

Heidegger’e göre modern yaşam ve teknoloji insanı varoluş dinamiklerinden, dolayısıyla bir yere ait olma ve orada ikamet etme hakkından yoksun bırakmaktadır. Ona göre “aşağıda” mesken tutmanın sağladığı evinde ve güvende hissetme hali yitirilmekte; artık insanlar “kayıp” hissetmektedir. Heidegger açısından kulübe fikri hem fiziki konumu itibarıyla hem de insanı varoluşuna dair kendisini keşfedebilmesi yönünde “yüksekte” olarak tarif edilirken, metropol bunlardan noksan bırakılan bir “aşağı” mertebesinde bulunmaktadır. Zira filozof açısından ev kavramı *“metropolde içinde oturulacak bir makine olarak hizmet veren modern konutun parçalı, şeffaf, içi dışına çıkmış, salt işlev-merkezli ve tekinsiz oluşuna karşı, doğal/çevre ile bütünleşmenin, mahremiyeti önemsemenin, azla yetinmenin ve insanı aşkın bir ölçüler toplamı içinde var olmanın/ikamet etmenin mekânsal modelidir”* (Ceylan, 2017).

Modern ev fikri, Heidegger'in kulübe/ev anlayışına ters bir bakış getiren işlevselci ve akılcı düşünmeye dayalı, teknolojinin olanakları ile donatılmış bir yer modeli sunmaktadır. Le Courbisier'nin “*ev içinde yaşanılacak bir makinedir*” deyiimi ile zirveye ulaşan ev kavramı, inşa etme ve mesken tutma algısı ile karşıt bir durumda konumlanmaktadır.

Theodor Adorno'nun deyiimiyle: “*Layıkıyla mesken tutma artık mümkün değildir... Ev geçmişte kalmıştır*” (Heynen, 2011: 34). Modern yaşamın bir makine olarak tasvir ettiği ev, işlevsel yapısı ile artık ikamet etmenin de izlerini taşımamaktadır. Modern mimari anlayışta konut fikri, içi-dışı bir şeffaflığı rasyonelliğin hâkim olduğu bir *seyirlik nesne* yaklaşımı bulunmaktadır.

Beatriz Colomina açısından modern mimari “*sabit değildir, daima filmdeki ya da şehirdeki gibi hareket halindedir*”, dolayısıyla “*ne iç mekân ne de dış mekân olan, ne özel ne de kamusal olan (bu terimlerin geleneksel anlamında) bir mekânda ikamet*” etmektedirler (Colomina, 2011: 6). Modern evin duvarları ve pencereleri yeni inşa teknolojileriyle inceltilerek yerini cama ve şeffaflığa bırakmıştır. Bu bağlamda birbirinin içerisine dahil olan ve birbirine karışan içerisi-dışarısı, kamusal-özel birliktelikleri, insanın yeryüzündeki öznel konumuna dair çelişkiler doğurmaktadır. “*Modernleşme, metropolün özel ve kamusal, iç ve dış tüm mekânlarını rasyonellik ideali doğrultusunda*” düzenlemektedir (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 73). Bu bağlamda ev mefhumu giderek “*ulaşılması imkansız bir mite bir arzu nesnesine*” dönüştürmektedir (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 73). Özne, içerisinde bulunduğu ortamda hayalini kurduğu ev ve aidiyet hissini modernleşme süreci ile birlikte ancak dergilerde veya filmlerde bulabilmektedir. Böylece modernizmle birlikte gelişen yeni ev algısı “*hayalini kurduğumuz ulaşılmaz nesneye dönüşür*” (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 109). Tüm bunlar doğrultusunda “*modernite sık sık bir evsizlik durumu olarak tarif*” edilmektedir.

Modern toplumun ve mekânların değişime ve harekete endeksli yapısı, özneye kendisini ait kılabileceği bir yer sunamaması ile onu göçebe kılmaktadır. Hilde Heynen

bu durumu şöyle açıklamaktadır; “*Modern koşullar altında dünya yaşanamayacak bir yer haline gelmiştir; modern bilinç evsiz zihin’in bilincidir*” (Heynen, 2011: 34).



Resim 3: Rachel Whiteread, “Ev (House)”, 1993

Modernizmin (şeffaflık ideali ile) iç ve dışı birbirine karıştıran, evsiz ruhu anlayışını en çarpıcı biçimde gözler önüne seren, Rachel Whiteread’in yapımını 1993 yılında tamamladığı “Ev” (House) isimli çalışmasıdır. Yapımından sadece birkaç ay sonra, 1994 yılının Ocak ayında imha edilen “Ev”, James Lingwood’un tabiriyle “*kışkırtıcı bir kombinasyon*” olarak nitelendirilmektedir (Fineberg, 2013: 477). Rachel Whiteread çalışmalarında genel olarak sıradan nesnelerin kalıplarını çıkararak onların anlamları ile oynarken, aynı zamanda gizemli olanın ve mekânların da altını oymaktadır. Londra’nın doğusunda bulunan atıl evlerden birinin özel bir beton döküm tekniğiyle kalıbını çıkaran Whiteread, evin negatifi aracılığıyla modernizmin yeni mekân algısını tartışmaktadır. Modern mahremiyet anlayışına ve evsiz ruhuna

göndermede bulunan Whiteread, “Ev” çalışmasını “yaşadığımız yer, geldiğimiz yer, uyuduğumuz yer, ailemizin olduğu yer” olarak tanımlamaktadır (Talu, 2009).



Resim 4: Rachel Whiteread, House Study, Grove Road, 1992

“Ev”(House), iç-dış kavramlarını ters yüz ederken bir bakıma gizli ve mahrem kılınan tüm detayları da görünür kılmaktadır. Ancak burada gördüğümüz, eve dair olan hikâyelerin yüzeyde belirmesidir. Gerçek bir eve ait olan kapı, pencere gibi organlar adeta işlevinden koparılıp kullanılmaz hale getirilmiştir. Bu bağlamda içeridekinin dışarıya çıkamadığı, dışarıdakinin ise içeriye giremediği ve dolayısıyla göremediği yere dair merak duyduğu bir evsizlik hali oluşturulmaktadır. Grunenberg, Whiteread’in bu çalışması hakkında şunları söylemektedir: “sanatçının üç katlı evin içini katılaştırmasından ve sonra dış duvarların yok edilmesinden ibaret olan Ev, tanıdık bildik olduğumuz sıcacık bir evsellik ifadesinden daha çok evin/konutun karanlık yüzünün araştırılmasıdır” (Talu, 2009). Whiteread’in bu çalışması gerek eve dair anlamın içini boşaltması bağlamında gerekse güvenli yerin negatifi olan bu evin gizemli yapısı ile tekinsizlikle bağdaşmaktadır. “Korunmakla, barınmakla, güvenlikle ilişkilendirilen ev tekinsiz olur. Aşinalık yerine yabancılik hissettirir, canlı gömülmek

gibi korkuları yansıtır. Sanki kapalı hacim, içinde korku ve dehşeti gizler” (Altinyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 144).

3.2.2.2. Frederick Kiesler’in Sonsuz Ev’i

Tekinsizliğin ele alındığı başka bir mekânsal deneyim süreci sürrealizmin mimari ile olan ilişkisinde karşımıza çıkmaktadır. Burada bahsi geçen tekinsizlik vurgusu iki düzlemde açıklanmaktadır. İlk olarak sürrealist mekân algısının, modernizmin ve Le Corbusier’nin teknolojik olanaklara atıf yapan yabancılaştırmaya dayalı ev anlayışını bertaraf etme girişimi, ikinci olarak ise sürrealizmin, Freud’un 1919’da yayımlanan tekinsizlik üzerine ele aldığı makalesi ile kurduğu bağlantı üzerinden izah edilmektedir.

Sürrealizmin mimari ile ilişkisi; hayal gücüne, hafızanın etkisinde gerçekleşen algılama sürecine, arzu ve içselliğe gönderme yapmaktadır. Sürrealist sanatçılar için gizemli pasajlar, sokaklar eski ve ürkütücü yapılar, fantastik ve mitik özellikleriyle ilham kaynağı olan mekânsal deneyim alanlarıdır. Bu bağlamda sürrealist mekân sanatındaki ev fikri, Gaston Bachelard ile benzer bakış açıları ile düşün, düşlemenin, hayal kurabilmenin yegâne yeri ve gizemli geri dönüşüme en müsait mekân olarak ele alınmaktadır. Gaston Bachelard için ev, *“düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur, ev huzur içinde düş kurmanızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez, insana derinlemesine işlenmiş değerler düşlemeye aittir”* (Bachelard, 2014: 36). Bunların yanı sıra sürrealist ev düşüncesi, tekinsiz bir nesne olarak belirmektedir.

Modernizmle birlikte gelişen rasyonel bakışın dünyaya ve insanların mekân algısına kattığı yabancılaşma hissi sürrealist evi tekinsiz kılan durumlardan ilkinin oluşturmaktadır. Zira sürrealizm *“Rasyonalizmin yürürlüğe soktuğu akıl-ruh –beden, insan-doğa, organik-inorganik, hayal-gerçek ayrımlarının yitmesini, insanın yaşadığı yerle (ev, dünya, evren...) yeniden bir olmasını düşler. Yabancılaşmayı bertaraf etmeyi, insanı özüne kavuşturmayı, işlevselliğin yer altına gömdüğü ‘ev’i yeniden bulmayı düşler”* (Ojalvo, 2011). Bu bağlamda sürrealist sanatçılar mimarlığa dair mevcut

kuralları deęiřtirmeye ve mekânı yeniden dūřlemeye dair alternatif fikir ve pratikler üretmeye çabalamaktadır.

Modernizmin ev’e dair sunduğu sınırları ve mahremiyet algılarını yıkarak iç-dış algısının yitirildiği, dikine uzanan sert biçimlerin aksine mimari örnekler sunmaktadır. Bu tür sürrealist mimariye dair önemli bir örnek Frederick Kiesler’in Sonsuz Ev çalışmasıdır. “Sonsuz Ev” (Endless House) Kiesler’in maket halinde kalan ve gerçekleşmemiş bir eseridir. Sanatçının adeta ilkel yaşama ve mekânsal pratiğine gönderme yapan mağaramsı görünümdeki bu çalışması; iç içe geçmiş, dairesel formdaki kabuklardan oluşmaktadır.



Resim 5: Frederick Kiesler, “Sonsuz Ev (Endless House)” 1950–60

Frederick Kiesler ortaya koyduğu mimari anlayış ile ileri görüşlü ve zamanın ötesinde bir sanatçı olarak nitelendirilmiştir. Alışıl gelmiş fikirlerin aksine içerisi ile dışarısını farklılaştırmayan, mahrem bakışları ve sınırları yerle bir eden, geçmiş ve geleceği tek bir form içerisinde bir araya getirmektedir. Kiesler’e göre *“tohum-hücre halindeki Sonsuz Ev, tavanı ve penceresi olmayan, farklı işlevler için kullanılacak küçük*

hücrelere bölünmüş, ailenin üç kuşağını barındıracak kadar büyük, dev bir hücre tasarlamıştır” (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 407).



Resim 6: Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, Detay

Tüm bu yönleriyle dahi modern ev algısına karşın, sonsuz bir tükenmezliğin bulunduğu mekân şöyle tarif edilmektedir: *“Makine-çağı evleri parçalanmış bölmelerdir, bir kutu yanında başka bir kutu, bir kutu altında başka bir kutu, gökdelen olana dek ur gibi büyürler”* (Altınıyıldız Artun, 2014). Ancak “Sonsuz Ev” bu monotonluğun aksine sürekli ve döngüsel bir hayat ritmini temsil eder. Sonsuz Ev’in içeriği dışarıya bağlayan ve bilindik sınır algılarını bozan, var olan duvarları yok eden bir yapıya sahip olmasıyla birlikte mahremiyet kavramını da iki yönden barındırmaktadır. Bu ev, içerisinde (özne) *“mutlu bir yalnızlığa gömülebilirsiniz. Sonsuz yalnızca aile yuvası olmaz, mutlaka kendi iç dünyanızdan gelen ‘konuklar’ için de yer açmalı, onları rahat ettirmelidir. Kendinle baş başa kalmak. Meditasyon ritüeline ilham vermek”* (Altınıyıldız Artun, 2014). Burada iç dünyadan gelen konuk ile bahsi edilen, öznenin kişisel varlığını ve öznelliğini keşfettiği bir yalnızlığa gönderme yaparak mekânı yaratıcılıkla da bağdaştırmaktır. Öte yandan bu çalışma *“içeriye ışık ve hava almak, içerisi ile dışarı arasındaki teması sağlamak amacıyla yer yer-bir vajinayı andıracak şekilde-...”* birden fazla yarıklar içermesiyle kadınsal bir vasma ve

dolayısıyla bedene de biçimsel göndermelerde bulunmaktadır(Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2014: 407).

“Sonsuz Ev” gerek biçimsel yapısıyla gerekse de içeriğinde gizlenmiş bedene göndermede bulunan yakınlıkları ile tekinsizlikle karşılaştırılmaktadır. Zira ev bir yandan hazzı ve aşırılığı dışarıda bırakan güvenliğin temsili olarak Lisa Philips tarafından da bedenle ilişkilendirilmektedir. Philips’e göre “*Sonsuz Ev, hem işlev hem de biçim açısından insan vücudu ile ilişkilidir*” (Philips L., 1989: 127). Tüm bunlarla birlikte Sonsuz Ev, “*hayal dünyasının, hatta bilinçaltının hem mekânı, hem de metaforu. Sadece görsel değil, duysal, tensel. Dolayısıyla tekinsizliği, korkuyu, şiddeti, arzuyu, erotizmi de*” barındırır (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2012: 15). Dolayısıyla Sonsuz Ev’in ana karnına yani rahime yaptığı göndermeler, Freud’un tekinsizlik üzerine yazdığı makalesi üzerinden de okunabilir;

“Freud;1919’da yayınlanan tekinsiz üzerine makalesinde ‘Aşk, ev hasretidir diye bir nükte vardır.’ diye yazmıştı. Ve bir insan ne zaman bir yerin ya da bir ülkenin düşünüyü kurar ve düş kurmayı sürdürürken kendine, ‘Bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce burada bulundum’ derse o yeri annesinin cinsel organları ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz” (Altınıyıldız Artun & Ojalvo, 2014: 114).

“Sonsuz Ev de tıpkı Rachel Whiteread ve Heidegger’in, yaptığı gibi mekâna ve eve dair farklı yaklaşımlar getirerek, ileriye yönelik alternatif olanaklara dair çözümlemeler ortaya koymaktadır. Zira bu çalışma insanın öznel yapısı ile birlikte aile ve çevresel olguları da hesaba katarak sonsuz bir düzlem fikri oluşturmaktadır. Bu bağlamda “Sonsuz Ev” her kapsamdan insanı ve öteki kılınan tüm toplulukları hanesinin çatısı altında toplaması itibariyle bir bakıma normal olan yargılara ters düşen, aykırı bir tavır da sergilemektedir.

3.2.3.Bir Kimlik Mekânı ve Yaratım Alanı Olarak Oda

İnsan varoluşunun başından itibaren, mekân ile daimi bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu ilişkisel süreç; tarihin her evresinde, öncelikle bir canlı olarak yeryüzünde bulunan insanın korunma içgüdüsünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Nitekim birey,

bulunduğu yerin özelliklerine evrim sürecine öncelikle bu ortamın doğasına özgü coğrafi koşullarından korunabilme niyetiyle bir mekâna sahip olmak ile başlamaktadır. Barınma ve korunma fikrine dayalı gelişen çeşitli mekân oluşumları, kendisini değişen zaman zarfında mağaradan başlayarak ev gibi daha tanıdık mekâna değin gelerek birçok değişimden geçmiştir. Mekân-zaman ilişkisinin deneyime dayalı bu değişime, günümüzde yaşam alanı olan ev ve insan arasındaki ilişkide de karşımıza çıkmaktadır. Ev kavramı, geleneksel anlamda bir korunma mekânı olmakla birlikte bugün bireyin öznel kıldığı, girift ve mahrem bir yapı olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda ev, yalnızca bulunduğu konuma ait özelliklerin atfedildiği bir barınak değil, aynı zamanda mesken tutanın ilişki halinde olduğu özelleştirilmiş bir mekândır.

İçeride olmanın öncelikli kılındığı bu mekânın, bireye ait özel bir alanı tarif eden konumu yalnızca kişisel alanı kapatan ve örten duvarlar ile tarif edilmemektedir. Zira bireyin mahremiyet anlayışına yönelik şekillenen ev ideali kendi içerisinde de kişisel olana dönük özel uzamları barındırmaktadır. Özne burada, toplumsal olarak kendisine atfedilen rollerle birlikte, gündelik hayat ritimlerini de sürdürmektedir. Ancak söz konusu edilen ve evin kimlikli bir mekân olarak tarif edilmesi hususundaki söylemlerin, öznenin kişiselleştirilmiş konumdaki mekân odacıkları aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Michel de Certeau özel alan ile yaşama ilişkin çalışmalarında; eve ait bir parça olan odanın sahip olduğu mahremiyet hakkı ve bu alanlara özgü pratiklerin bütüne olan katılımı üzerine incelemelerde bulunmaktadır. De Certeau kendi bakış açısından “özel uzam” ile özne arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

“Burada, beden, kendi isteğine göre yayılabileceği, uyuyabileceği, gürültüden, bakıştan, ötekinin varlığından kaçabileceği, işlevlerini ve en mahrem bakımını yerine getirebileceği kapalı bir yuvaya sahiptir. Ortak yerlerin dışında ayrı oturmak, toplumsal bedenin bireysel beden üzerindeki baskısının dışarıda bırakıldığı, uyarılar çoğulunun süzülmediği ya da her durumda ideal olarak süzülmesi gerektiği korunaklı bir yere sahip olmaktır” (Certeau, Giard & Mayol, 2015: 176-177).

De Certeau’nun da analiz ettiği üzere ev yaşamı, kendi içerisinde birbirinden bağımsız mahremiyet gereksinimlerine gebe olması bağlamında farklı alan pratiklerinin gerçekleştiği odaları doğurmaktadır. Mekânın içerisinde yeni bir mekân izlenimi yaratan

oda kavramı, bireyin en mahrem doğası farz edilen eylemlerinin gerçekleştiği yatak odasından, sanatsal bir nitelik kazanan yaratım alanlarına değin farklı şekillerde kendisini üretmektedir. Oda kavramı ise; evin özel bir parçası olmasının yanı sıra, taşıdığı toplumsal değerler sebebiyle, öznelleştirilmiş olan kişisel alan fikrine göndermede bulunmaktadır. Özne, burada bütünüyle kendisine ait kıldığı bir mahremiyet algısı oluşturarak, gündelik hayat pratiklerini bu yaklaşıma eşdeğer bir şekilde gerçekleştirmektedir. Bu özelleştirilmiş mekâna dair en kapsamlı araştırmalardan birini Michelle Perrot yapmıştır. “Odaların Tarihi” isimli çalışmasında, odanın işlevine ve anlamlandırılmasına dair şu açıklamalarda bulunmaktadır:

“Odaya giden birçok yol vardır: Dinlenme, uyku, doğum, cinsel istek, aşk, tefekkür, okuma, yazma, kendini arama, Tanrı, isteyerek ya da mecbur kalarak her şeyden elini eteğini çekme, hastalık, ölüm. Doğumdan ölüm döşegine kadar, varlığın sahnesidir, ya da en azından kulislerinde maskelerin çıkarıldığı, çıplak bedenlerin kendilerini heyecanlara, üzüntülere ve şehvete bıraktığı yerdir oda” (Certeau, Giard & Mayol, 2015: 11).

Perrot aynı zamanda bu özelleştirilmiş mekânın yaratım alanı olduğuna işaret ederek mekânı “*hayali bir kutu*” olarak tanımlamaktadır. Yazara göre işlevleri itibariyle oda, sabit haldeki bir mekân olmaktan çıkarak, öznenin kendisine ait nesne ve anılarla kurduğu bir mikrokozmosa dönüşür. Perrot açısından oda, özneyi koruyan bir siper ve sığınak olmakla birlikte anılar ve nesnelerle yüklü bir depo olarak az çok bir harikalar odasıdır.

Oda kavramı sahip olduğu mahrem olgularla birlikte, kişisel olana yaptığı doğrudan göndermelerle de bir yaratım alanı olarak karşımıza çıkar. Xavier De Maistre’nin “Odamda Seyahat” ve “Odamda Gece Seferi” isimli iki ciltlik eseri, kişisel olanı bir anlatı mekânına dönüştürerek, buraya yeni kimlik özellikleri yükler. De Maistre, düşsel olarak zenginleştirdiği özel alanı olan odasını, kurgusal bir serüven aracına dönüştürür. Bu iki ayrı anlatının ortak yönü olan oda, aynı zamanda yazarın mekânsal bağlamda bir otobiyografisidir.

Yazarın kurgusal olarak ele aldığı seyahatinin ilk durağı olan “Odamda Seyahat”, kırk iki gün süren bir oda hapsine mahkûm edildiğini iddia ederek başlar. Maistre’nin kapatılma sürecine denk gelecek şekilde kırk iki bölümden oluşan bu eser,

yazarın özel yaşamını mahrem detaylarından, mekânda yer alan nesnelere değin betimlediği imgesel bir yolculuktur. İnsanın kendi odasını keşfe çıkmasının ona katacağı yeni gözlem ve algılama pratiklerine değinen yazar, bu imgesel seyahati şu şekilde aktarmaktadır: *“İnsanın kendi odasında seyahat ederken aldığı keyif, başkalarının kaygılı kıskançlığından uzak; paraya da bağlı olmayan bir keyiftir”* (Maistre, 2010: 11).

Bireyin hiçbir bağımlılığı ve görevi bulunmaksızın, kendi köşesine çekilebileceği bir yaratım alanı olarak oda, gündelik hayata dair mekânlara bakış açımıza derinlik ve farklılık katmaktadır. Nitekim Maistre, yazısında gündelik yaşamının her anını geçirdiği odasındaki eşya, resim, mobilya vb. tüm nesneleri farklı bir perspektiften yeniden okumaktadır. Yazar oda kavramı aracılığıyla, hayal dünyasında hiçbir sınırı tanımadan ulaşılması imkânsız olan yerlere ulaşmaktadır. Serdar Ünal, Maistre’nin anlatısını ele aldığı yazısında bu özgürlük halini şu şekilde aktarır:

“Bu metafizik düşünceler dizgesi, doğal olarak, yakın çevresinde hep sınırlar, yasaklar, olumsuzluklarla karşılaşan öyküleyicinin sonsuz olana; sınır, yasak kavramının olmadığı sonsuzluklar, sonsuz özgürlükler alemine gözlerini çevirmesinden olur” (Ünal, 2001).

3.2.3.1. Kimlik ve Oda ilişkisi: Virginia Woolf, Kendine Ait Bir Oda

Oda; öncelikle, dahil olduğu evin toplumsal kodlamaları ile donatılarak mahremiyet kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Mahremiyet kavramıyla birlikte mekân, cinsiyet ve cinsellik üzerinden şekillendirilerek kadına göndermede bulunmaktadır. Bilhassa evin en mahrem alanı olarak yatak odası öncelikle kadının mekânı olarak algılanmaktadır.

Michel Perrot yatak odasının kadın ile ilişkilendirilmesini şöyle gerekçelendirmektedir:

“Yatak odası özellikle kadınların mekânıdır, onların tapınağıdır. Onları dört duvarla kuşatmak için pek çok sebep vardır: Din, ev düzeni, ahlak kibarlık, edep, ama aynı

zamanda hayalperest kadınları pencerelerinin önüne yarı çıplak olarak bir kanep, sedir ya da yatağa uzandıran düşsel erotizm” (Perrot, 2013: 125).

Kadının odayla özdeşleştirilerek aktarımı(her ne kadar) onu mahrum kılan bir bağlamda ele alınsa da, bu özel alan yaratıcı bir mekân olarak da ele alınmaktadır. Bir kapalılık idealini temsil eden oda, sanatsal açıdan bakıldığında kadına ve rollerine karşı(yapılan) bir reddediş halini taşıyan mekâna dönüştürülmektedir.

Virginia Woolf “Kendine Ait Bir Oda” isimli denemesinde, bir yazar ve sanatçı olarak kadın kimliği ile toplumsal kimliği arasındaki birlikteliğin, onunla özdeş kılınan oda kavramını, kişisel bir yaratım alanına dönüştürmesi irdelenmektedir. Yazar açısından(bakıldığında) toplumsal bir mekân olarak oda, öncelikle kadın figürüne yaptığı göndermelerle ele alınabileceği gibi bu yaklaşıma alternatif olarak “*yalnızca onların anlatabilecekleri hikâyelerin çeşitliliğini*” sunan bir yapıya da dönüşebilmektedir (Perrot, 2013: 154).

Woolf açısından, mahremiyet kavramının ele geçirdiği bir mekân olarak odanın incelenmesinin temelinde, kadın ve kadının toplumsal bağlamdaki konumu rol oynamaktadır. Jale Erzen’in de, odanın toplumsal özelliğine göndermede bulunan şu açıklaması, Woolf’un bu yaklaşımını destekler niteliktedir: “*Bir oda, ne denli mahrem olursa olsun, her zaman toplumsal bir özellik taşır ve bir eserin anlamını harekete geçiren de bu toplumsal referanstır*” (Erzen, 2017: 215).

Virginia Woolf, “Kadınlar ve Kurmaca Yazın” hakkındaki konuşmaları üzerinden ortaya koyduğu bu eserde, tarihsel olarak edebiyat alanındaki erkek egemenliğinin kadına gösterdiği tutuma değinmektedir. Woolf edebiyat tarihini referans göstererek incelediği ve bu süreçte yer alan önemli figürlerin mercek altına alındığı yapıtında, bilinen ve başarılı sayılan öncü yazarlar arasında çoğunlukta bir kadına rastlanmadığını belirtmiştir. Ona göre bir kadın, toplumsal yaşamdaki rolleri itibariyle ikincil kılınırken, aynı deneyimi bir yazar olma aşamasında da tecrübe etmektedir. Öyle ki edebi bir yazı yazma aşamasında, kendisi için gerekli olan mahremiyeti sağlayacak bir odaya ve yeterli maddi kazanca sahip olmayan kadın, tüm bu zorlayıcı şartlara rağmen bir eser ortaya çıkarabilse dahi, erkek kimliğini veya adını kullanarak

başarabilmektedir. Esasen kadının bir “erkek maskesini” kullanarak yazılarını yayınlatabilmesi yani “*kadın yazarların isimlerini gizlemeleri, erkek dünyasıyla ilgili bir korkunun, bir ürküntünün ifadesi*” olarak değerlendirilmektedir (Şengül, 2016).

Edebiyatın kadın açısından bu denli zorlu ve ulaşılması güç bir yaratım süreci olması, temelinde yine kadınların toplumsal açıdan erkeğin gölgesinde ve gerisinde bırakılmasıyla bağdaştırılmaktadır. Virginia Woolf edebiyat tarihinde cinsiyetli bir kimlik olarak yer alan kadın figürünün konumunu, bir psikoposun “*yaşayan, yaşamış ya da yaşayacak hiçbir kadının Shakespeare’in dehasına sahip olamayacağı*” iddiası üzerinden açıklamaktadır (Woolf, 2017: 52). Yazar bu iddia üzerine, Shakespeare’in Judith adında bir kız kardeşi olduğu varsayımından yola çıkarak oluşturduğu fantezide, kadının imkânlarını ve bu olumsuz süreci örneklendirmektedir. Yazarın anlatımına göre, Judith son derece yetenekli bir kadın olarak, abisi gibi edebiyata ilgili ve meraklıdır. Ancak her ne kadar yaratıcı bir zekâyâ sahip olsa da tıpkı dönemin diğer kadınları gibi aynı yazgıyı yaşamakla mükellef kılınmaktadır.

Woolf’un bu kurgusunda Judith karakteri, muhtemelen ailesi tarafından okula gönderilmez, istemediği bir şekilde evlendirilir ve çevresel koşullarla yaratıcı tarafını bastırmak zorunda bırakılır. Dolayısıyla yazar, bu şartlar altında Shakespeare’in döneminde yaşayan bir kadının, onun dehasına sahip olsa dahi neticede kadınlığın doğası gereği öyküsünün bu şekilde yazılacağını söyler ve psikoposun düşüncesine katıldığını da ekleyerek hikâyesini şu şekilde tamamlar:

“Shakespeare’in döneminde bir kadının Shakespeare’in dehasına sahip olması düşünülemez. Çünkü Shakespeare’inki gibi bir deha köle gibi çalışan, hiç eğitim görmemiş ve hizmet sunmakla yükümlü insanlar arasında doğmaz” (Woolf, 2017: 55).

Virginia Woolf, bir kadının yazım sürecini gerçekleştirmesi için gerekli malzemelerin; hayal kurabileceği ve yalnız kalabileceği bir oda, kağıt, kalem olduğunu ileri sürmektedir. Ancak Woolf’a göre, bir kadının yazarlık tecrübesi sadece bunlara bağlı değildir. Kadınların başarılı olabilmesi için toplumsal statülerinden de sıyrılabilmesi ve bir kadın kimliği ile değil, yaratım düzleminde hareket eden bir sanatçı olması gerekmektedir.

Woolf, söz konusu kadın olma halinin yaratım sürecine yönelik etkisini ve karşılaştığı güçlükleri, ironik bir hikâye ile aktarmaktadır. Yazar, ünlü bir adamın romanı üzerine inceleme yazısı oluşturma aşamasındaki bir kadının, “Evdeki Melek” ismini verdiği hayalet ile arasındaki çatışmadan bahsetmektedir. “*Kitap eleştirileri yazarken benle kağıdım arasına giren oydu*” diyerek betimlediği bu hayalet, yazarın üretim aşamasındaki en büyük düşmanıdır (Woolf, 2017: 111). Bu hayalet bir bakıma kadın olan yazarın toplumsal kimliğini ve kendisine atfedilen rolleri ona daima hatırlatan ve bir çeşit baskı oluşturan, benliğinde yatan cinsiyetli kimliği temsil etmektedir.

Hikâyede (sözü edilen) “Evdeki Melek” isimli hayalet, yazım aşamasında yazarın kulağına fısıldayarak bir bakıma sürecin kendisini de etkilemektedir:

“Tatlım, sen genç bir kadınsın. Bir erkek tarafından yazılmış bir kitabı eleştiriyorsun. Anlayışlı ol, sevecen ol, gurur okşa, aldat, cinsiyetimizin bütün maharetlerini ve cilveli kurnazlıklarını kullan. Hiç kimsenin senin kendine ait bir aklın ve düşüncelerin olduğunu anlamasına izin verme. Her şeyden önemlisi, saf ol” (Woolf, 2017: 112).

Bu çerçevede Woolf, ataerkil edebiyat tarihinin içerisinde yer alan kadın yazarın kendini bulma ve üretim aşamasında, öncelikle bu kimliği yani zihnindeki hayaleti yok etmesi gerektiğini söylemektedir. Kimlikli bir mekân temsili olarak oda kavramı, bir taraftan Xavier Maistre’nin gezgin kimliğini temsil ederken, Virginia Woolf açısından, aktarılan kadın kimliğinin yaratım alanı olarak ortaya çıkan üretim mekânının da bir tezahürüdür.

3.2.4. Bir İç-Dış Bölünü Olarak Kapı ve Pencere

“Her eşik kutsal bir nesnedir”

Prophyrios

Ev kavramı, kadın ve mahremiyet ikilisi ile birlikte özel-kamusal ya da iç-dış gibi diyalektik yapılara, bedensel nitelikler kazandırarak mekânsallaştırmaktadır. Jale N. Erzen; bedeninin yeryüzü ile olan temasını, “*bir yapıya girmek yabancı bir bedene nüfuz*

etmek gibidir” şeklinde ifade ederken adeta mekânı kişileştirir ve ona insani vasıflar yükler (Erzen, 2017: 199).

Ev; sahip olduğu pencere, kapı gibi sınır olma özelliği teşkil eden ve içerisi ile dışarıyı arasında geçişlilik sağlayan mimari öğeleriyle insani bir rol taşımaktadır. Gaston Bachelard, evi bir düşünme ve yaratım mekânı olarak ele alırken aynı zamanda onun, hem psikik hem de fiziki yapısına göndermede bulunur. Bachelard; bu mimari unsurları, insani uzuvlar olarak mekâna eklemeler ve şu ifadeleri kullanır: *“Pencereler gözlerdir, kapılar ise ağız”* (Eıguer, 2013: 27). Bachelard, evin gözü olarak ele aldığı pencereyi işlevsel olarak mekâna sağladığı ışık unsurunun yanı sıra, insanın kendi evreninden dışarıya yönelttiği bir bakış olarak da nitelendirmektedir. *“Taştan dört duvar arasına hapsolmuş bir bakış”* dizelerinin bulunduğu bir şiiri referans alarak pencereyi insanileştiren Bachelard, evi insana ait bir evren olarak aktarmaktadır.

İnsana dair olan, psikolojik ve fiziksel niteliklere sahip kılınan, fakat mekânın mimari birer öğeleri olarak sunulan kapı ve pencere, mekânlar arası geçişleri sağlaması yönünden geçiş veya eşik mekânlar olarak görülmektedir. Pencere ve kapılar, bireyin sahip olduğu mahrem yaşama ait olduğu varsayılan bir iç mekân ile kamusal alan arasında bir tür geçiş oluşturmaktadır. Bu geçiş süreci içerisinde kapı / pencere ve duvar gibi mimari öğeler; birer eşik, sınır rolü oynayarak aynı zamanda iki yaşam arasında bir süreklilik de sağlamaktadır.

Yaşamın her evresinde insanların kendilerine fiziksel ve psikolojik gereksinimler doğrultusunda bir yer ayırdığı ya da doğrudan kişiselleştirilmiş mekânlar inşa ettiğine şahit olunmaktadır. Bu bağlamda özne ile mesken tutma eylemi, birbirleriyle öncelikle ev düzlemi üzerinden ilişkilendirilmektedir. Özne, mahremiyet kavramı ile sınırlarını çizdiği ve bunu mekânsal düzeyde ev faktörü aracılığı ile belirginleştirdiği koşulları, kendisine mimari bir takım unsurlar sayesinde sağlamaktadır. Bir mekâna ait duvarın sertliği ve sağlamlığı, dışarıya yönelik ortaya koyduğu mesafeli tavrı, aynı zamanda öznenin yaşama dair duruşunun da bir temsilidir. Öznenin dış dünyaya karşı bir kale misali inşa ettiği duvarlar kendisi için tehlike olarak tasavvur ettiği durumlara ya da yabancılara karşı çizdiği sınırları oluşturmaktadır.

Georges Perec, insanın dış dünya ile arasındaki sınırlara dair şunları söylerken bir yandan da o sınırların fiziki yapısını tarif etmektedir:

“İnsan kendini korur, insan dışarıya set çeker. Kapı durdurur ve ayrı tutar. Kapı mekânı kırar, onu böler, geçişime müsaade etmez, bölüşümü şart koşar: Bir yanda ben ve benim ev, mahrem, yuva(mülkiyetimle dolup taşan mekân: Yatağım, duvardan duvara halım, masam, daktilom, kitaplarım...), öbür yanda başkaları, dünya, toplum, politika” (Perec, 2017: 60).

Her birey, dahil olduğu düzlemin özelliklerini üstlenmesi zorunluluğu ile karşı karşıyadır. Bu bağlamda mimarinin dilini kullanarak, yani bir duvarın aşılabilirliğini yumuşatarak mekâna kapı ve pencere dahil etmektedir. Özne bu sayede bir taraftan yaşama daha kolay dahil olurken, bir taraftan da toplumsal yaşamın kargaşasından ve ağırlığından soyutlanabileceği ikili bir yaşam pratiği oluşturmaktadır.

Dolayısıyla kapı ve pencere gibi mimari unsurlar, öznenin toplumsal yaşam ile kişisel mahremiyet değeri taşıyan sınırlarının sembolik birer temsilidir, onu eş zamanlı olarak toplumsal yaşama dahil eder. Toplumsal yaşama ve mekâna dahil olan kapı-pencere gibi unsurlar, özneyi gerek toplumsal hayata dahil etmesi gerekse uzaklaştırma ve soyutlaması bakımından birer eşik görevi üstlenmektedir. Ernesto L. Francalanci de *Nesnelerin Estetiği* isimli kitabında kapı ve penceresinin içeriye dışarıya bağlayan ve ayıran birer eşik, geçitler olduğunu öncelikle değindiği kapı fikri üzerinden şöyle açıklamaktadır: *“Bir odayla öteki, bir içeriyle bir dışarı arasına yerleştirilmiş olan kapı evlerin duvarlarındaki ve kentlerin surlarındaki geçittir. Ama ne zamana ne de mekâna aittir; yalnızca hareket, eylem ve davranış onu çalıştırır ve güncelleştirir”* (Francalanci, 2012: 136).

Eşik kavramı anlam itibarıyla kapı ve pencerelere yönelik bu izlenimi doğurmaktadır: *“Eşikler bağlar ve ayırır, karşılaştırır”* (Stavrıdes, 2016: 79). Özne kendi mahrem yaşantısından dışarıya her çıkışı esnasında bu eşikleri kullandığı gibi yine toplumsal olandan uzaklaşarak sığınabileceği mekâna dönmek için eşikleri kullanmak zorundadır. Eşikler toplumsal yaşamla arasında zamansal ve mekânsal boyutta kesinti oluştururken yabancı kıldığı bir başkasıyla da arasında ilişki oluşturmaktadır. Zira kapı, pencere vasıtasıyla meydana gelen *“bu kesinti bir ‘iç’ ve ‘dış’ mekân değil, içerisi ile dışarısı, kimlik ile ötekilik, gerçek ile olası arasında bir*

karşılaştırmanın gerçekleşebileceği bir ara alan tahsis” etmektedir (Stavrıdes, 2016: 116). Mekânlar arası süreklilik ve geçiş sağlayan bu eşikler, aynı zamanda insanın psikolojik ve fiziksel yaşamı ile dış dünya arasındaki birlikteliğin veya ayrılığını kavramsal düzlemdeki açılımlarını da sunmaktadır. Mahremiyet kavramıyla birlikte gelişen bireyin toplumsal yaşamı onun kişisel hak ve sınırlarını temsil eden ev fikrinin inşa edilmesi aşamasında kapı, pencere gibi uzuvların önemini vurgulamaktadır. Birey kendi evinin sınırlarını, kapısını kapadığı anda kimin içeride, kimin dışarıda kalacağına karar verir. Pencere sayesinde evinin mahrem ve güvenli sınırları içersinden dış dünyaya bakarak gözlem yapma becerisi ve hakkını elde etmektedir. *“Bu bağlamda mekânın bize ait olduğunu güvenceye alan tek şey ses ve görüntünün tekelimizde olmasıdır, görülmeden görmek, duyulmadan duymak”* ayrıcalığını (pencere ve kapı aracılığıyla temin) edinen birey, aynı zamanda bu kapı, pencere sayesinde bulunduğu mekânı bir iç mekâna dönüştürebilmektedir (Ergüven, 2007: 31).

Birey, çatısı altında bulunduğu mekânı, mutlak bir biçimde kendisine ait ve mahrem hakları ile donatılmış bir içeridelik hali ile birlikte, iç mekân olma kapsamına dahil etmektedir. Özel-mahrem nitelikteki bir alan yani ev, öncelikle toplumsal sınırlardan ayrıldığı belirli şahısa ait, kendi öznesine özerklik ilan edebileceği ölçüde, mahremiyet olgusuna (içeride tutabildiği oranda) sahip bir iç mekân anlamını taşıyabilir. Mekânın sınırları ve mahremiyet özelliği sadece bir duvar ile değil, aynı zamanda içeriği dışarıya bağlama potansiyeline sahip kapı ve pencere ile sağlanmaktadır. Ancak öznenin mekânla kurduğu ilişki içersinde (öncelikli bir öneme ve) bulunduğu yeri anlamlandırma ve buraya kişisel özellikler atfedebilme noktasında kritik bir öneme sahip olan mahremiyet olgusu, gelişen zaman içerisinde birçok yönden anlam kaymasına uğrayarak farklı bağlamlar ile de ele alınmaktadır. Bilhassa modernizm ile birlikte başlayan mahrem sınır algısı kırılarak, yerini şeffaflığın dile getirildiği yaklaşımlara ve pratiklere bırakmaktadır.

Modern mimari anlayışın ana figürlerinden olan Adolf Loos ile Le Courbisier’nin ev ve mahremiyet kavramına olan farklı bakış açıları iç mekân fikrinin değişimine dair süreci belirgin kılmaktadır. Mahremiyet kavramı, mimari yaratım süreci bağlamında ev ve mekâna dair yaklaşımları temel referans noktası olarak belirlemektedir.

Adolf Loos ve Le Corbusier açısından ise bu durum, iki farklı pratik ile düşünce biçimi olarak mekânda tezahür eder. Adolf Loos, *“Ev dışarıya hiçbir şey söylemek zorunda değildir, ama içeride tüm zenginliği aşikar olmalıdır”* diyerek öznenin mekân ile olan diyalogunu, mahrem sınırları üzerinden ele alarak iç mekana vurgu yapar (Colomina, 2011: 32). Öte yandan Le Corbusier açısından bakıldığında ise *“Konut, içinde yaşamak için bir makinedir.”* İç mekân fikri öncelikle öznenin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmeli ve daha fazla şeffaflaşarak dışarıya bakmalıdır (Corbusier, 1999).

Adolf Loos’un içeriye doğru bakan mahremiyet yaklaşımı, modern insanın toplumsal ve özel olarak iki farklı hayatı iki farklı düzeyde sürdürdüğünü fark etmesi üzerinde temellenmektedir. Zira Loos’a göre modern insanın mekânı ile arasındaki ilişki, kişinin *“bireysel deneyim ve toplumsal olarak”* varoluşu ile şekillenmektedir. Mimarın bu ikileme yaklaşımı ve mekânsal düzeydeki yansımaları Beatriz Colomina tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: *“İçerisi dışarısına hiçbir şey söylemek zorunda değildir, çünkü mahrem varlığımız toplumsal varlığımızdan kopmuştur. Düşündükleri ile söyledikleri ve yaptıkları birbirine tutmayan insanlarız”* (Colomina, 2011: 33).

Loos’un mimarlık anlayışındaki konut fikrinin, iç mekâna ve dolayısıyla mahremiyet olgusuna yaptığı vurgu onun, Dada hareketinin kurucularından Tristan Tzara ve ressam eşi için tasarlayıp, inşa ettiği evde okunurluk kazanmaktadır. 1925 yılında Paris Montmartre’da inşa edilen bu mesken, birbirinden tamamen farklı iki kişinin modern mimariye sunduğu bir yapı olması ve Loos’un Paris’teki tek çalışması olması yönünden de farklı bir öneme sahiptir. Bunun yanı sıra bina, Loos’un iki farklı malzeme kullanarak belirgin biçimde iki sınırla bölümlediği yapısı ile iç mekân ve mahremiyete yönelik yaptığı vurgularla dikkat çekmektedir. Dışarıdan bakıldığında birbirinden bağımsız halde iki ayrı mesken fikri uyandıran ancak, tek bir yapıya ait bu konut Loos’un iç mekâna vurgu yapan mimarlık anlayışının ve modern insana dair yaklaşımın somut bir göstergesidir. Zira mimarın konut fikrinin temelleri içeriye yönelik ilerlerken, dış mekân ve cephe onun için sadece bir kostümdür. *“Loos’a göre mimarlık seyredilmek için değil, içine girip deneyimlenmek için vardır”* (Tümertekin & Ülner, 2014: 15-16).

Kamusal-özel ayrımı dikkate alınarak tasarlanan bu yapı, ilk katın yarı kamusal bir nitelik taşıması, ikinci katın ise içerisinde yaşayanların mahrem yaşamına ayrılması hususunda dikkat çekmektedir. Loos bu tasarımında özel ile kamusalı birbirinden somut bir biçimde ayırırken, kişinin en mahrem alanı olarak nitelendirilen yatak odasını ikinci katta bırakmıştır. Bunların yanı sıra odaları ve iç mekânı bu anlayış ile düzenlerken belki de mahremiyet kavramının mimari birer uzantısı olan pencereleri ise iç mekânın niteliğine göre yerleştirmiştir. *“Mahremiyeti kuvvetlendirip, iç mekânı daha çok bir sığınak gibi...”* yansıtan bu düzenleme, mimarın mahremiyete ve iç mekâna yönelik yaptığı vurguyu da göstermektedir (Garzanlı, 2017: 21). Binanın ikinci katında yani mimarın mahrem kıldığı alana ait olan pencereler dışarıdan gözetimi engellerken, içeride bulunan açısından bir ışık kaynağı olarak kullanılmaktadır. Nitekim Loos’un mimari yaklaşımında mekâna ait olan *“pencere yalnızca bir ışık kaynağıdır, manzara için bir çerçeve değildir. Göz içeriye dönüktür”* (Colomina, 2011: 238). Mahremiyet olgusu göz önünde bulundurularak inşa edilmiş bu yapının, bir diğer dikkat çeken yönü de ana bölümde yer alan iki ana girişin bulunmasıdır. Ahşap bir malzemeden yapılmış bu iki ayrı işleve sahip kapılardan sağ kısımda yer alan kısmı ana giriş kapısı olarak kullanılmaktadır. Bina sakinleri ve misafirleri mekâna ulaşabilmek adına bu kapıyı tercih etmesi gerekirken, bir diğer kapı ise konutun özel kılınan bölümlerine açılmaktadır ve sadece çalışanlara ayrılmıştır. Dolayısıyla Loos, iki ayrı kapı kullanarak *“kamusal ve özel alanlar arasındaki ayrımı ayarladığı gibi belki de kamu içerisindeki ve özel hayattaki kişiliği de birbirinden”* ayırmaktadır (Garzanlı, 2017: 21).

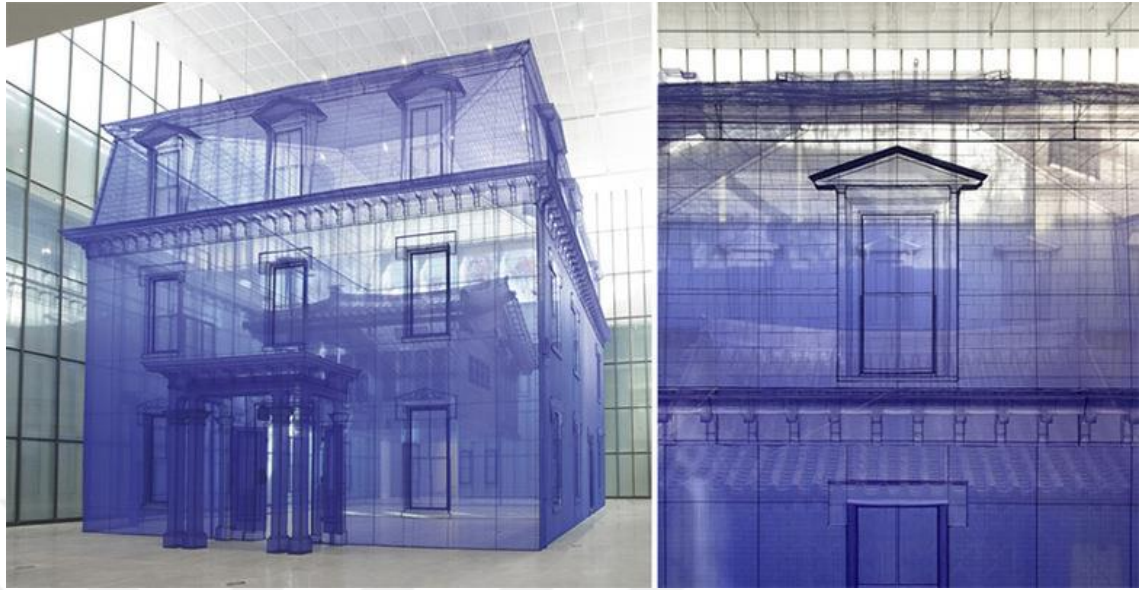
Adolf Loos’un içeriye dönük mimari algısı modernist yaklaşımlarla açıklanabilse de dönemin mahremiyet fikrine dair şeffaflık ile bağlantılı yaklaşımlarıyla ters düşmektedir. Modernizmin özel ile kamusal arasındaki ayrılığa olan bakış açısı, cam evler fikri üzerinden değerlendirildiğinde daha iyi anlaşılmaktadır. Zira modern mimarlık kuramında cam evler ile birlikte tartışılan konut yani mahremiyet ve inziva fikirleriyle bağdaştırılan geleneksel konut algısı yerini şeffaf ve dışarıya bütünüyle açık bir ev önerisine bırakmaktadır. Cam evler, korunaklı ve kapalı iç mekânın kamusallaşarak, dışarının bakışına açılmasıyla içeridekinin daimi bir kontrol edilme-

denetlenme hissiyle yaşamasına sebep olmaktadır. Nitekim Svetlana Boym da şeffaflık fikrine dayalı modern mimarinin öne sürdüğü açıklık düşüncesine karşın bir denetleme-gözetleme pratiği oluşturma tehlikesine yönelik şunlara değinmektedir: *“bireylerin özel hayatı da şeffaflık taleplerine karşı korunmalıdır; çünkü bu durumda şeffaflık, gözetleme-denetleme ile eşanlamlı hale gelir”* (Boym, 2016: 42).

Mahremiyet kavramını perçinleyen ve mekânsal düzlemde buna boyut kazandıran bir mimari uzuv olarak pencere, cam evlerde işlevinden kopartılarak tamamıyla cam ile örülmüş şeffaflığa gönderme yapan bir modele dönüştürülmüştür. (modern şeffaflık fikri ile kamusal ile özel mekân arasındaki ayrım ortadan kaldırılarak bir noktada özgürleşme düşüncesine dayalı vaatleri de içerisinde barındırmaktadır.) İç mekâna atıf yapan ve özel yaşamı sınırlarla ayıran bu parçaların ortadan kaldırılmasıyla iç ve dışın birbirinin içine karıştığını söyleyen “Gideon’a göre, modern mimarlıkta iç ve dış mekânlar sürekli birbirleriyle ilişkilenecek ve neresinin iç neresinin dış mekân olduğu ayırt etmek güçleşmektedir” (Şumnu, 2018).

Modern şeffaf mimari fikri ile kamusal ve özel mekân arasındaki ayrım ortadan kaldırılarak hedeflenen, temelinde bir takım özgürlük vaatlerini de barındırmaktadır. Le Corbusier’nin “yeterince cam duvarınız varsa özgür olursunuz” yönündeki yaklaşımının temelinde, insanın kapalı ve mahrem yaşamından uzaklaşarak kamusala doğru yönelmesinin vurgusu bulunmaktadır.

Kimi düşünürler açısından cam ve şeffaflık fikri yaşamdan kopukluğa ve yabancılaşmaya karşın geliştirilecek bir önlem olarak görülmektedir. Paul Scheerbar, camın içerisi ile dışarının birbirine karşıt yaşamının arasındaki bariyerleri ve sınırları ortadan kaldırabileceğini söyleyerek şunları dile getirmektedir: *“Çoğunlukla kapalı mekânlarda yaşarız. Bizim kültürümüzün geliştiği ortam budur... Kültürümüzü daha yüksek bir düzeye çıkarmak istiyorsak mimarimizi ister istemez değiştirmemiz gerekir. Bu da ancak yaşadığımız yerleri kapanma duygusundan arındırmakla mümkündür. Bu da ancak cam mimarisini kullanmakla başarılabilir”* (Sennett, 2013: 132).



Resim 7: Do Ho Suh, "Home Within Home", Enstalasyon, 2014

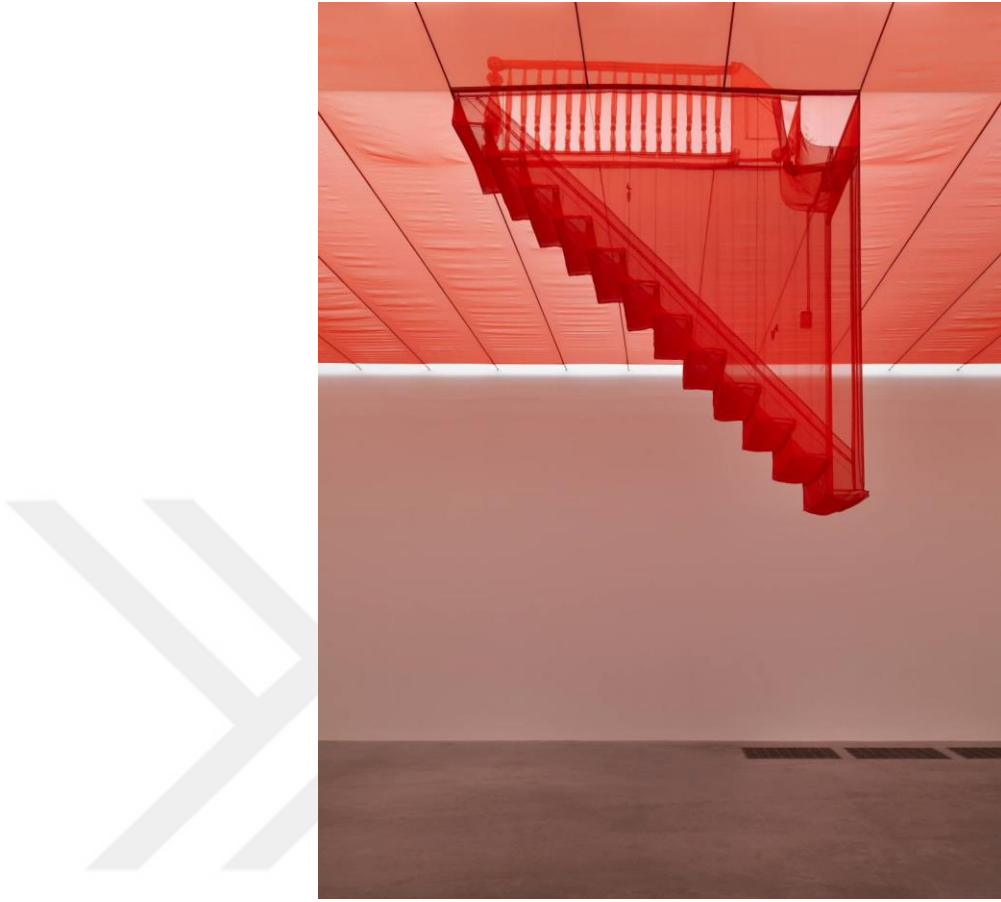
Modernizmin şeffaflığa ve mahrem sınırları kaldırmaya yönelik geliştirdiği "cam evler" fikri dönemin "evsiz" ruhunu da yansıtmaktadır. Nitekim ev fikrini, kişiye ait özel bir alan ve sığınak olma haline dönüştüren kapı, duvar, pencere gibi eşiklerin ortadan kaldırılmasıyla birlikte, insan ait olduğunu düşündüğü ve kendisini yansıttığı mekândan da mahrum bırakılmaktadır. Bu noktada çalışmaları ev ile insan ilişkisine değinen Koreli heykel ve enstalasyon sanatçısı Do Ho Suh, modern ev fikrini ve "yaşam biçimlerimizi mekân üzerinden sorgulamaktadır" (xxi, 2015).

Do Ho Suh'un şeffaf tekstil malzemeleri kullanarak oluşturduğu eserleri, gerçeğe bire bir ölçülerde denk düşen ev ve eve ait parçalar olan kapı, merdiven gibi mekânlardan meydana gelmektedir. Sanatçı bu mekânları hayatı boyunca yaşadığı yerlerden ve anılarından yola çıkarak tercih etmektedir. Çalışmalarını "gerçek alanların hatırası olarak görev yapan mobilyalar, odalar ve binalar gibi nesneler aracılığıyla, olağan dışı malzemelerle veya beklenmeyen ölçeklerde" gerçekleştiren sanatçı bir yandan da kendi yaşamına ilişkin izleri de eserlerine yansıtmaktadır (Cooper, 2015).



Resim 8: Do Ho Suh, Passage/s, Enstalasyon Görünümü, 2017

Genç yaşlarda Kore'yi bırakarak New York'a taşınan sanatçı bu iki güzergâh arasında sürdürdüğü *"yaşam biçimini göçebe hayat olarak nitelendirerek"* çalışmalarında kullandığı malzemeye yönelik de bir göndermede bulunmaktadır (Gürani & Araballı Koşar, 2018). Yaptığı çalışmaları *"bavul evler"* olarak tarif eden Suh, eserlerinde kullandığı yarı şeffaf kumaşların işlevine yönelik iki farklı açıdan değerlendirmelerde bulunmaktadır (Art Radar, 2018). Bu tercihin temelinde New York'a taşınmasıyla geride bıraktığı evinin ve yaşamının bir prototipi olarak gördüğü çalışmalarını her daim yanında taşıyabilme arzusu bulunmaktadır. Bu doğrultuda kullandığı malzemenin hafif ve kolay taşınabilir olması, sanatçı açısından nereye giderse gitsin evini de yanına alabilmesine olanak tanımaktadır. Suh bu süreci açıklarken aynı zamanda ev ile kurduğu psikolojik ilişkiyi de gözler önüne sunmaktadır: *"Yapmaya çalıştığım şey, ev fikrini anmak ve nereye gidersem gideyim yanımda taşımak. Kulağa klişe gibi gelse de benim için ev nihayetinde, kalbin olduğu yerdir"* (The Line, 2014).



Resim 9: Do Ho Suh, Staircase-III, courtesy Lehmann Maupin Gallery, New York, 2010

Şeffaflığa vurgu yapan kumaşın bir diğer alternatif kullanımı ise sanatçının çalışmalarının kavramsal içeriği ile açıklanmaktadır. *“Suh, hayatı boyunca yaşadığı şeylerden esinlenerek anılarını, kimlik sınırlarını, birey ve toplum arasındaki küresel kültür değişimlerinin bağlantısını ‘ev’ teması üzerinden”* ele almaktadır (Gürani & Araballı Koşar, 2018). Ülkesini bırakıp farklı bir coğrafyaya yerleşen Suh, bu geçişi ve deneyimi şeffaf kumaşların oluşturduğu ara yani eşik mekânlar üzerinden estetik bir dil ile tarif etmektedir. Kapı, pencere, merdiven gibi bir yerden başka bir yere geçişi sağlayan eşikleri kullanan sanatçı bir bakıma, bu mekânların geçiciliğine ve önemine vurgu yapmaktadır. Kendisi için bu ara mekânların önemini ifade eden sanatçı, eşiklerin hayatımızdaki rolünü ve önemini şöyle ifade etmektedir: *“hedefe odaklanırken ona*

ulaşmak için geçirdiğimiz sireci unutuyoruz, kimsenin dikkat etmediği bu sıradan alanlar olmaksızın hedefe ulaşmak mümkün değildir” (Art Radar, 2018).

Kapı, pencere gibi mimari unsurları sanatsal bir araca dönüştüren Suh, bu yaklaşımı ile aynı zamanda i ve dış mekân arasındaki sınırları gerek kullandığı malzeme gerekse evsiz olma haline yaptığı göndermelerle belirsiz kılmaktadır. Nitekim sanatçının çalışmalarını deneyimleyen izleyici, bulunduğu konumdan eş zamanlı biçimde hem içeriye hem de dışarıya dahil olabilmektedir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Günümüz Sanatında Mekâna Özgü Üretim Dinamikleri: Mekânı Kurgulamak

4.BÖLÜM

Günümüz Sanatında Mekâna Özgü Üretim Dinamikleri: Mekânı Kurgulamak

4.1.Gordon Matta Clark: Yarılma / Splitting

New York’lu mimar ve sanatçı Gordon Matta Clark’ın sanat ile ilişkisi henüz küçük yaşlarda başlamıştır. Babası sürrealist bir ressam olan sanatçının, mekâna yönelik farklı ve alternatif yaklaşımlarında, vaftiz babası olan Marcel Duchamp’ın etkisi ile olduğu da düşünülebilir. Matta-Clark, yaşamı boyunca gerek ailesinin kökenlerinden kaynaklanan, gerekse sanat hayatı boyunca kurduğu ilişkiler itibariyle kültür düzeyi yüksek ortamlarda bulunmuştur. *“Şüphesiz ki doğduğu ortamla birlikte hayatın geri kalanındaki tüm deneyimleri Matta-Clark’ın fikirlerini ve çalışmalarını etkilemiştir”*(Karadağ, 2018). Sanatçının üretim pratiğinin kavramsal zeminini; farklılaşma, ötekileşme ve dönüşüm gibi toplumsal olgular oluşturmaktadır.

Gordon Matta-Clark çalışmalarında; parçalanmaların neticesinde ortaya çıkan ve bireyi ötekileştiren-farklılaştıran ya da kitleleri birbirinde koparan tavrın somut birer örneği olarak mekânları ele almaktadır. Sanatçının üretim pratiğini oluşturan mekânlara olan yaklaşımı; öncelikle merkezden koparılmış, dışlanmış, terk edilmiş ya da unutulmuş atıl *“binaların yapısal bütünlüğüne saldırı”* şeklinde tarif edilebilir (Fineberg, 2013: 381). Matta-Clark, müdahalede bulunduğu mekânlara ve tercih ettiği, kamusala ait terk edilmiş binalara yönelik yaklaşımını şu şekilde dile getirmektedir:

“Mimarlık, aynı zamanda çevredir de... Bir kentte yaşıyorsanız, bütün doku bir anlamda mimaridir. Biz daha çok metaforik boşluklar, aralıklar, arta kalmış mekânlar, gelişmemiş yerler üzerine düşünüyorduk” (Yayıma Hazırlayan Bilir & Usta, 2012: 4).

Clark “metaforik boşluklar” ifadesiyle, *“önemi ya da değeri olmayan veya kullanım dışı durumdaki”* mekânları tarif etmektedir. Sanatçının ele aldığı ya da müdahalede bulunduğu yapılar, genel itibariyle gündelik yaşamın gerisinde kalan ve zamanın akışından kopmuş yerlerdir. Ancak tüm bu aksamalara rağmen söz konusu yapılar, ait oldukları konumun işleyişini veya düzenini sekteye uğratmaksızın orada

bulunmaktadır. Sanatçının “*sadece gündelik devinimimizi kesintiye uğratan yerler*” olarak tanımladığı mekânlar üzerinden ortaya koyduğu çalışmalarındaki bir diğer önemli unsur da, mekânı bölen sınırlar veya çizgilere olan tepkisidir (Yayıma Hazırlayan: Bilir & Usta, 2012: 5).

Bu çerçevede Matta-Clark’ın, genel itibariyle terk edilmiş-atıl binalara yönelik uyguladığı kesme, bölme gibi eyleme vurgu yapan stratejileri bu tepkinin bir sonucu olarak tezahür etmektedir. Nitekim sanatçının, evi mahremiyet kapsamından çıkaran ve iç-dış diyalektiğinin ortaya koyduğu, mekânsal ayrılıkları bağlamından koparan tavrı alışagelmış ev algısını da işlevinden çıkarmaktadır. Sanatçı eylemsel düzeye dönüştürdüğü kesme, biçme pratiği aracılığıyla bir noktada evin kavramsal ve fiziksel anlamdaki kırılganlığını da görünür kılmaktadır. Matta-Clark çalışmalarında uyguladığı kesme eylemiyle, mimari olarak binayı oluşturan temellerin ve ev fikrinin dayanıklılık direncini kırarak bir bakıma “*eve ait alanın hayal ettiğimizden çok daha sağlıklı temellere dayandığı*” izlenimini uyandırmaktadır (Richards, 2014: 87).

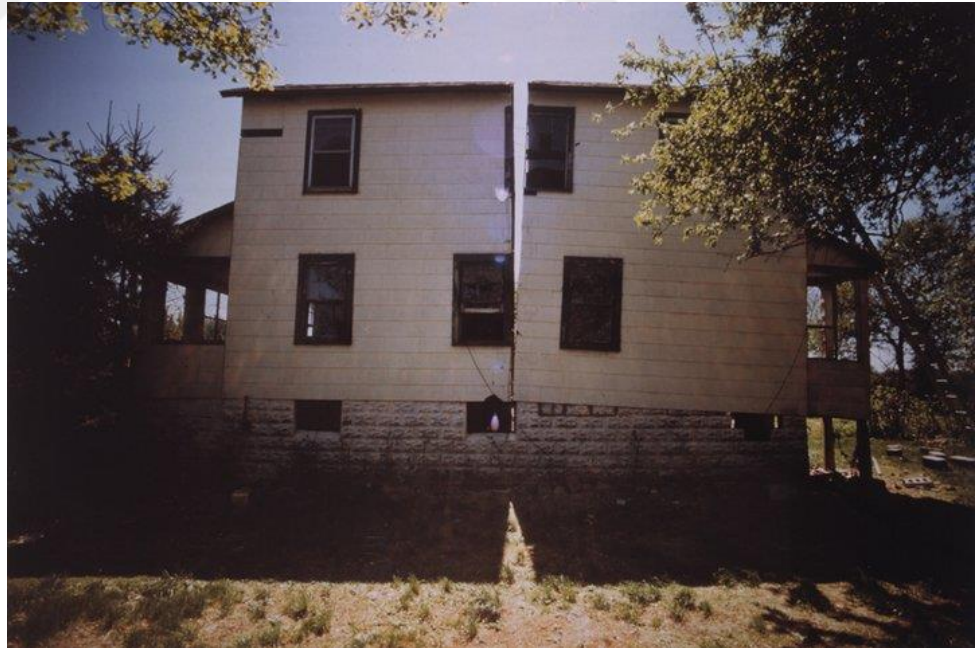
Sanatçının tabiriyle “*mimari imaları olan*” çalışmaları, tercih ettiği mekânlar ve yapıya müdahale eden kesme-bölme eylemleri bağlamında, heterotopik mekânlar olarak da ele alınmaktadır. Bu bağdaştırmayı referans alan Ece Yoltay; “Alternatifin Tahayyülü ve Kuir Performativitesi” başlıklı yazısında, Matta-Clark’ın sanatını Foucault’un “Heterotopyaları” üzerinden açıklamaktadır. Yoltay’a göre sanatçı; New York binalarına yaptığı müdahalelerle hem politik bir başkaldırı, hem de yüzeyler üzerinde yarattığı “*delme, kesme, yırtma, aralama, koparma işlemleriyle, binaları bir tasarım nesnesi olarak yeniden üretmesi noktasında kuir bir performativite sergilemektedir*” (Yoltay, 2016).

Foucault, ütopya karşı “heterotopya” kavramı ile kamusal alanlardaki düzenlemelerin yeniden ve farklı bir yaklaşım ile ele alınmasıyla tezahür eden mekânları tanımlamaktadır. Ütopyalı “gerçek yeri olmayan mevkiler” olarak tanımlayan Foucault, bunların “*toplum ile genel bir benzerlik ilişkisi üzerinden yola çıkarak, toplumun kendi yapısına ters düşecek biçimde beliren gerçek dışı mekânlar olarak tanımlar*” (Foucault, 2016: 295). Bu bağlamda ütopyanın; mekânsal olarak

gerçekte olmayan, kurgusal üretimine karşıt biçimde(duran) heterotopik mekân, hayatın akışına ters düşen ancak orada yer alan mekânlar şeklinde tarif edilebilir. Foucault, mekânları heterotopya üzerinden şu şekilde tanımlar:

“toplum yapısının kendisine nakşedilmiş bir tür karşı yerleşme ve –içinde bir kültürde bulunabilecek gerçek yerleşmelerin diğer tüm gerçek yerleşmelerin eş zamanlı olarak temsil edildiği (representes), çekişme konusu yapıldığı (contestes), ve tersine çevrildiği (inverses) – bir tür fiiliyata geçirilmiş ütopyalar niteliğindeki gerçek (reel), fiili (effectifs) mekânlar” (Stavrídes, 2016: 150).

Esasen tıbbi bir terim olan “heterotopya” kelimesi, *“bir organın ya da dokunun bulunması gereken yerde bulunmaması ya da farklı bir yerde bulunması anlamına gelmektedir”* (Nakıboğlu, 2015). Ancak bu farklılık hali, bulunduğu yapının genel işleyişini bozmayacak biçimde orada yer almaktadır. Bu noktada Foucault’nun sözünü ettiği heterotopik mekânlar, her ne kadar ütopyalarda olduğu şekilde topluma ya da kamusal alan algısına ters düşen bir anlayışla belirseler de, yine de bulunduğu yerin akışını bozmayan bir gerçeklikle uyarlanabilmektedirler.



Resim 10: Gordon Matta-Clark, Yarılma(Splitting), London, 1974

Bu bağlamda Matta-Clark'ın çalışmaları; öncelikle toplumdan dışlanmış, ötekileştirilerek ayrı alanlara terk edilmiş topluluk ya da binaları tercih etmesi itibarıyla heterotopik bir nitelik kazanmaktadır. Sanatçı, New York'un unutulmuş ve erişilemez olarak tanımlanan mahallelerini ve yerleşim alanlarını topluma yeniden dahil eder. Matta-Clark aynı zamanda; çalışmalarında kullandığı müdahalelerin biçimsel anlamda ortaya koyduğu tavır ile iç-dış karşıtlığının hem mekânı hem de bireyleri bölen yapısını da bozmaktadır. Sanatçının, imha edilmeyi bekleyen ve işlevsiz kılınan binalara uyguladığı tüm müdahaleler, aslen bir nesne olan binanın kendisine yönelik değil, onu inşa eden ve imha sürecine dahil eden toplumsal koşullara karşı gerçekleşmektedir. *"...binaları kesip biçen, binalara delikler açan bir bina-karşıtı olarak okumaya çalıştığımız vakit onun meselesinin salt binalarla değil de, binaların varoluş (ya da inşa ve imha) koşullarını düzenleyen toplumsal ve iktisadi süreçlerle"* ilgili olduğu gözden kaçırılmamalıdır (Aytaç & Madra, 2007).



Resim 11: Gordon Matta-Clark, Yarılma(Splitting), Detay, London, 1974

Matta-Clark'ın *"Splitting"* (Yarılma) adını verdiği, Englewood/New Jersey'de yer alan çalışması, bölgede bulunan tahliye edilmiş kentsel dönüşüm projesi binalarından biri üzerinde gerçekleşmiştir. Sanatçının, ev kavramına dair bakışı, bu

mekânın insan zihnindeki değişmeyen yapısına ve buna bağlı olarak gelişen toplumsal ve mülkiyet ilişkilerine yöneliktir. Terk edilmiş, toplum dışı mekânları tercih eden Clark, bu alanların ve yapıların belirli bir düzenin parçası olmaması sebebiyle, alışlagelmiş mülkiyet-ev yaklaşımlarının dışında kalmaktadır.

Clark, “Splitting” (Yarılma) ismini verdiği binanın tercih süreci ve çevresine yönelik şu açıklamayı yapmaktadır: *“Bu binalar toplum dışı olduğundan ve kimsenin mülki koruma güdüsünün bir parçası olmadığından herkese açıktı. Vahşi köpekler, uyuşturucu bağımlıları ve ben bu mekânları bazı hayati sorunlarımızı halletmek için kullandık; benim durumumda bunun anlamı, çalışmak için sosyal açıdan kabul görmemiş bir mekâna sahip olmaktı”* (Yayıma Hazırlayan: Bilir & Usta, 2012: 77).

Özetle belirtmek gerekirse; “Splitting” (Yarılma), tahliye edilmiş olan bu alandaki varlığını bir sanatsal nesne olarak sürdüren heterotopik bir yapı olarak devam ettirmektedir. Foucault tarafından tuhaf olarak tabir edilen heterotopyalar, bu çalışmanın da bağlamından ve işlevinden koparılmış, ayrıksı duruşuyla bağdaşmaktadır. Sanatçı böylece, mekâna uyguladığı müdahalelerle adeta *“tanımlayan ve saptayan sınıflandırmayla yüz yüze olan heterotopik düzensizlik, bir mümkün düzenler çokluğu olarak farklılıklar üretmektedir”* (Stavrıdes, 2016: 155).

4.2.Sophie Calle: The Hotel

“Yerleşiklikten rahatsız olan kişinin gezginlikte aradığı, aslında, yerleşebileceği bir yerdir: Düzenini bozarak gezginliğe çıkan kişi, kendi düzeninin peşine düşmüştür”

Oruç Aruoba (Aruoba, 2017: 71).

Fransız sanatçı Sophie Calle sanat-hayat birlikteliğini, gündelik yaşamı fotoğraflarla belgeleyen ve adeta yaşamın kendisini estetize eden tavrı ile pratik etmektedir. Bu bağlamda Sophie Calle’ın gündelik yaşamı tüm ayrıntılarıyla gözlemleyen ve kurgulayan performatif üretim dinamiğinin merkezinde ise insana dair

olan her şey yani, varoluşsal tabiatının kendisi bulunmaktadır. Sanatçı adeta bir yazar veya senarist misali yaşamı kurgulayarak ortaya koyduğu çalışmalarında, bilindik mahremiyet algısını, toplumsal ahlak politikalarını ve kamusal-özel ayrımını çarpıcı biçimde tartışmaktadır/yeniden ele almaktadır.

Sophie Calle eleştirilere maruz kalan ve tartışmaya açık üretim biçimiyle bir noktada kendisinin veya bir yabancıнын, ötekinin yaşamının mahrem portresini çizmektedir. Nitekim “*gündelik hayatımızı alıp tüm dünyanın gözleri önüne*” seren sanatçı, yaşamı tüm ayrıntılarıyla merak eden ve kendisine dert edinen bir kimlik tutumu sergilemektedir (Bolt, 2015: 25). Calle’in bu tavrı Heidegger’in insana ve varoluşuna yönelik bakışını da akıllara getirmektedir. Zira Heidegger’e göre “*Bizi meraklandıran ve bize insan olmanın ne olduğunu sorduran şey derttir, dert etmemizdir*” (Bolt, 2015: 25). Ancak Calle’in üretim dinamiğini tetikleyen merak olgusu, masumane bir davranış olmaktan ziyade insanın özel yaşamını deşifre eden bir teşhircilik hali olarak belirmektedir. Bu noktada tartışma konusuna dönüşen Sophie Calle ve sanatsal duruşu, gizliliği reddeden, insanın en mahrem hakkı sayılan özel yaşamı hiçe sayan tavrı ile ürkütücü bir tablo sergilemektedir. Zira insanların zihninde bir röntgenci izlenimi uyandıran Calle, estetik bir kaygıdan ziyade yaşamsal dürtüleriyle hareket etmektedir. Bu bağlamda röntgenciliğin kelime anlamının “*haddinden fazla meraklı kişilere takılan*” bir ifadelendirme olmasıyla sanatçının kimliğiyle özdeşleşmektedir (Niedzwiecki, 2010: 7).

Sophie Calle sadece bir fotoğraf makinesi ve not defteriyle birlikte keşfe çıktığı yaşamı, kişinin mahrem sınırlarını, etik değerlerini ve ahlaki kaygılarını altüst edecek biçimde çalışmalarında kullanmaktadır. Tüm bunlar doğrultusunda Calle’in estetik ve etik ölçüleri çarpıştırdığını düşünen Enis Batur sanatçı hakkında şunları söyler: “*Pek çok kişi için kabul edilmesi güç, belki de olanaksız bir temel duruşu var Sophie Calle’in: Mahrem’in, özel’in sınırlarını düpedüz hiçesayan bir perspektiften yola çıkıyor tasarıları*” (Calle, 2002: 7). Calle’in sanatsal kariyeri boyunca izlediği yolda adeta gizlilik ilkesini yok sayarak insanların yaşamına davet edilmeksizin dahil olmaktadır. Bu bağlamda sanatçının bir bakıma suç unsuru taşıyan çalışmalarının temelinde, gizli olanı teşhir etmenin ve mahremiyet sınırlarını ihlal etmenin verdiği

hazzın kendisi durmaktadır. Calle’ın gerek sanatsal gerekse kendi kimliğini yansıtan bu tutkulu bakış onun yaşama dair duruşunu ve insanlar ile kurduğu uzak ya da samimi ilişkilerin birer yansıması olarak kabul edilebilir. Nitekim sanatçının bir yabancı ya da öteki ile kurduğu diyalogda kullandığı en ince ayrıntılar ve mahrem detaylar onun karşısındakiyle arasındaki mesafeleri bozarak, birbirine yakın kılmaktadır. İnsanların herkesten sakladığı sırları, gizli olan mahrem yaşamını sanatsal bir araç veya bir ifade biçimi olarak kullanan sanatçı biyografik bir anlatım biçimi sunmaktadır.

Sophie Calle gündelik yaşamı ve dolayısıyla gerçekliği kurgulayan üretimlerinde; “*özel-kamusal ve röntgencilik ile tiyatro arasındaki giderek bulanıklaşan sınırları araştırmaya devam ederken, kurgu, fantezi, performans ve belgesel unsurlarını*” birleştirmektedir (Sean O’Hagan, 2017). Sanatçının “*The Hotel*” adlı projesi, tüm bahsi geçen rolleri ve mahremiyete yönelik gerçekleştirdiği müdahalelerinin içerisinde en fazla risk taşıyan ve suç teşkil eden çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmasıyla kelimenin tam anlamıyla bir röntgenci, tacizci kimliğine bürünerek izleyici üzerinde ürkütücü hatta tekinsiz bir kimlik olduğu yönde bir izlenim bırakmaktadır.

“*The Hotel*” Sophie Calle’ın yazar Paul Auster ile birlikte kurguladığı adeta bir oyuna dönüşen projenin bir parçası olarak yer almaktadır. Paul Auster’in *Leviathan* isimli romanında kullandığı Maria Turner karakterinin, sanatçıdan feyz alınarak tahayyül edildiği bilinmektedir. Bu bağlamda Calle ve Auster’in gerçeklik ile kurgunun rollerini tersine çeviren bu oyunu, sanatçının *New York Kullanma Kılavuzu* olarak çevrilmiş olan çok kapsamlı/yönlü/parçalı bir projeyle neticelenmiştir. Yazar tarafından kendisine bir takım roller ve görevler verilen sanatçı, gündelik yaşam ritüellerini kavramsal olarak tartıştığı sürece entegre etmektedir. *New York’taki yaşamı güzelleştirme* konusunda geliştirilen ikilinin bu birlikteliği uyarınca, Calle’ın uygulaması gereken bir takım kişisel talimatlar bulunmaktadır. Yazar Calle’ın kademeli olarak ilerleyen bu oyunda ilk olarak basit duran, yabancılara gülümsemek, ihtiyacı olan birine sigara ve yemek vermek gibi talimatlar bulunmaktadır. Ancak devam eden süreç içerisinde oyun tehlikeli bir hal alarak sanatçının tacizci kimliğiyle örtüşen bir maceraya dönüşmektedir. Nitekim Auster bir sonraki aşamada Calle’dan kamuya açık bir yeri

benimseyip orayı kendi eviymişçesine tüm samimiyeti ve mahremiyetiyle adeta gizliliğe yer vermeksizin güzelleştirmesini isteyerek şunları söylemektedir:

“Kentte kendine bir köşe seç ve orası sana aitmiş gibi düşünmeye başla. Ne olduğu, nerede olduğu önemli değil. Bir sokağın köşesi, bir metro girişi, parkta bir ağaç. Bu köşeyi, ondan sorumluymuşçasına benimse. Orayı temizle. Güzelleştir. Onun bir uzantın olduğunu düşün, onu kendi evinmiş gibi sev”(Calle, 2002: 17).



Resim 12: Sophie Calle, “Gotham Handbook”, 1994-2000

Tüm bu bilgiler doğrultusunda Calle Greenwich ile Harrison sokaklarını birleştiren kavşaktaki bir telefon kulübesini seçer. Sanatçı kamusal bir yerde mahrem bir mekân izlenimi uyandıran ve kişisel tüm bilgileri gizliliği altüst edercesine bu ufak kulübenin içerisine sığdırarak, kendine ait bir mesken edinmektedir. Calle bu kamusal-özel birlikteliğini yansıtacak olan mekânsal deneyimini şu şekilde aktarır:

“İki kabin yan yana. Ben sağdakini ödünç aldım. Kolları sıvadım: camları silmek için Glass Plus, Brasso metal parlaticısı, bir kutu çimen yeşili boya, altı bloknot, altı kurşunkalem, bir ayna, bir yapıştırıcı, yaklaşık 4 metrelik iki zincir, iki asma kilit, bir buket kırmızı gül, yedi kartpostal, bir küllük, iki portatif sandalye ve Glamour Magazine’in son sayısı” (Calle, 2002: 22).

Telefon kulübesi aracılığıyla ev, oda gibi mahrem deneyimlerimize ait mekânların bir tür yansıması olarak kamusal alana taşınması tecrübesi, alışlagelmiş bilindik mekân algılarını çoklu insan ilişkileriyle sorgulatmaktadır. Nitekim Calle’ın buraya yerleştirdiği ve sergilediği her nesne tamamen kişisel referanslar sunarak, çevredeki yabancıların bulunduğu yer ile anlayış biçimleri noktasında tereddüt etmesine sebep olmaktadır. Sanatçı bu noktada adeta tanımadığı kendisine yabancı olan herkesi sınırlarını kaldırdığı bir mahremiyete davet etmektedir. Bu bağlamda öteki ile arasında bir ara mekân/bölge oluşturan Calle, *“özel ve kamusal mekân arasındaki halihazırda geçişimli ilişkileri hem özel hem de kamusal mekânların karşılıklı olarak tanınan ortak kullanımlarına dönüştürmüş ve böylelikle de metastatik¹ ortak mekânlar üretmiş gibi görünmektedir”* (Stavrídes, 2018: 89). Calle adeta bir kent gezgini olan flaneur tavrıyla, kamusal alanı kendi gözlemiyle yeniden keşfederek yabancı ya da ötekilerle arasında bir karşılaşma yani eşik mekân kavrayışı oluşturmaktadır. Kulübeye yönelik gerçekleştirilen her müdahale, burayı bir tür mekânsal ve ilişkisel bağlamda geçiş sağlayan eşik mekân haline dönüştürmektedir. Zira mekânlarla aramızdaki toplumsal sınırları kaldıran ve gizlilik baskısıyla insanları yabancılaştıran, ötekileştiren kavrayışı yıkan bu tutum, flaneur’ün kente olan yaklaşımıyla birlikte ele alan Walter Benjamin açısından da;

“eşiklerin sahip olduğu, sabit kimlikleri mekânsal (ve aynı zamanda toplumsal) olarak açan ve tesadüfî karşılaşmaları teşvik eden eylemlerin aracı olma gücünü geri kazanmaya yönelik bir yol önermişti. Onun düşüncesine göre, eşik farkındalığı, modern kentsel deneyimi yeniden efsunlamış olan hâkim ilerleme mitine kafa tutmaya yönelik fırsatlar sağlamıştır. Flâneur, yani orta sınıf olarak metropolün tam eşiğinde duran, modernliğin müphem kahramanı bu farkındalığı niteliyordu” (Stavrídes, 2018: 78).

¹ Metastaz kelimesinden türemiş olan bu tabir, Fransızcadan dilimize geçmiş olan ve bir hastalığın başka organlara geçmesi yani yayılması anlamına gelen tıbbi bir terimdir. Burada bahsi geçen durum ise kavramsal olarak (iç-dış, kamusal-özel gibi) mekânların ve algılanış biçimlerinin birbirine dahil olmasıdır.



Resim 13: Sophie Calle, “Gotham Handbook”, 1994-2000

Sophie Calle’ın mahrem olanı kamusallaştıran kulübesinin ardından bizzat mahremiyetin kendisine müdahale ettiği çalışması “*The Hotel*” belki de sanatçının en tehlikeli deneyimlerinden biri olmaktadır. Sanatçı 1981 yılında gerçekleştirdiği bu projede üç hafta boyunca otel sakinlerinin gündelik yaşamlarına yönelik bir çeşit envanter tutmuştur. Kendisini bir başkasının yerine işe aldırarak Calle bu süreci şu şekilde aktarmaktadır:

“16 Şubat 1981 Pazartesi günü, müracaatlar ve bekleyişle geçen bir yılın sonunda, kendimi bir Venedik oteline, başka birinin yerine üç haftalık bir süre için oda temizlikçisi olarak kabul ettirmeyi başardım. Bana dördüncü kattaki 12 odayı emanet ettiler. Temizlik saatleri boyunca, müşterilerin kişisel eşyalarını, geçici yerleşmelerinin izlerini ve aynı odanın farklı kişilerle birlikte yaşadığı değişimi inceliyordum. Yabancıysa olduğum yaşamları ayrıntılı bir şekilde gözlemliyordum” (Calle, 2002: 95).



Resim 14: Sophie Calle, “The Hotel”, Tate Gallery Foundation 1999

Başkalarının hayatına izinsiz bir şekilde dahil olan sanatçı, oteldeki müşterilerin özel eşyalarını karıştırarak onların kimliğine dair izlenimler edinmiş ve bunları anlık karelerden oluşan fotoğraflar ve notlar aracılığıyla günlük şeklinde kaydetmiştir. Bu bağlamda her deneyiminde farklı bir kimlik üstlenen Calle, bu çalışmasında da adeta bilimsel bir araştırma yürüten olay yeri inceleme ya da dedektif misali odaların mahrem detaylarını fotoğraflayarak belgelemektedir. Dolayısıyla bir noktada *“sanatçı bir psikolog, bir dedektif veya olay yeri inceleme ekibi gibi bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak insanların gündelik hayatlarını, davranışlarını araştırmaktadır”*(Aktaş, 2016).

Sophie Calle’ın yabancıların gündelik yaşamını ve mahrem eşyalarını sanatsal bir malzeme olarak kullanarak ortaya koyduğu bu deneyim, Nikos Papastergadis’in şu sözleriyle tarif etmek mümkün durmaktadır; *“hergün elimizin altında olan şeyleri alır ve kendi mahrem deneyimlerimizin bakış açısından, sanat yoluyla, en büyük felsefi soyutlamalar üzerine düşünmemizi sağlar”*(Bolt, 2015: 35). Nitekim Sophie Calle her ne kadar meraklı ve röntgenci kimliğiyle ürkütücü, tekinsiz bir profil yaratsa da

kavramsal düzlemde mahremiyet algımızı, ahlaki prensiplerimizi ve kendimizi dışarıdan yani insanlardan ayıran mekânsal izlenimlerimizi sorgulatan üretimleriyle dikkat çekmektedir.

4.3.Orhan Pamuk: Masumiyet Müzesi

*Bak, bu sessizliklerde şeyler, Sanki en gizli sırlarını
Teslim edecek gibiler
“Limonlar”, Eugenio Montale (Pamuk, 2012).*

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk’un aynı ismi taşıyan romanından uyarlanmış ve kitaptan içerik bağlamında destek alan bir müze şeklinde tasarlanmıştır. Orhan Pamuk’un müze konsepti, Masumiyet Müzesi romanı ile eşzamanlı olarak düşündüğü ancak romanın yayınlanmasından sonra açılmış olmakla birlikte kitabı referans alan ve aynı zamanda (okuyucuya referans) veren bir bütünlüğe sahiptir. Bu bağlamda müze kurgusal bir romanın ilk kez somut bir görsel dili olmakla birlikte, sanatsal yaklaşımıyla da okunurluk kazanan, kavramsal ve görsel bir anlatı düzlemi sunmaktadır.

Orhan Pamuk’un 2008 yılında yayımlanmış olan Masumiyet Müzesi isimli romanı, yazarın kendi deyişiyle; “aşk dediğimiz karmaşık, psikolojik, kültürel, antropolojik şeyi soğukkanlılıkla” anlatıldığı derinlikli bir kurgu biçimidir (Pamuk, 2013: 558). Orhan Pamuk açısından romanda yarattığı hikâye içerisindeki aşk söylemi, aslen bu fikrin aracılık ettiği ve dolayısıyla toplumsal, kültürel okumaların yapılabildiği çok yönlü bir okumalar bütünlüğü sağlamaktadır. Zira Pamuk’un aşk kavramını betimleme biçimi bir bakıma romana aktarılmış olan kültürel ve toplumsal referansların temelini oluşturmaktadır. Yazara göre; “aşkı hepimiz kendi sınıfımız, cinsimiz, kültürümüz, ülkemiz, hatta dinimize göre yaşarız. Romandaki aşk, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, İstanbullu yukarı sınıf bir beyefendinin aşkıdır”(Pamuk, 2013: 558). Bu bağlamda Masumiyet Müzesi hem romandan müzeye giden katmanlı yapısıyla, hem

de müze ev konseptiyle ortaya koyduğu sanatsal ve kavramsal düzlemde oluşan iki başlıkta gelişen sosyo-kültürel bir inceleme pratiği sunmaktadır.



Resim 15: Masumiyet Müzesi, İstanbul, Çukurcuma

Masumiyet Müzesi, mahremiyetin mekânsal bir temsili olan ev'in, kişisel bir müze olarak dönüşümü doğrultusunda ortaya koyduğu estetik düzlem, yazarın deyimiyle bir müze-ev birlikteliğidir. Çukurcuma'da bulunan bu müze-ev, mahrem bir mekân olarak algılanan ev fikrini, sanatsal bir tavır ile müzeleştirilmesi noktasında kamusal özellik kazanmaktadır. Nitekim yazarın romanı aracılığıyla aktardığı kadın ve erkek ilişkisinin betimlendiği ev düzleminin, gerçek bir yapıya dönüştürülerek sergilenmesi noktasında mekân mahremiyet içeriğinden sıyrılmaktadır. Orhan Pamuk'un 1999 yılında satın aldığı bu binaya mahremiyet özelliği katan bir başka husus ise, yazarın kişisel koleksiyonunu kullanarak burayı yeni bir anlatı düzlemine dönüştürmesi olmaktadır. Bu bağlamda bu yapı, yazınsal durumdaki kurgunun somut bir göstergesine dönüştürülmesi noktasında salt bir ev algısı üzerinden ele alınmamaktadır. Zira bu ev eşzamanlı biçimde yazarın, romanda geçen aşk hikâyesinin

ve içerisinde sergilenen koleksiyonun mahrem nitelikleriyle bütünleşen kompleks bir mekâna dönüşmektedir.

Orhan Pamuk bitpazarlarından ve antikacı dükkânlardan toplayarak biriktirdiği koleksiyonu, onun romanının göstergeleri olmakla birlikte aynı zamanda kendisine ait gizli ve özel bir meseledir. Zira Beatriz Colomina da “arşiv özeldir, tarih kamusal” söylemiyle arşiv ve koleksiyon meselesinin kişisel yapısına değinmektedir(Colomina, 2011: 9). Yazar romanın başkahramanı Kemal karakteri üzerinden kendisine ait birtakım mahrem bilgileri (romanın yazım aşamasına ait taslak ve notlar, çizimler ile kişisel arşivi) bu müze ev düzeninde sunduğu estetik ve sanatsal bir dil aracılığıyla paylaşmaktadır. Romanın kurgusunu betimleyen koleksiyona ait nesneler Pamuk’un biriktirme tutkusunun ve şeylerin bu müze evde oluşturduğu yeni bir kişisel evren düzlemine dönüşmektedir. Yazar buradaki eşyalarla tiyatral bir atmosfer oluştururken, her bir kutu da kendi içerisinde farklılaşan makro alanlar oluşturmaktadır



Resim 16: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 82-83 numaralı “Çatı Katı” Yerleşirmesi

Orhan Pamuk’un öncelikle zihinsel olarak kurguladığı ve yazımsallaştırdığı bu müze ev, daha sonra bir müze-ev formuna dönüştürülerek somut bir görsellik

kazanmaktadır. Yazar mahrem nitelikteki tutkulu bir aşkı ve bu birlikteliğe ait tüm sırları ve gizli kalmış şeyleri adeta bu müze ev aracılığıyla ifşa etmektedir. Aşk, cinsellik gibi mahrem konuları erotik içeriklere sahip detaylarıyla okuyucuyla ve hatta müze-ev kapsamında gerçekleştirdiği performansla da izleyiciyle paylaşmaktadır. Müze-ev içerisinde yer alan ve bu tür mahrem bilgileri görsel bir yolla teşhir eden en güzel örneklerden biri ise binanın çatı katında yer alan yatak odası olmaktadır. Yatak odası anlamı itibarıyla ve işlevsel olarak öncelikle çiftlere ait olan yani özel hayat, cinsellik gibi olguların merkezi sayılmaktadır. Müzenin çatı katında bulunan bu mekânı bir yatak odası olarak tasarlayan Pamuk adeta “*her tür tanıklığa kapalı*” olması gereken ve en mahrem içeriğimiz olan cinselliği enstalatif bir dille sergilemektedir (Perrot, 2013: 50).

Orhan Pamuk’un romandan başlayan ve müze fikrine ulaşan yolculuğun temelini oluşturan bir başka önemli mahremiyet teşkil eden unsur ise; aşkı işleyiş biçimindeki kadın ve erkek figürünün, cinsellik, cinsiyet ve sınıf ayrımı gibi içerikleri temsil eden toplumsal izlekler üzerinden değerlendirilmesidir. Romanın başkahramanı olan Kemal’in tutkulu aşkının ve masum bir kadın imgesi olarak Füsün karakterinin betimlendiği hikâye edebi bir dille birlikte müze ev ortamına da aktarılacak kurgulanmıştır. Bu bağlamda Orhan Pamuk’un roman ve müze birlikteliğinde kurguladığı olay örgüsü, ilk olarak masumiyet kelimesine vurgu yapan göndermesiyle ele alınmaktadır. Zira buradaki masumiyet fikri, Kemal ile Füsünün aşkını nitelendirmesiyle birlikte anlatımda yer alan kadın imgesini ve Kemal’in koleksiyoncu karakterini de betimlemektedir. Müzede sergilenen ve romana atıf yapan nesnelerin Kemal tarafından, Füsün’un evinden bir nevi çalarak ve hırsızlıkla elde etmesi, okuyucu ve müze gezer açısından ilk etapta masum durmamaktadır. Bu bakımdan Selmin Kuş’un müzeye yönelik gözlemi ve şu sözleri durumu daha net tarif etmektedir: “*Masumiyet Müzesi’nde Kemal’in aşktan, saplantıdan yaptığı küçük hırsızlıklar, okura son derece masum gelse de, küçük masum hırsızlıklarla oluşturulan Masumiyet Müzesi bu açıdan bakıldığında hiç de masum değildir*” (Kuş, 2015: 68). Ancak yine de Kemal’in kendisine ve yaşadığı aşka ait biriktirdiği mahrem sırlarını, biriktirdiği ve sakladığı arşivini bir itiraf misali müzeye dönüştürmesi yazar tarafından yine bir masumiyet hali

olarak dönüştürülmektedir. Kemal'in çocuksu bir tutku ve masumiyetle aşkını saklayan ifade eden arşivini, çalarak oluşturmaları durumu, müzedeki estetik kurgu içerisindeki sarsıcı bir görsel etkiyle kabul edilir hale dönüşmektedir. Nitekim Kemal'in Füsun'a olan aşkının ve onu yitirmenin verdiği acıyı hafifleten bir tesellinin aracına dönüşen bu nesneler, müzede şiirsel bir görselliğe dönüştürülerek masum bir hikâyeye gönderme yapmaktadır. Walter Benjamin'in bir çocuğun masumiyetini nitelendiren koleksiyoncu tavrını açıklımlayan şu sözleri adeta Kemal'in kaybettiği aşkına ve geçmişine bakan haldeki biriktirme arzusunu tarif etmektedir: *"Nesnelerde kokularını aldığı ruhları kovalayadurur; ruhlarla nesneler arasında, bakışlarının insanlardan asude kaldığı yıllar geçirir. Hali rüyalarındaki gibidir: kalıcı bir şey tanımaz; başına gelir onun her şey, onu kasteder, ona rastlar, ona çatar"*(Benjamin, 2018: 45).



Resim 17: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 15 numaralı "Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler" İsimli Kutu

Masumiyet Müzesi'ndeki ifade edilen masumiyet imgesi ise romanın geçtiği dönemin sosyo-kültürel ortamını bir kadın olarak aktaran Füsun karakteri olmaktadır. Masumiyet Müzesi bir aşkın romanı olmakla birlikte; *"modernlik ile gelenekçilik arasına sıkışmış bir coğrafyada duygusal ve fiziksel aşkın yaşanma ve yaşanmama imkânlarını ortaya koyar. Bekâret, namus, aile değerleri, cesaret, sadakat, yoksulluk da romanın önemli izleklerindendir"*(Akarsu & Erdoğan, 2016: 230). Orhan Pamuk

Masumiyet Müzesi'nde yer verdiği *Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler* isimli romanda yer alan ve müzede görsel olarak takdim edilen düzenlemede, kutu içerisindeki gözlerine siyah şerit çekilmiş olan kadınların fotoğrafları üzerinden döneme ait bilgiler vermektedir.

Yazar romanın içinde bulunduğu dönemin, Batılılaşmayla birlikte bir modernlik göstergesi olarak kadınların cinselliğe olan yaklaşımlarına ve toplumun buna karşılık tepkilerine değinmektedir. Söz konusu dönemde kadınların bekâretini evlenmeden kaybetmenin yanlış olacağı yönündeki toplumsal görüşün, zengin ve varlıklı kadınlar tarafından ihlal edilebildiğini ancak bunun da yine bir güven ilişkisi çerçevesinde (evlilikle neticelenecek olan ilişkiler kapsamında) vuku bulduğunu söylemektedir. Romanın başkahramanı Kemal, nişanlısı olan Sibel birlikteliğinin bu temellendirme üzerinde gerçekleştiğini ve nişanlısının Füsün'a karşısında ciddi bir birliktelik olduğunu romanın ilk bölümlerinde ifade ederek, bir bakıma bu sapkın aşkın tohumlarını da atmaktadır. Kemal bu bölümde Sibel ile ilişkisinin bu bakışa uygun olarak geliştiğini şu şekilde aktarır: *"Batılılaşmış, zengince çevrelerde nişanlanmış ya da evliliğe varacak bir birlikteliği çevrelerine toplumsal olarak kabul ettirmiş ciddi gençlerin evlenmeden önce sevişmeleri, Sibel ile benim durumumuzda olduğu gibi tek tük de olsa hoşgörüyü karşılanıyordu"*(Pamuk,2013: 69).

Ancak bu durum evlilikle gerçekleşmemesi durumunda kadının adeta bir zanlı misali işaretlendiğini ve ailelerin kızlarını evlendirebilmek adına dava açtığını açıklayarak durumu şöyle özetler: *"Bazan bu davalar basın tarafından izlenir, o zaman gazetelerin iğfal edilmiş dediği genç kızın yayımlanan fotoğraflarında gözleri –bu şerefsiz durumda tanınmasın diye- kalın siyah çizgilerle kapatılırdı"*(Pamuk, 2013: 70).

Tüm bunlar doğrultusunda görülüyor ki Masumiyet Müzesi, hem roman içerisinde aktarılan tarihsel bilgiler ışığında hem de müzeye dahil edilmiş olan nesnelerin dönemsel atıfları aracılığıyla, bütünsel kurgunun geçtiği dönem hakkında pek çok ayrıntı ve bilgi barındırmaktadır. Nitekim öncelikle müzeyi ziyaret eden bir misafir dahi, romanı okumaksızın ve ondan bağımsız biçimde gözlemlediği nesneler aracılığıyla tarihsel bir takım çıkarımlar da rahatlıkla bulunabilmektedir. Aynı zamanda

müzede yer alan kutu yerleştirmelerinde, vurgunun öncelikle romanın karakteri olan Füsün’a yöneltilmesi neticesinde, roman örgüsünden bağımsız olarak dönemin kadına dair geliştirdiğı cinsiyetçi yaklaşımları da tahmin edebilme imkânı bulunmaktadır. Bu bağlamda Masumiyet Müzesi kendisini sadece bir kurgu olmaktan çıkaran bir roman ve müze birlikteliğıyle farklı olmakla birlikte, içerisinde barındırdığı kavramsal içerikleriyle çok yönlü bir okumaya olanak sağlamaktadır.

4.4. Louise Bourgeois: Femme-Maison(Kadın -Ev)

*“Bir ev hayal etmek bir ülke hayal etmek kadar
Politik bir eylemdir”
Marangoly-George (Pekerman, 2012: 19).*

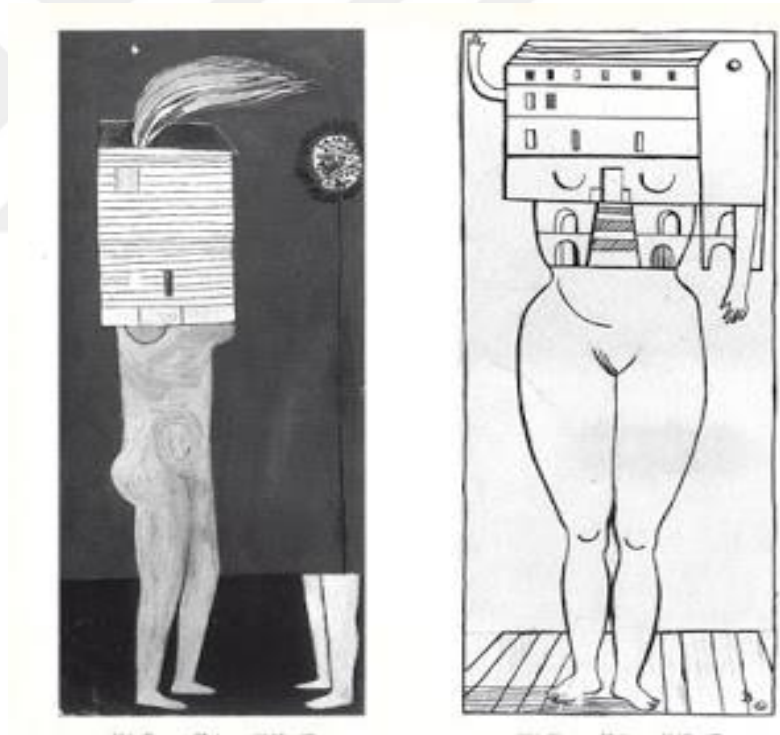
1911 yılında Fransa’da dünyaya gelmiş olan Louise Bourgeois, kişisel anlatılarla donatılmış yaşamını ve kadının toplumsal rollerini sorgulayan, eleştiren otobiyografik çalışmalarıyla sanatın önde gelen isimlerinden biri olmaktadır. Bourgeois’in yapıtlarının temelinde, kişisel travmaları, çocukluk anıları, nefreti ve korkularını barındıran kişisel bir yolculuğun yani kendi varoluş hakikatini yansıtan izler bulunmaktadır. Bu bağlamda Bourgeois’in kadına ve cinselliğe göndermeleri bulunan üretimleri, geçmişteki travmalarının yarattığı zihinsel ve psikolojik yaraları, iyileştirme arzusu taşıyan kişisel bir anlatı düzlemidir. Nitekim sanatçının bakış açısından “*sanat bir travmanın deneyimlenmesidir veya yeniden deneyimlenmesidir*”, dolayısıyla kendi sanatsal üretimleri de, geçmişin tekrar ederek bugünde yankılandığı ve rahatsız edici biçimde geri döndüğü bir deneyim sürecini aktarmaktadır (Karabey, 2017).

Louise Bourgeois sanatsal yaratıcılığını psikolojik ve zihinsel bir arınma aracı olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda çalışmalarında kullandığı kadın bedenine yönelik imgelerin temelinde, babasıyla yaşadığı ve kendi cinsiyetini sorgulayan/sorgulatan ilişkilerin bir yansıması olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Sanatçının babası bütünüyle ataerkil düzenin ürünü olan ve dolayısıyla yaşam biçimini bir erkek bedeninin üstün

özelliklere sahip yapısıyla öncelikli kılındığına inanan baskın/dominant bir aile reisi modeli sunmaktadır. Öyleki Bourgeois'in bilinçaltına yerleşmiş olan imgeler, babası tarafından kendisine atfedilen cinsel söylemler ve bir kız çocuğu olarak dünyaya gelmesine karşın geliştirdiği aşağılayıcı tavırla bir tür mücadele girişimidir. Sanatçı geçmişinde önemli bir yer tutan ve çalışmalarına yansıyan bu gerilimli ilişkiyi ve babasının her daim bir penis sahibi olmadığına ilişkin ilgili/alakalı yaptığı aşağılayıcı şakaların kendisinde yarattığı duyguyu *“orasında hiçbir şey olmayan bir kamburdum”* şeklinde dile getirmektedir (İnce, 2015). Bu söylem ilk olarak Freud'un kadın psikolojisinin gelişimine dair fikirlerinde yer alan *penis kıskançlığı* nosyonunu akıllara getirmektedir. *“Freud’a göre kız çocuk, erken dönemde, klitorisin kendisinin eksik kaldığı bir organ olduğu nosyonunu geliştirir, sonuçta da bu olguyu kötü muamele olarak görerek aşağılandığını hisseder”*(Donovan, 2014: 184). Ancak Freud'un ortaya koyduğu bu psikoseksüel gelişim süreci Bourgeois açısından bakıldığında bir kıskançlık ve eksiklik halinin getirdiği aşağılık hissiyatı ile neticelenmemektedir. Aksine Bourgeois kadın olma fikrini bir yetenek misali kullanarak, babasıyla arasındaki travmatik ilişkiyi yaratıcı arzunun tetiklediği bir serüvene dönüştürmeyi başarmıştır.

Louise Bourgeois her ne kadar kadın bedenini imleyen ve bilinçaltındaki travmatik anıları kişisel anlatılarıyla geri döndüren öncelikle bir kadın rolünü üstlenmiş bir sanatçı olarak tarihteki yerini almış olarak görülse dahi kendisi bu böyle anılmak istememektedir. Nitekim öncelikle yaratıcılığı ve sanatçı kimliği ile tanınmak isteyen sanatçı, yaşamın sanatla birlikte kurduğu ilişkisel sürece vurgu yaparak şunları dile getirir: *“bir kadın olduğum için şu yaptıklarımı yapıyor değilim. Yaptıklarım içinden geçtiğim deneyimlerim nedeniyledir. Kadınlar ortak şeylere sahip oldukları için değil, yoksun oldukları şeyler yüzünden bir araya geldiler-aynı davranışlara maruz kaldıkları için”*(İnce, 2015). Sanatsal kariyerini kişisel deneyimlerini aktarabileceği, içsel bir serüvenin aracı olarak yorumlayan Bourgeois, beden ve cinselliği temsil eden metaforik üretimleriyle feminizmin de kullandığı bir simge haline dönüşmektedir. Hasan Bülent Kahraman sanatçının kendisinden sonra gelen kadın hareketlerini etkileyen tavrını kavramsal bir açıdan ele alarak durumu şu sözleriyle açıklar: *“Bourgeois, bellek dediğimiz olguyu, zamandan, mekândan, kimlikten, aidiyetten soyutlamadan, tersine bu*

kavramların üstüne çok bilinçli bir şekilde giderek gene sanatında enine boyuna irdeledi. Kendisinden sonra gelenleri bu yönüyle en yoğun biçimde etkiledi”(Kahraman, 2015). Kadın bedenini adeta potansiyel bir arzu imgesine dönüştüren sanatçı, feministlerin kadına yönelik gelişen toplumsal şiddetin ve onu öteki kılan yaklaşımların karşısında duran hareketinin bir modeli olmaktadır. Bourgeois’in ataerkil düzendeki güçlü kadın kimliğine ve bu kimliğiyle bağdaşık olarak gelişen sanat kariyerindeki sınırlı başarılarına rağmen üretimini sürdüren yaratıcı tutkusuna değinen Lucy Lippard sanatçının feminizme öncülük eden duruşunu şöyle tasvir eder “Görünür kırılganlığına rağmen, bir kadın sanatçı olarak Bourgeois, New York’un gladyatörvari sanat arenalarında neredeyse kırk yıl süren bir ayrımcılık, mücadele, aralıklı başarı ve ihmalden sağ çıkmayı başarmıştır” (Wye & Smith, 1994).



Resim 18 : “Femme-Maison”, Kağıt Üstüne Mürekkep, 36x14 cm, 1946-47

Bourgeois ile kadın hareketinin bu ikili ilişkisini tetikleyen ve temsil eden en önemli görsel imge, sanatçının ilk dönem çalışmalarından biri olan *femme-maison* şeklinde isimlendirdiği seri çalışmalarıdır. Sanatçının hem bir anne hem de bir kadın

sanatçı sıfatlarıyla üstlendiği rollerden türeyen bu çalışmalarda ev sembolikleştirilerek çıplak kadının bedeniyle bütünleştirilmektedir. Bu çalışmalardaki dişi bedenin çıplaklığıyla doruk noktasına ulaşan mahrem detaylar ve cinsellik olgusu, erotik birer görsel imgeye dönüşerek tuhaf ve garip görünümdeki yeni bedenler ortaya koymaktadır. Kadının ve evin iç içe geçerek tek bir vücuda dönüştüğü bu tekinsiz imgelerde, bedene dair her bir uzuv mekânla bütünleşerek birbirinin yerine geçmektedir. Zira kolların yapıya dahil olarak camlardan fırlatıldığı, binanın dünyaya bakışı olan pencerelerinin insani kılındığı bu görsel düzlemde, mekân ile beden metaforik biçimde birleşmektedir.

Louise Bourgeois kadın ile evi bütünleştiren bu çalışmalarında, bedeni ve dolayısıyla kadın mefhumunu imgeselleştirerek, toplumsal cinsiyet rollerini ve mahrem cinsellik algımızı eleştirerek tekrar tarif etmektedir. Nitekim toplumsal olarak geliştirilen kadın fikrinin, beden ve mekânın imgeselleştirilmesiyle irdelendiği bu düzlemde yer alan yeni kadın-ev bedeni Moira Gatens'in söylemiyle tüm kadınlara atıf yapar ve sürekli devinim halindedir: *“Bu psişik beden imgesi, dünyada hareket edebilmemiz için gereklidir ve hareket edemezsek amaç sahibi öznelere de olamayız. İmgesel beden, geliştirilir, öğrenilir, başkalarının beden imgesi ile bağlantılıdır ve asla statik değildir”*(Gatens,2018: 41).



Resim 19 : “Femme- Maison” (Kadın-ev) serisinden, mermer heykel

Kadın vücudunu ev mekânının sahip olduğu domestiklik ve ev içi üretim bağlamları üzerinden sorunsallaştırarak pratik eden sanatçı, cinsiyet ve cinsellik meselelerini kamusal bir tartışma konusuna dönüştürmektedir. Femme-Maison serisinde yer alan her çalışmaya dahil edilmiş olan ev teması, kadına ait olan ve onu temsil eden bir mahremiyet algısının mekânsal açılımı olarak ironik biçimde yine onun bedeniyle bütünleştirilmektedir. Ancak söz konusu birliktelik kadının doğurganlığına ve cinselliğe atıf yapan ev fikri üzerinden yeni bir kadın imgesi üretmektedir.

Ev sosyal bir mekân olmakla birlikte cinselliğin simgesi olan kadınla özdeşleştirilerek, doğurganlığın yani toplumsal üretimin merkezi olarak kabul edilmektedir. Pierre Bourdieu erkeğin tahakkümü altındaki kadının varoluş mekânı olan evin bu toplumsal statüsüne değinerek mekânı şu şekilde tanımlar:

“Bir ev yaratmak, sürekliliği olan, sabit sosyal ilişkilerle birleşmiş bir grup yaratmaya, kalıcı ve sabit, değişmez konut gibi kendini kalıcı bir şekilde sürdürmeye muktedir bir soy yaratmaya dair ortak iradedir; bu, ev birliğinin geleceği üzerine, yani bir arada durma gücü, bütünlüğü, ya da başka deyişle parçalanma ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine ortak bir proje ya da iddiadır” (Eiguer, 2013: 28).

Dolayısıyla Bourgeois’ın kullandığı ve yeniden yarattığı ev mekânı, kadın bedeninin dinamik ve potansiyel yapısıyla bütünleştirilerek tekrar düzenlenmektedir. Femme-Maison isimli çalışmalardaki ev teması, toplumsal bir mekân olmaktan bağımsız biçimde tahayyül edilen, alternatif deneyimlerin gerçekleştirildiği çoklu imkânlar düzlemine dönüşmektedir.

SONUÇ

Günümüzde toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerine geliştirilen mahremiyet algıları, kişisel haklara ve özel alan fikrine yansıyan etkenler neticesinde insanın mekânsal deneyim sürecini kısıtlı hale dönüştürmektedir. İnsanın en tabi yaşamsal hakkı olan mahremiyet mefhumu, kişisel olanın sığınağı ve maneviyat yüklü anlamlandırmalarına rağmen, beden ve cinsiyet ile kurduğu diyalog neticesinde ulaşılması güç bir hale dönüşmektedir. Nitekim öncelikle kadını betimleyen özel alan, eşzamanlı biçimde mahremiyetin kuvvetli bir mekânsal ittifakı olarak mahrumiyet haline denk gelmektedir. Kadının ve erkeğin mekânsal deneyimine ahlaki birer değer atfeden toplumsal düzen, dışı betimlemelerin simgeselleştiği yeri özel, gizli ya da gözetim altında tutulması gereken bir tehlike misali görerek sınırlı mekânın içine hapsetmektedir. Öte taraftan kamusal alanın temsili olarak erkek figürü ise özgürlüğün ve aklın bedenselleştirilmesi misali sistemin kendisi haline dönüşmektedir. Ancak tüm bu algılayış ve yaşam biçimlerine rağmen arafta kalan cinsel tercihler ile mekânsal duraklar halen temsil edilmeyi ya da adlandırılmayı beklemektedir.

Mekânı diyalektik biçimde kamusal-özel olarak ayıran cinsiyetçi tutumlar, tıpkı yer algımızda olduğu gibi cinsel yönelimler olarak tabir edilen queer kuramı da doğurmaktadır. Zira insanın dünya ve yer ile ilişkisinin somut bir göstergesi olan mekân tecrübesi, toplumsal düzenin ayırdığı mekânlarla birlikte cinsel tercihlerde de kendisine ters, karşı olanı gerekli kılmaktadır. Nitekim düzen ve istikrar fikri ancak kendisine paralel durmayan, aksini iddia eden karşıt fikirler üzerinden güçlenmektedir. Bu bağlamda her sistemin alt metnini oluşturan ötekilik olgusu ve kötü, tuhaf, aykırı terimleri aslen düzenli bir sürekliliğin dayanağıdır. Queer teriminin tanımsal karşılığı olan yamuk, tuhaf, garip, ucube ve aykırı betimlemeler, toplumsal olarak kabul görmeyen ya da hoş karşılanmayanları işaret ederken mekânsal olarak ise yine özel alana karşılık gelmektedir. Tüm bunlar doğrultusunda kamusal yani toplumsal düzlemde bir arada yaşayan insanlar nezdinde mahrem kılınan ve utanma duygusunu harekete geçiren beden ile davranışlar yani kadın ve queer davranışlar özel alana devredilmiştir.

Özel alan ve mahremiyet algısını toplumsal bağlamda temsil eden mekânsal yaşam alanlarından en önemlisi ev olarak düşünülmektedir. Zira ev sahip olduğu cinsiyetli yapısı ve psikolojik açılımları doğrultusunda başlı başına bir okunurluğu olan mekânsal bütünlüktür. Bu bağlamda ev fikri, sosyolojiden felsefe ve psikolojiye değin uzanan çok kapsamlı araştırma ve incelemenin kapsamına dahil olmaktadır. İnsan ile mahremiyet ilişkisinin mekânsal bir tezahürü olan ev, sahip olduğu çok yönlü yapısıyla mimariyle işbirliği içerisindeki sanatın da kaçınılmaz olarak konusu olmaktadır. İnsanın mekânsal deneyim sürecindeki varoluş gerçekliğini yansıtan ev düzlemi, fiziksel ve biyolojik faaliyetlerle birlikte insana dair olan arzuların anlamlandırıldığı yer olarak sanatın kullandığı bir araca dönüşmektedir. Ancak sanatsal bir yaratım alanına aktarılan ev kavramı, sahip olduğu toplumsal özelliklerle birlikte ele alınırken aynı zamanda kendisine atfedilen bu yapıya ters, aykırı duran alternatif yaşamın imkânlarını da sunacak biçimde tasarlanmaktadır. Bu bakış açısıyla bir bakıma mekâna yönelik yaklaşımlara ve bilindik algılayış biçimlerine karşıt duruşuyla queer bir durum sergileyen sanat, insanın mekânla arasındaki sınırların aşılmasına da aracılık etmektedir.

Tüm bunlar doğrultusunda geliştirilen sanatsal üretim dinamiklerinin, toplumun mahrem anlayışıyla şekillenen mekânsal sınırları ve bu mekânlara olan bakışımızı farklılaştırdığı görülmektedir. Rachel Whiteread ve Gordon Matta-Clark gibi mimariyi sanatsal bir araç olarak kullanan iki farklı yaratım zekası, evi sosyolojik sınırları üzerinden ele alırken bir yandan da bu ayrımların esnek ve değişken yapısına vurgu yapmıştır. Bu bağlamda bu tip estetik uyarılar, insanı yaşadığı yere yönelik bilgilendiren ve kendisiyle mekânın bütünleşmesine engel sınırları görünür kılan sistemin yapısını çözümlmeye davet etmektedir. Sanat bu noktada insanı, anılarıyla doldurduğu ve kişiselleştirdiği mekâna tekrar yakınlaştırmayı başarırken, aynı zamanda mahremiyet fikrini de öznelliği ve iç dünyayı imleyen hakikatine kavuşturmaktadır.

Kaynakça

AKARSU, H. T., & ERDOĞAN, N. (2016). *Edebiyatta Mimarlık*. İstanbul: YEM Yayınları.

AKPINAR, A., & BAKAY, G. (Dü). (2009). *Kadın ve Mekan Tutsaklık mı Sultanlık mı?* İstanbul: Turkuvaz Yayıncılık.

ALEXANDER, J. C., & SEİDMAN, S. (Düz). (2017). *Kültür ve Toplum Güncel Tartışmalar*. Çev. Nuran Yavuz, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

ALTAY, D. (2004). *'Kadın ve Erkek Yazarda Farklı Mahremiyet Yaşantılarının Mekan Kullanımı ve Toplumsal Cinsiyet Algısı ile İlişkilendirilerek İncelenmesi*. Ege Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ALTINYILDIZ ARTUN, N. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Makân Sanatı*. Çev. Mustafa Tüzel, Akın Terzi, Esin Soğancılar, Roysi Ojalvo, Hanneke van der Heijden, Elçin Gen, Ayşe Boren, Zeynep Baransel, Nur Altinyıldız Artun, Renan Akman İstanbul: İletişim Yayınları.

ALTINYILDIZ ARTUN, N., & OJALVO, R. (Dü). (2012). *Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ANTMEN, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

ANTMEN, A. (2014). *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ARENDT, H. (2016). *İnsanlık Durumu Seçme Eserler I*. Çev.B. S. Şener, İstanbul: İletişim.

ARTUN, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ARUOBA, O. (2017). *Yürüme*. İstanbul: Metis Yayınları.

BACHELARD, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

BAĞLI, M. (2011). *Modern Bilinç ve Mahremiyet*. İstanbul: Yarın Yayınları.

- BALABAN, E. (2014). *İç Mekanın İç Mekan Değişkenleri Bağlamında Tinsel İrdelenmesi*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İçmimarlık Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- BALLANTYNE, A. (2014). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. Çev. Rahmi Ögdül İstanbul: Yem Yayın.
- BAUMAN, Z. (2017). *Kimlik*. Çev. Mesut Hazır, Ankara: Heretik Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2011). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2018). *Tek Yön*. Çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİLİR, B., & USTA, p. (2012). *Gordon Matta-Clark*. Çev. Baran Bilir, İstanbul: Lemis Yayın.
- BOLT, B. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. Çev. Murat Özbek, İstanbul: Kolektif Yayın.
- BORES, J. (2015). *Alef*, Çev. Tomris Uyar, Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Bayaz Charum, İstanbul: İletişim Yayınları
- BOTTON, A. d. (2014). *Mutluluğun Mimarisi*. Çev. Banu Tellioğlu Altuğ, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BOYM, S. (2016). *Başka Bir Özgürlük Bir Fikrin Alternatif Tarihi*. Çev. Cemal Yardımcı, İstanbul: Metis Yayınları.
- BUTLER, J. (2018). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür, İstanbul : Metis Yayınları.
- CALLE, S. (2002). *New York Kullanma Kılavuzu*. Çev. Özge Açikkol İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CALVİNO, İ. (2015), *Görünmez Kentler*, Çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- CERTEAU, M. d., GİARD, L., & MAYOL, P. (2015). *Gündelik Hayatın Keşfi II Konut, Mutfak İşleri*. Çev. Çağrı Eroğlu, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- CHODOROW, N. J. (2007). *Duyguların Gücü Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*. Çev. Jale Özata Dirlikyapan, İstanbul: Metis Yayınları.
- COLOMİNA, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.

- CORBUSIER, L. (1999). *Bir Mimarlığa Doğru*. Çev. Serpil Merzi İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DE BEAUVOIR, S. (1971). *Kadın Genç Kızlık Çağı*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Derleyen: ALKAN, A. (2017). *Cins Cins Mekân*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- DONOVAN, J. (2014). *Feminist Teori*. Çev. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- DUBY, G., & PERROT, M. (2005). *Kadınların Tarihi Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru*. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- EIGUER, A. (2013). *Evin Bilinçdışı*. Çev. Perge Akgün, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ERGÜVEN, M. (2007). *Sırdaş Görüntüler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ERZEN, J. N. (2017). *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FİNEBERG, J. (2013). *1940'tan Günümüze Sanat*. Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi.
- FOUCAULT, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2016). *Özne ve İktidar*. Çev. Osman Akınhay, Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FRANCALANCI, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. Çev. Durdu Kundakçı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- GARZANLI, S. (Dü.). (2017). *Adolf Loos'un Tristan Tzara Evi*. Çev. Seda Garzanlı, İstanbul: SUB Yayınları.
- GATENS, M. (2018). *İmgesel Bedenler Etik, Güç ve Bedensellik*. Çev. Dilan Eren, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- GEUSS, R. (2007). *Kamusal Şeyler, Özel Şeyler*. Çev. Gülayşe Koçak, İstanbul: Yapı Kredi.
- GIDDENS, A. (2014). *Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. Çev. İdris Şahin, İstanbul: Ayrıntı.
- GÜRBİLEK, N. (2016). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- HABERMAS, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev.T. Bora, & M. Sancar, İstanbul: İletişim.
- HARRIS, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*. Çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- HEYNEN, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite Bir Eleştiri*. Çev. Nalan Bahçekapılı, İstanbul: Versus Kitap.
- KUŞ, S. (2015). *Sözcüklerin Nesnelere Dönüştüğü Yer: Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- LEFEBVRE, H. (2015). *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- MAISTRE, X. D. (2010). *Odamda Seyahat, Odamda Gece Seferi*. Çev.Ceylan Gürman Şahinkaya, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MEHMETOĞLU, Y. İ. (2016). *Erken Yirminci Yüzyılda Eviçi Mekân Üretimi ve Parisli Avangart Kadınlar*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- MERLEAU-PONTY, M. (2014). *Algılanan Dünya*. Çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları.
- NİEDZVIECKİ, H. (2010). *Dikizleme Günlüğü*. Çev. Gökçe Gündüç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÖZBEK, M. (2004). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayın.
- PALLASMAA, J. (2018). *Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular*. Çev.Aziz Ufuk Kılıç İstanbul: YEM.
- PAMUK, O. (2013). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- PAMUK, O. (2012). *Masumiyet Müzesi Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PEKERMEN, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- PEREC, G. (2017). *Mekân Feşmekân*. Çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Everest Yayınları.
- PERROT, M. (2013). *Odaların Tarihi*. Çev. Şilan Evirgen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- PHİLİPS, A. (2015). *Demokrasinin Cinsiyeti*. Çev. Alev Türker, İstanbul: Metis Yayınları.

- PHİLİPS, L. (1989). *Frederick Kiesler- Catalogue*. Whitney Museum of American Art, in association with W.W. Norton. Çev. Fatih Özdemir
- RAWES, P. (2017). *Mimarlar İçin Düşünürler, Mimarlar İçin İrigaray*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: YEM Yayınları.
- RİCHARDS, K. (2014). *Yeni Bir Bakışla Derrida*. Çev. Zeynep Talay, İstanbul: Kolektif Kitap.
- ROSE, S. O. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Can Yayınları.
- SENNETT, R. (2013). *Gözün Vicdanı*. Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul : Ayrıntı.
- SENNETT, R. (2016). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çev. S. Durak, & A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.
- SEZER, M. Ö. (2018). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Kor Kitap.
- SHARR, A. (2016). *Heidegger'in Kulübesi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- SHARR, A. (2017). *Mimarlar İçin Heidegger*. Çev. Volkan Atmaca, İstanbul: Yem Yayın.
- SİMMELE, G. (2017). *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi*. Çev. İdil Dünder İstanbul: Pinhan.
- SİMMELE, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*. Çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- STAVRIDES, S. (2016). *Kentsel Heterotopya*. Çev. Ali Karatay, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- STAVRIDES, S. (2018). *Müşterek Mekan Müşterekler Olarak Şehir*. Çev. Cenk Saraçoğlu, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- SUTTON, D., & MARTİN-JONES, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Çev. Yetkin Başkavak Murat Özbek, İstanbul: Kolektif Kitap.
- ŞAHİNER, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ŞENTÜRK, L. (2015). *Kuir Mekan*. İstanbul: Kült Yayınları.
- ŞENTÜRK, L. (2016). *Yengeç Baladı*. İstanbul: Kült.

TÜMERTEKİN, A., & ÜLNER, N. (Dü). (2014). *Adolf Loos: Mimarlık Üzerine*. İstanbul: Janus Yayıncılık.

USTA, Y. H.-P. (2012). *Gordon Matta-Clark*. Çev. Baran Bilir, İstanbul: Lemis Yayın.

WITTING, M. (2013). *Straight Düşünce*. Çev. Leman Sevdâ Darıcıoğlu-Pınar Büyüktaş İstanbul: Sel Yayıncılık.

WOOLF, V. (2017). *Benlik Üzerine Denemeler*. Çev. Esra Çakıruylası, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

WOOLF, V. (2017). *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü, İstanbul: İletişim Yayınları.

WYE, D., & SMİTH, C. (1994). *The Prints of Louise Bourgeois*. London: The Museum of Modern Art New York. Çev. Fatih Özdemir

YARDIMCI, S., & GÜÇLÜ, Ö. (2013). *Queer Tahayyül*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

YAŞIN DÖKMEN, Z. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

ZEVİ, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. Çev. Alp Tümerterkin, İstanbul: Daimon Yayınları.

ZİZEK, S. (2013). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları.

Makale Kaynakça

AKKAYA, Ş. (2015). “MAHREMİYET, MELANKOLİ VE İKTİDAR BAĞLAMINDA ANTOINE D’AGATA”. *Moment Dergi* , Haziran 2015, ss.315-337.

AKTAŞ, C. (2016). “Fotoğraf Odaklı Sistemlerin İlişkisel Estetik Bağlamında Sanatta Kullanımı”. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi* , (7), ss.27-32. Retrieved from <http://dergipark.org.tr/marustd/issue/30399/328283>

ALKAN, A. (1999). *Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekan*. Ankara: A.Ü SBE, Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Doktora Programı "Güncel Toplumsal Sorunlar" Semineri'nde Hazırlanan Çalışma.

AYTAÇ, O., & MADRA, Y. (2007). “[İmhayı Beklerken] Şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta-Clark’ın Sanatının Siyaseti”. *Doxa* , Sayı: 5, ss.58-73.

BORA, A. (1997). “Kamusal alan/Özel alan: Mahrumiyet Özgürleşme İkileminin Ötesi”. *Toplum ve Bilim* , Sayı:75, ss.85-93.

ÇABUK KAYA, F. D. (2011). “Kadın Beyni, Erkek Beyni Varsa Eşcinsel Beyni de Var mı?” *Cogito* ,Sayı:65, ss.167-174.

DİREK, Z. (2011). “Butler ve Hegel: Arzu, Tanıma ve Akrabalık”. *Cogito* , Sayı:65, ss.37-51.

GÜRANİ, F. Y., & ARABALLI KOŞAR, S. T. (2018). “DO HO SUH Eserlerinde Tekstil Malzemenin Mimari Öğelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi”. *İdil Dergisi* , Sayı:7, 2018, ss. 1489-1498.

KARABEY, A. (2017). “Louise Bourgeois’ın Heykelleri Üzerine Bir Değerlendirme” . *KSBD* , Sonbahar 2017, ss.239-248.

NAKİBOĞLU, G. (2015). “Ütopyadan Doğmak, Ütopya Doğurmak: Heterotopya Kavramı”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 5 (2015) Bahar., ss.381-407.

ŞUMMU, U. (2018). "20.yy Düşüncesinde Ev/Evsizlik Halleri ve Borges'in Asterion Evi Öyküsü". *Toplum ve Bilim*, Sayı:146.

ŞENGÜL, M. B. (2016). “Kadın Edebiyatı: Bir Varoluş Mücadelesi”. *The Journal of Academic Social Science Studies* , Bahar 2016, ss.203-211.

TALU, N. (2009). “Ev, Evsellik ve Gündelik Hayat Nesneleri: Andrea Zittel, Allan Wexler ve Rachel Whiteread”. *Arredamento Mimarlık* , ss.128-134.

TUNCER, S. (2015). “Dışarı Çıkmak: Özelden Kamusala Feminist Bir Saha Hikâyesi”. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* ,2015, ss.30-58.

ÜNAL, S. (2001). “XAVIER DE MAISTRE’İN ODAMDA GECE SEFERİ Anlatısına Bir Yaklaşım”. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* , Mayıs 2001, ss.143-150.

YÜKSEL, M. (2009). “Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* , Sayı:1, ss.275-298.

Resmi Web Sitesi Kaynakça

ALTINYILDIZ ARTUN, N. (2014, 5 21). “Sonsuz Ev”: İnsan Yapımı Bir Kozmos . <https://www.e-skop.com/skopdergi/“sonsuz-ev”-insan-yapimi-bir-kozmos/1966> (24 .04. 2019).

Art Radar. (2018, 07 24). “Almost Home”: Do Ho Suh’s new work at the Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.: Çev. Fatih Özdemir, <http://artradarjournal.com/2018/07/24/almost-home-do-ho-suhs-new-work-at-the-smithsonian-american-art-museum-washington-d-c/> (15.05. 2019).

CEYLAN, E. (2017, 06 28). *Utanmaz Düşünürün Utangaç Elbisesi: “Heidegger’in Kulübesi” Kitabından Hareketle Bazı Düşünceler* . <https://xxi.com.tr/i/utanmaz-dusunurun-utanga-elbisesi-heideggerin-kulubesi-kitabindan-hareketle-bazi-dusunceler> (24.04.2019).

Cooper, E., (2015). ARNOLFINI. DO HO SUH: A BEHIND-THE-SCENES REPORT Çev. Fatih Özdemir, <https://www.arnolfini.org.uk/blog/do-ho-suh-blog> (15.05.2019).

COX, G., & LUND, J. (2017, 12 10). *Genişletilmiş Şimdiki Zaman*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-genisletilmis-simdiki-zaman/3612> (25.05.2019).

ÇİĞDEM, S. (2016, Aralık). *Aristoteles’in Politika Felsefesinde İnsan*. www.academia.edu/https://www.academia.edu/35754862/Aristotelesin_Politika_Felsefesinde_insan (27.08.2018).

İNCE, G. (2015, 10 12). “*Louise Bourgeois: Dünyadan Büyük*” Sergisi Üzerine *Düşünceler*: <http://kolajart.com/wp/2015/10/12/guler-ince-louise-bourgeois-dunyadan-buyuk-sergisi-uzerine-dusunceler/> (19.05.2019).

KAHRAMAN, H. B. (2015). *Louise Bourgeois: Dünyadan Büyük*. Akbank Sanat: <https://www.akbanksanat.com/sergi/louise-bourgeois-dunyadan-buyuk> (11.05.2019).

KARADAĞ, Ö. (08.11.2018). *Gordon Matta-Clark*. ARKITEKTUEL: <https://www.arkitektuel.com/author/ozumk/> (20.05.2019).

KEMİK, D. (2014, 11 26). *Gilles Deleuze’ün felsefesi ve queer teori: Kadın-oluş kavramının düşündürdükleri*. <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=18354> (27.03.2019).

OJALVO, R. (2011, 11 11). *Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarligin-oteki-yuzunu-aramak/433> (29.04.2019).

Sean O’HAGAN, (2017, 03 04). *Strangers, secrets and desire: the surreal world of Sophie Calle*. The Guardian , Çev. Fatih Özdemir <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/04/strangers-secrets-and-desire-the-surreal-world-of-sophie-calle> (23.01.2019).

The Line. (2014, 04 28). Personal Space: Çev. Fatih Özdemir, <https://theline.com/blogs/stories/personal-space-do-ho-suh-and-the-meaning-of-home> (10.05.2019).

xxi. (2015, 06 05). *İdeal Ev*. <https://xxi.com.tr/i/ideal-ev> (14.05.2019).

YOLTAY, E. (2016, 05 02). "*Alternatif'in Tahayyülü ve Kuir Performativitesi*". xxi: <https://xxi.com.tr/i/alternatifin-tahayyulu-ve-kuir-performativitesi> (20.05.2019).



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Şeyma İNCİ

Doğum Yeri: Hani, 14/11/1989

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Lisans: 2014, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü/ İzmir

Lise: 2007 Hacı Süleyman Çakır Kız Anadolu Lisesi/ Eskişehir