

**MICHEL FOUCAULT'NUN PANOPTİKON KURAMI  
BAĞLAMINDA SANAT VE İKTİDAR**

**ASUDE CANALP**

**İŞIK ÜNİVERSİTESİ**

**MICHEL FOUCAULT'NUN PANOPTİKON KURAMI  
BAĞLAMINDA SANAT VE İKTİDAR**

**ASUDE CANALP**

**Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2018**

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

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ**

**2018**

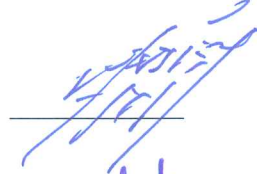
**IŞIK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MICHEL FOUCAULT'NUN PANOPTİKON KURAMI**  
**BAĞLAMINDA SANAT VE İKTİDAR**  
**ASUDE CANALP**

**ONAYLAYANLAR:**

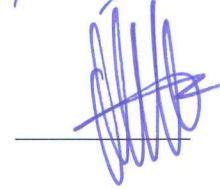
Prof. Dr. Meriç HIZAL  
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu  
(Eş Danışman)

İstanbul Teknik Üniversitesi

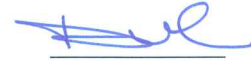


Prof. Dr. Nedret Öztokat  
(Jüri üyesi)

İstanbul Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu Işık Üniversitesi  
(Jüri Üyesi)



Onay tarihi:  
03.09.2018

## ÖNSÖZ

Sevgili lise arkadaşım Eda Tekcan ve değerli hocam Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan'ın destekleriyle girdiğim Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans programı benim için, sanatı anlamakta yalnız görsel değil kuramsal olarak da uzun ve keyifli bir yol açtı. Sanat kuramı içinde Michel Foucault gibi derinlikli bir isimle tanışmak, sanatı pek çok açıdan sorgulama fırsatı sağlamıştır. Tezimin tüm düşünsel hazırlık aşamasında tek amacım, daha önce ele alınmamış ve literatüre katkı sağlayacak bir konu yaratmak ve geleceğe yönelik başka çalışmalara alt yapı oluşturmaktır.

Tez çalışmam konusunda, neredeyse yıllara dayanan okuma sürecinde beni en mutlu eden şeyin, çok geniş bir Türkçe kaynak imkanı olduğunun altını mutlaka çizmeliyim.

Etik bir mesele yüzünden devam edemediğim tezimin ilk yazım aşamasından sonra beni yeniden yüreklendiren değerli hocam Prof. Dr. Meriç Hızal'a hem teknik katkılarından dolayı hem de beni Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu hocam ile tanıştırdığı için teşekkürlerimi sunarım.

Hiç aklıma gelmeyecek konulara yelken açmamı sağlayan zihin açıcı katkılarından dolayı; araştırma yöntemleri ve anlam bütünlüğü sağlamam açısından sağladığı bilimsel desteklerinden dolayı tez danışmanı hocam Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Titiz okuması ve hem biçim hem içerik açısından sağladığı kıymetli katkılar için değerli hocam Prof. Dr. Nedret Öztokat'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Sabırlı ve ilgili yaklaşımlarından dolayı Öğr. Gör. Eren Koyunoğlu'na, Dr. Öğr. Gör. Didem Kara Sarioğlu'na, kütüphane yetkilisi Ümit Özdemir'e teşekkürlerimi sunarım.

## MICHEL FOUCAULT'NUN PANOPTİKON KURAMI BAĞLAMINDA SANAT VE İKTİDAR

### ÖZET

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri, iktidar meselesi, bireylerin ve toplumun en büyük tartışma meselelerinden biri olmuştur. Bireysel bazda başkalarını etkileme, davranışlarını yönetme anlamına gelirken toplumsal olarak da devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma anlamına gelmektedir. İktidar devletin gücünü göstermekle birlikte toplumun ortak iyiliği için düzen ve hukuk kurmak suretiyle, kararları, topluma gerekirse zorla kabul ettiren kuvvet olarak da anılır; hatta bireylere verilecek özgürlüklerin sınırını belirleyen ve bu özgürlüğü güvence altına alan da iktidar kurumudur.

XVIII.yüzyıldaki Sanayi Devriminin yarattığı yeni koşullarla birlikte iktidar, askeri ve siyasi gücü aşarak, ekonomik bir anlam kazanmıştır. Artık iktidar, ekonomik gücü elinde bulunduranındır. Ekonomik gücü sağlayan üretim ve tüketim ağının devamlılığı için yeni model iktidar, tepeden inme yerine, tabana yayılarak hayatın her alanını sarmaktadır. Bu yayılma sürecinde, Fransız düşünür Michel Foucault, tarihsel esinlerle ürettiği Panoptikon kuramıyla, iktidarın dolaşımında bulunarak, mikro düzeyde her alana etkilerini dile getirmektedir. Farklı olan, normale uymayan, disiplinci iktidar yöntemiyle toplumun dışına itilirken, her birey ve her topluluk, belli kurumlar aracılığıyla tektipleştirilir ve ekonomik düzenin sürekliliği için yönetilmeye devam eder.

Mağara devrinden bu yana insanın kendini dile getirmesinin en etkili yollarından biri olan sanat da var olduğu günden bu yana belirli kurallar içinde, akademik gelişimini sağlamış ve ekonomik gücü elinde bulunduranların hakimiyetinde hareket alanı bulmaya çalışmıştır. Sanayi Devrimi, insana büyük prangalar yarattığı kadar, iletişim ve hareket kolaylığı sağladığı için, sanatın yön değiştirmesinde de etkili olmuştur. Teknolojinin gelişimiyle hem malzeme

çeşitliliği artmış hem de siyasi hareketlilikten etkilenen sanatçı, bağımsız düşünme olanağına kavuşmuştur.

Sanatın sahip olduğu alan artık sanatçının yaratıcılığına yetmemektedir, üstelik ekonomik zorunlulukların ve sanatı meta haline getiren piyasa koşullarının içinde... Sanatçı ancak, sanatı ticarileştiren galeri, müze, koleksiyon, müzayede gibi kurumlardan sıyrılarak özgür yaratma gücüne kavuşabilmektedir. Sanat eseri de biçim olarak değil, içeriği sayesinde değerli olmalıdır.

XIX. yüzyıl itibariyle ivme kazanan toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişim, sanat üretiminin de farklılaşmasını, yeni düşünce akımlarıyla, yeni üretim alanları oluşturmasını sağlamıştır. Devrimsel bir başlangıç yaratan Kübizmin ardından, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Arte Povera, Fluxus, İlişkisel Estetik, Opart, Performans sanatı ve dahası, sanat iktidarını kıran en önemli akımlar olarak modern sanatın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Panoptikon kuramı bağlamında ele alınan sanat ve iktidar çözümlemesi, çalışmanın temasını oluşturmaktadır.

***Anahtar Kelimeler:*** İktidar, Panoptikon, Michel Foucault, sanat ve iktidar.

## **ABSTRACT**

Since the beginning of human history, the issue of power has become one of the greatest debates among individuals and societies. On the basis of individuals, it means to influence others and manipulate their behaviours but socially means to hold the state administration and using state power. Power is also referred as the force which impose the state to comply with decisions, if necessary, by establishing order and law for the common good of the society, while simultaneously showing the power of the state. Even the ruling establishment, which defines the limits of freedom given to individuals and reassures this freedom.

With the new conditions created by the industrial revolution in the 18th century, power has acquired an economic meaning, overcoming military and political power. Beyond this era, power belongs to who are affluents and have considerable wealth. For the continuity of the production and consumption network that provides economic power, the new model power covers all aspects of life by spreading out all over instead of from top to bottom. During this process of expansion, the French philosopher Michel Foucault, with the Panopticon theory he has produced with historical inspirations, says that power is in circulation, affecting every field at micro level. Every single individual and each community is converted to "uniform" through certain institutions and continues to be managed for the continuity of the economic order, while disciplinary power method is pushed the different, non-normative ones out of society.

Since prehistoric times, art has been one of the most effective ways of expressing himself/herself for human being and sustained its academic development under several rules and tried to discover new paths to develop under the dominance of

who possessed economic power. The industrial revolution has also influenced in changing art's direction by enabling people to mobilize via communication options as much as it created new captivities. With the development of technology, the material diversity has increased and the artist, who is influenced by political movements, has gained more independent thinking.

The space that art has dominated is no longer sufficient for the artist's creativity. Yet, it is severely affected by economic difficulties and market conditions that turns it into a commodity. The artist will be able to gain freedom of creativity by getting free of museums, art galleries, auctions where the art is commercialized. The art piece must be valuable not only in shape but in content.

The social, political and economic development that gained momentum as of the 19th century, enabled the art production to differentiate and ensured to create new production areas through new ways of thinking. Following Cubism which is considered as a revolutionary beginning, Conceptual Art, Land Art, Arte Povera, Fluxus, Relational Aesthetics, Opart, Body Art and beyond, played a crucial role in the development of modern art as most important movements that broke the power of art.

The subject of art and power, which is considered in the context of panopticon theory, constitutes the main theme of the thesis.

***Keywords:*** *Power, Panopticon, Michel Foucault, the art and the power*



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT	IV
GİRİŞ	VIII
1. SANAT OLGUSU BAĞLAMINDA İKTİDAR	1
1.1. Foucault'da iktidar	2
1.2. Biyo-iktidar	7
1.3. Özne ve iktidar	11
2. PANOPTİKON	13
2.1.1. Gözetim toplumu	14
2.1.2. Antik Yunan'da Görme Analizi	15
2.2. Bentham'ın Panoptikon Modeli	21
2.3. Foucault'nun Panoptikon Kuramı	27
2.3.1. Bauhaus Okulu	40
2.3.2. Tüketim Toplumu	50
2.3.3. Elektronik Gözetim	54
3. PANOPTİKON, SANAT VE İKTİDAR	58
3.1. Kültür Endüstrisi	59
3.2. Kültür Endüstrisi ve Sanat	64
3.3. Sanatta İktidarın aktörleri	69
3.4. Sanatın İktidarına karşı	76
3.4.1. Kübizm ve sonrası	78
3.4.2. Kavramsal Sanat	92
3.4.3. Arazi Sanatı	97
3.4.4. Arte Povera	103
3.4.5. Fluxus	107
3.4.6. İlişkisel Estetik	113
3.4.7. Opart	117
3.4.8. Performans Sanatı	121

<b>SONUÇ</b>	<b>126</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>129</b>
<b>GÖRSELLER LİSTESİ</b>	<b>136</b>

## GİRİŞ

George Orwell, dünyayı sarsan 1984 adlı romanında, diktatör liderlerin toplumdaki her bireyin hareketlerini, duygularını ve hatta düşüncelerini kontrol etme eğilimlerini irdeler. Askeri ve siyasi gücün sahipleri, rejimlerini sürdürmek için yaşam düzeninin tek-tip olmasını ister. Bunu için de herkesi meşruluğuna inandırdığı kurumlar oluşturur ve bu kurumları hayatın her alanına temellendirerek bireyleri kontrol dışı bir şey yapmaktan alıkoyar: Büyük birader her yerdedir... Uyurken ya da uyanırken, çalışırken ya da yemek yerken, içeride ya da dışarıda, banyoda ya da yataktayken, fark etmezdi, kaçamazdınız. Kafatasınızın içindeki birkaç santimetreküp dışında, hiçbir şey size ait değildi.

Yönetme erki anlamına gelen iktidar, hayatın kılcal damarlarında insanı çepeçevre kuşatır ve birey kendisinin iyiliği için altın tepside sunulan tüm koşulları büyük bir gönüllülikle(!) kabul eder. Kaçış var mıdır bilinmez ama kaçış fikri vardır. Büyük Birader'in gözünden kaçmak mümkün olmasa da Orwell, özgürlüğün bir umut olarak mutlaka saklanması gerektiğinin ve büyük bir çabayı hak ettiğinin altını kırmızı hatlarla çizmiştir.

İnsanlık tarihinden bu yana insan hayatının her alanına nüfuz eden iktidar, elbette sanatı da çokça etkisi altına almıştır. Toplum olgusunun gelişmesiyle, siyasal, ekonomik veya ruhani anlamda ürettiği yeni yöntemlerle iktidar, toplumun bir parçası olan sanat ve sanatçı üzerindeki hakimiyetini daha belirgin halde kullanma olanağı bulmuştur ve tüm yaratıların, kendi çıkarları doğrultusunda üretilmesini dayatmıştır.

Üç ana bölümde ele alınan çalışmamız, Foucault'nun görüşleri doğrultusunda iktidar kavramı incelemesiyle başlamaktadır. İkinci bölümde konu edilen ise Panoptikon kuramını bu iktidar görüşlerine paralel olarak geliştiren Foucault'nun, iktidarın yalnız

siyasi alanda kalmayıp, mikro düzeyde her alana yayılmasını dile getirme yöntemleridir. Üçüncü bölümde de Panoptikon kuramı bağlamında sanat ve iktidar kavramları incelenmiş, sanatın hem kültür endüstrisi dahilinde nasıl yönetildiği hem de sanatın kendi iktidarı içindeki evrilme süreci detaylandırılmıştır.

Tez çalışmasındaki amacımız, iktidarın tanımı dahilinde sorgulanan Michel Foucault'nun Panoptikon kuramını çözümlenmeye çalışmak ve bu bağlamda iktidarın sanat üzerindeki etkisini analiz etmede yol açmaktır. Bu yolda detaylandırılan iktidarın insanın hücrelerine kadar işlemesi konusu, sanatsal üretimlerin gönüllü ya da zorunlu olarak nasıl yönlendirildiğini ele alırken, sanatın doğası gereği, başkaldıran yanına ışık tutmayı hedeflemektedir. Kimi dönemlerde iktidarın sağladığı olanaklarla beslenen sanat, kimi dönemlerde tam aksine, büyük bir özgürleşme gayesi taşımıştır. Sanat, insan ifadesinin en güçlü yanıyken, iktidarın getirdiklerine, dayattıklarına sessiz kalması mümkün olamaz. Düşünce ve üretim olanaklarının genişlemesi sanata, daha bağımsız, daha sorgusuz, daha direnen bir yapı kazandırmıştır. Çeşitli sanat akımlarının, bu başkaldırıyı farklı üretimlerle anlatma olanağı, tez çalışması kapsamında detaylandırılmıştır.

Tez kapsamında ele alınan sanat akımları, Kübizm ve sonrası, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Arte Powera, Fluxus, İlişkisel Estetik, Opart ve Performans Sanatı olarak sınırlandırılmış, öncü düşünce sistemleri ve sanatçılar ele alınarak iç içe geçen ve aynı sanatçıların eser ürettikleri benzer akımlara, konu başlığı olarak yer verilmemiştir.

Tez çalışmasında kullanılan iktidar kavramının, Panoptikon kuramı üzerinden irdeleme yöntemiyle, sanata yansısı ve sanatın iktidardan sıyrılma çabası çözümlenmeye çalışılmıştır.

# 1. SANAT OLGUSU BAĞLAMINDA İKTİDAR

İktidarın sözlük anlamıyla başlamak gerekirse, Türk Dil Kurumuna göre iktidar:

1. Bir işi yapabilme gücü, erk, kudret; 2. Bir işi başarabilme yetki ve yeteneği; 3. Devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi; 4. Bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar, anlamlarına gelmektedir.

Bu tanımlar ışığında iktidar, başkalarını etkileme, davranışlarını yönetebilme gücünü de içerir. Sosyal bir varlık olması sebebiyle, insan, aidiyet içgüdüleri doğrultusunda bazı gruplara girerek ortak yaşam alanlarına dahil olur. Herhangi bir sosyal gruba üye olma, üye olan insanlar üzerinde o grubun iktidar kurmasını, yani onları belirli işlevleri yerine getirmeye, kural ve kararlara uymaya zorlamasını da beraberinde getirir: 'İktidar olgusu' veya 'sosyal iktidar' işte bu durumda ortaya çıkar.<sup>1</sup>

İdare hukukçusu ve sosyolog Maurice Hauriou, iktidarı, yalnız yönetme anlamında kullanılmayıp, toplumun ortak iyiliği için düzen ve hukuk kurmak suretiyle, kararları, gerekirse, topluma zorla kabul ettiren kuvvet olarak da anlatır. Hatta bireylere verilecek özgürlüklerin sınırını belirleyen ve bu özgürlüğü güvence altına alanın da iktidar kurumunu söylediğini söylemektedir.

Toplumda; soyluluk, ekonomik, kültürel gibi farklılıklar nedeniyle meydana gelen eşitsizlik, birilerinin diğerleri karşısında daha güçlü olmasına sebep olur; güçlü olanın, diğerlerine karşı zor ve baskı uygulaması da bu eşitsizlik durumundan doğar. İktidarı elinde tutan kişiler, bu gücün sağladığı tehdit ve yasaklarla, başka kişileri belli davranışlarda bulunmaya zorlama yetisine sahip olurlar<sup>3</sup>, hatta bu davranışları yerine getirmeyenleri cezalandırma yöntemine bile gidebilirler.

---

<sup>1</sup> Esat Çam, Siyaset Bilimine Giriş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No:2700, İktisat Fakültesi, No: 452, t.y. sayfa:87-88

<sup>2</sup> <http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-h/21336-maurice-hauriou-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html?showall=1>

<sup>3</sup> Sabri Çiftçi, Modernden Postmodern İktidar Kavramındaki Değişim, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Serpil Üşür, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, Ankara 1997, sayfa.10.

Toplumunu, farklı iktidarlardan bir takımadaya benzeten Michel Foucault 4, toplumu, sadece tek bir siyasi iktidarın uygulandığı üniter bir gövde olarak düşünmemek gerektiğini vurgular. Fransız siyaset bilimci George Burdeau'ya göre, devlet onu düşünenlerin kafasında var olan bir gerçekliktir.<sup>5</sup> Devlet, iktidarı; bu takımada yapısı içinde, toplumun her alanına sızmış düşüncesi ve kurumları aracılığı ile kullanır.

Foucault'nun iktidar söylemleri, Panoptikon'un anlaşılması için bir sonraki bölümde daha detaylı ele alınacaktır.

### 1.1. Foucault'da İktidar Kavramı

Toplumbilim çerçevesinde, 'iktidar biçimleri' tartışılırken (sosyalizm, kapitalizm, vs), ancak 1968 sonrasında kendi başına 'iktidar' mekanizması analizi gündeme geldi ve iktidarın somut niteliği inceleme konusu olarak ele alındı.<sup>6</sup> 'İktidar', Foucault'nun 1971 yılında kavram dağarcığına kattığı bir kelimedir.<sup>7</sup> Foucault'ya göre iktidar, her bireyin elinde tuttuğu bir siyasi hükümlanlık kurmak üzere bütünüyle ya da kısmen devredeceği somut şeydir;<sup>8</sup> güçler arası bir ilişkidir.

Foucault'nun iktidarla ilgili çözümlemesinin bilgikuramsal temelinde *bilginin* (Fransızca *savoir*) mi, yoksa *bilmenin* (Fransızca *connaissance*) mi yer aldığı konusunda çok farklı görüşler öne sürülmüş olmakla birlikte, iktidarla ilgili söylemin epistemolojik temelini onun düşüncesinde *bilmeye* dayandığından kuşku duyulmamalıdır. Foucault, soykütüğünün, bilimsel olduğu düşünülen bir söyleme özgü iktidar etkenlerine karşı savaş vermesi<sup>9</sup> gerektiğini özellikle vurgulamaktadır.

Bilgi-iktidar ilişkisinin yeteri kadar incelenmemiş olduğunu savunan Foucault'ya göre, iktidar mekanizmalarından çok iktidarı elinde tutan kişilere önem verilmiştir. İktidarın

---

4 Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, Beşinci Basım 2016, sayfa: 145

5 Maurice Duverger, *Siyaset Sosyolojisi*, Varlık Yayınları, 1980, sayfa: 125

6 Foucault, Michel; *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, 2011, sayfa:66

7 Paras, Eric, Foucault, Özenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna, Kolektif Kitap, 2016, sayfa: 89

8 Foucault, Michel; *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, sayfa:95

9 Urhan, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, Say Yayınları, 2013, sayfa: 205

bilgiye, bilginin de iktidara sürekli eklemlendiğine vurgu yaparak, iktidarın işleyişinin sürekli bilgi ürettiğini dile getirir<sup>10</sup> ve bu bilginin de sürekli iktidar etkilerine yol açtığını ortaya koyan çalışmalar yapmıştır.

Foucault'nun iktidar analizlerinde, *iktidar* olarak kullanılan 'insana dair bilgi'nin iki işlevi olmuştur: Nüfusa yönelik küresel ve nicel işlev ve bireye yönelik olan analitik işlev. Birey kavramının kendisi, tıpkı *nüfus* gibi siyasal bir yaratıdır. Birey kavramı, kişi kavramından özdeş olmamakla birlikte 17.yy'dan itibaren varlık kazanır. Birey fikri, siyasal olarak, modern ulus devletinin oluşumuyla belirginlik kazanan yurttaş figürünün laik kuruluşuna bağlıdır.<sup>11</sup>

Monarşinin dünyadan kaybolmasıyla birlikte, M.Ö. V. yüzyıldan bugüne kadar kopuk olan bilgi-iktidar ilişkisinin, yeniden kurulma alanı bulduğunu söyleyen Foucault'ya göre iktidar, ekonomik, toplumsal, demografik süreçlerin bilgisini içeren belli bir yönetsel bilginin müdahalesiyle uygulanmaya başlamıştır. Siyasi, ekonomik ve insani bilimlerin Rönesans'ta ivme kazandığı bu dönemde, yöneticiler bilgi olmadan yönetemeyeceklerinin idrakına varmışlardır.<sup>12</sup> Sahip oldukları bilgi, iktidarı elinde bulunduranların en büyük gücüdür.

Foucault, soykütük açıklamasını, içinde yaşadığımız hayata ışık tutması için geçmişe yönelik bir araştırma olarak yapar ve üç soykütüksel alandan bahseder: <sup>13</sup>

1. Hakikatle ilişimiz bakımından kendimize ait olan alan. Bu alanda kendimizi bilgi nesnesi olarak kurarız.
2. İktidarla ilişimiz açısından kendimize ait olan alan. Bu alanda kendimizi başkaları üzerinde iktidar uygulayan özne olarak kurarız.
3. Ahlakla ilişimiz açısından kendimize ait olan alan. Bu alanda kendimizi ahlaksal özne olarak kurarız.

---

<sup>10</sup> Foucault, Michel, İktidarın Gözü, Ayrıntı Yayınları, 2007, sayfa:35

<sup>11</sup> Revel, Judith; Michel Foucault-Güncelliğin Bir Ontolojisi, Otonom Kitap, 2006, sayfa: 119

<sup>12</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, Ayrıntı Yayınları, 2011, sayfa: 129

<sup>13</sup> Urhan, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, sayfa: 204

1970'lerden itibaren iktidarın 'nasıl'ı üzerinde çalışırken, iktidarı hukuk ve gerçeklik olmak üzere iki mekanizma üzerine oturtmaktadır; bir yanda iktidarı sınırlayan hukuk kuralları, diğer yanda bu iktidarın ürettiği ve yönlendirdiği yani bu iktidarın devamını sağlayan hakikat.<sup>14</sup> İktidar-hukuk-hakikat ilişkisi, çok özel bir biçimde örgütlenmiştir ve iktidar, hakikat arayışının kurumsallaştırdığı<sup>15</sup> bir alan olarak yeni bir yapılanma kazanmıştır.

İktidarın bu biçimsel tanımına rağmen, yaşadığımız çağda sayısız iktidar ilişkilerinin bulunduğu, iktidarın toplumsal hayatın her alanına nüfuz ettiği ve toplumsal hayatı belirlediği net bir gerçekliktir. <sup>16</sup>

Foucault iktidarı beş farklı açıdan ele almaktadır:<sup>17</sup>

1. İktidarı, uygulanışındaki hukuksallığın azaldığı sınırlarında, cezalandırma erkinin birtakım yerel ve bölgesel kurumların içerisinde nasıl somutlaştığını görmeye çalışır.
2. İktidarı, geçici olarak nesnesi, hedefi, uygulama alanı denebilecek şeyle doğrudan ve anında ilişkiye girdiği, iyice yerleştiği ve gerçek etkilerini göstermeye başladığı dış yüzünden incelemeye çalışır.
3. İktidarın sadece bir bireyin diğerleri üzerindeki egemenliği olarak görülmemesi gerektiğini vurgularken, iktidarı sahip olunan bir zenginlik değil, dolaşımda olan ve işleyen bir şey olarak değerlendirir.
4. İktidar, uygulanır, dolaşımda bulunur, ağ oluşturur; iktidar aşağıdan yukarıya, tikelden tümele, mikro iktidardan makro iktidara doğru işleyen bir mekanizmadır. XVI ve XVII. yüzyıllardaki sanayi devrimiyle birlikte, egemen sınıfa dönüşen burjuvanın, delileri kapatması, cinselliği sınırlaması gibi etkisiyle örneklenebilir. Aslında burjuvazi, delilerle ya da cinsellikle değil, bunları denetleyen iktidarla ilgilenmektedir.
5. İktidar, en uç mekanizmalarında işletilmek istendiğinde, bir bilme ya da bilme aygıtları kurulup örgütlenmeden, dolaşıma sokulmadan bu işleyişin gerçekleşmesi mümkün olmaz.

---

<sup>14</sup> Foucault, Michel; Toplumunu Savunmak Gerek, Yapı Kredi Yayınları, 2011, sayfa: 38

<sup>15</sup> Foucault, Michel, Özne ve İktidar, Ayrıntı Yayınları, 2011, sayfa: 102

<sup>16</sup> Urhan, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, sayfa: 207

<sup>17</sup> Foucault, Michel; Toplumunu Savunmak Gerek, sayfa: 42-47



Foucault, iktidarın, XVII. yüzyıl itibariyle, iki biçimde geliştiğini dile getirir. Yani iktidar kendini tesis ederken belli başlı iki teknoloji geliştirmiştir. Bunlardan ilki insan bedeninin anatomi-politikası olan, beden üzerine yoğunlaşan, bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığı ve itaatkarlığının paralel gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi anlamında disiplinleri şekillendiren *disiplinci iktidar* teknolojileridir. İkincisi ise biyo-politika yani canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkeze alan teknolojidir. Bu disiplinci iki teknik, bireyselleştirici etkiler yaratmak yanında, *bedene değil, yaşama odaklanan iktidarı* oluşturmuştur. Artık nüfus politikaları; bedenlere, gündelik edimlere, *kurumlara* (aile, ordu, tıp, iktisadi oluşumlar) ve *mekanlara* (kışla, hastane, tımarhane, fabrika) dağılırken<sup>18</sup> bireyi dört yandan sarmaktadır.

Sanayi Devrimi'nden itibaren, toprak ve toprağın verdiği ürünlerden çok, bedenler ve bedenlerin yaptıklarıyla ilgilenen yeni iktidar mekanizması, bedenlerden mal ve servet yerine zaman ve emek elde etmeyi amaçlar. Çünkü artık, üretim yapan makine, insan bedenini bir üretim aygıtı olmaktan kurtarmaktadır. Sürekliliği olan vergi ve borçlandırma sistemini değil, 'gözetleme' yolunu kullanarak, hükümdarın fiziksel varlığından çok, iktidar alanını dar güvenlik bölgelerine ayırmayı hedefleyen bir iktidar yöntemi uygulanmaya başlar. Bu 'disiplinci iktidar', burjuva toplumunun en büyük buluşlarından biridir.<sup>19</sup> Azap çektirme yerine, bedenin kontrol edilmesi, tutuklanması iktidarın yeni yöntemi olmuştur. Böylece kralın mührünü bastığı mahkumun bedeni, daha çok, kamu malı, ortak ve yararlı bir sahiplenmenin nesnesi olmaktadır. Yasa dışı hareketlerin cezalandırılması, yalnız krala değil, toplumun tümüne aynı derecede yayılmış bir işlev haline gelmektedir. Daha az değil, daha iyi cezalandırmak, evrensel normlara göre daha insani yöntemle cezalandırmak, cezalandırma yetkisini toplumsal bünyenin daha derin noktalarına ulaştırmak ve aynı zamanda ıslah etmek, yeni adli aygıtın içinde yeni bir strateji olarak

---

<sup>18</sup> Ergün, Elif; Foucault Düşüncesinde Mekânın Politikası / Hapishane ve Tımarhane Bağlamında; Makale: FelsefeLogos, sayı: 50, Fesatoder Yayınları, 2013, sayfa: 34

<sup>19</sup> Urhan, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, sayfa: 212

biçimlenmektedir<sup>20</sup>. Böylece ceza yalnız sonuç olarak değil önleyici ve caydırıcı olarak da kullanılmış olmaktadır.

Batı toplumunda XVI. yüzyıldan itibaren egemen olmaya başlayan çatışma ve direnişler, ‘devlet’ denilen yeni bir siyasi iktidar biçimini ortaya çıkarmıştır. Devlet, çoğu zaman bireyleri görmezden gelen, yalnız bütünlüğün çıkarlarını gözetten bir yapı olarak tasarlanırsa da Foucault, devlet iktidarını hem bireyselleştirici hem bütünselleştirici tekniklerin ustaca birleştiği bir kurum olarak değerlendirir. Devlet iktidarının bu özelliği, Hıristiyan kökenlere dayanmasından kaynaklanır.<sup>21</sup> Foucault iktidarın bu biçimine *pastoral* iktidar adını vermektedir. Pastoral iktidar, bireyin öbür dünyadaki selametini güvence altına alan bir iktidar biçimidir; dolayısıyla tahtı için halkın kendisini feda etmesini isteyen krallık iktidarından çok farklıdır. Toplumdaki her bireyi, ömrünün sonuna kadar gözetme ve yönetme amacını güderken<sup>22</sup> iktidarının sürekliliğini, bireyi, bu yönetme biçiminin kendi refahı için olduğuna da ikna etmektedir.

XVIII. yüzyıl itibariyle iktidarın yeni örgütlenme biçimi olan *modern devlet*, bireylerin üstünde, onları görmezden gelen bir bakışla değil, bireyleri tek koşulla kendine dahil eden gelişkin bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. İktidarın bu haline modern bir bireyselleştirme matrisi denebilir. Bu doğrultuda devlet, dinin vaat ettiği selameti, bu dünyada yaşatmayı arzulamaktadır. Sağlık, refah, emniyet gibi ihtiyaçların karşılanmasını kamu kurumları devralırken, pastoral etkisi olan aile gibi mikro yapılar da göz ardı edilmemiştir.<sup>23</sup>

Görüldüğü üzere, teknolojik gelişmelerin insana bakış açısını değiştirmesi, bireyi üretim aracı olarak görülmekten kurtararak, doğasından kaynaklanan değerlerinin algılanmasını sağlamıştır.

---

<sup>20</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Kitapevi, 2000 sayfa: 137

<sup>21</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 64

<sup>22</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 65

<sup>23</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 67

## 1.2. Biyo-İktidar

Foucault'ya göre, XIX. yüzyılın en temel olaylarından birisi, insan yaşamın iktidar tarafından göz önüne alınmasıdır. Yani canlı varlık olarak insan üzerinde bir iktidar kurma, biyolojik olanın devletleştirilmesi sayılabilecek şeye götüren bir eğilim ortaya çıkınca, bu tarihe kadar var olan hükümlerlik kurumu, mecburi bir değişime uğramıştır.<sup>24</sup> Birey artık, devletin, dolayısıyla iktidarın temel birimidir.

Foucault, modern ulus devletinin ve modern kapitalizmin ortaya çıkardığı ve bedenler üzerinde kurulan bu iktidarı 'biyo-iktidar' olarak tanımlar. Bu yeni iktidar biçimi; hukuksal-söylemsel modelin tersine, negatif ve sınırlayıcı olmayan, üretken, yaşamı destekleyen, yaşamın sağladığı güçleri arttırmaya yönelik, daha pozitif olarak tanımlanabilecek bir kurum olması dolayısıyla biyo-iktidar olarak adlandırılır.<sup>25</sup> Biyo-iktidarda, doğumların ve ölümlerin orantısı, üreme oranı, bir nüfusun doğurganlığı gibi bir süreçler bütünü söz konusudur. Nüfusbilim, doğum kontrolü, doğum teşviki, salgın hastalıklar, hijyen eğitimi gibi konular ve bunlar hakkındaki istatistiksel çalışmalar, biyo-iktidarın yenilikleri<sup>26</sup> olarak ele alınırken, insan doğasının ve yaşam döngüsünün önemin ön plana çıktığı görülmektedir.

Biyo-iktidar, yaşama iki ana biçimde etki eder:<sup>27</sup>

İlki; insan bedenine makine olarak yaklaşan, bedeni disipline etmeyi, yeteneklerini geliştirmeyi, daha verimli, daha uysal kılmayı, ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmeyi amaçlayan 'disiplinci iktidar'dır.

İkincisi ise, 'nüfusun biyo-politiği' olarak adlandırılan, bedene bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim getirir. Tarihte ilk kez biyolojik olan siyasal olanda yansıma bulur; artık yaşam, ölümün tahakkümünden kurtularak bilginin

---

<sup>24</sup> Urhan, Veli; Foucault, sayfa: 80

<sup>25</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 16

<sup>26</sup> Foucault, Michel; Toplumun Savunmak Gerekir, Yapı Kredi Yayınları, 2011, sayfa: 249

<sup>27</sup> Foucault, Michel; A.G.E., sayfa: 16

denetim ve iktidarın müdahale alanına kayar.<sup>28</sup> Yani artık yaşam, ölümden çok iktidarın denetimindedir.

Foucault'nun 'modernliğe girme eşiği' olarak vurguladığı XVIII. yüzyıl itibariyle modern insan, yaşamını, kendi siyasetine dahil etmeye geçiş yapmıştır.<sup>29</sup> Bu tarihten sonra, Avrupa'daki toplumların disipline edilmesinden anlaşılması gereken, bireylerin daha itaatkar hale gelmesi ya da bireylerin kışlalarda, okullarda ya da hapishanelerde toplanması değildir; tam tersine, üretim etkinlikleri, iletişim şebekeleriyle iktidar ilişkilerinin etkileşimi arasında giderek daha denetimli, daha rasyonel ve ekonomik bir ayarlama sürecinin sağlamaya çalışıldığı anlaşılmalıdır.<sup>30</sup>

Yine XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar insan bedenine egemen olma bilincinin, yalnız ekonomik anlamda değil, sosyal anlamda da boy gösterdiğine inanan Foucault, bedensel kuşatmanın, okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda ve ailelerde disipline edici yöntemlerle uygulandığını dile getirmektedir. Jimnastik, idmanlar, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi gibi tutumlar, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, titiz çalışmayla insanı, kendi bedenini arzulamaya götürür. İktidar, beden içinde mesafe kat ederek, bireyin ekonomiye karşı sağlığı, cinselliğin ve evliliğin ahlaki normlarına karşı zevkleri talep etmesini de beraberinde getirmiştir.<sup>31</sup> Klasik çağda, kralın bedeni cezalandırma yönteminin, devlet düzeninde bedeni gözetme olarak yeniden yapılandığını belirten Foucault, gözetlemenin cezalandırmadan daha etkili ve verimli bir yöntem olduğunu özellikle vurgulamaktadır.<sup>32</sup> Foucault için biyo-iktidar, açık alanların işletilmesidir ve artık hedeflenmiş olanları değil, iktidar ile karşı karşıya kalarak görünür olan tüm nüfusu denetim altına almaktadır.<sup>33</sup> İktidar baskı altına almaktan çok biçim verir, susturmaya ihtiyaç duymaz; insanların dilinin altında yatanı çıkartır ve bunu disiplin altında tutar.

---

<sup>28</sup> Foucault, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yayınları, 2016, sayfa: 101

<sup>29</sup> Foucault, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yayınları, 2016, sayfa: 102

<sup>30</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 72

<sup>31</sup> Foucault, Michel; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yayınları, 2007, sayfa: 39

<sup>32</sup> Foucault, Michel, A.G.E, sayfa: 23.

<sup>33</sup> Akay, Ali; Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları, Doğu Batı Yayınları, 2016, sayfa: 12

İktidarın insanları konuşurarak, kendini yeniden üretmesi<sup>34</sup> topladığı ve yine kendi devamlılığı için kullandığı bilgiyle mümkün olmaktadır.

Biyo-iktidar, kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur haline gelirken, bedenlerin denetimli biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanması güvence altına alınmıştır. Bu iktidar yöntemi, güçleri, bedenleri itaatkar kılmayı zorlaştırmayacak yöntemleri kullanmak üzere, iktidarı büyük devlet aygıtından daha küçük kurumlara dağıtmayı denedi. Aile, ordu, okul, polis, tıp, yerel yönetimler gibi toplumsal bünyenin her düzeyindeki mikro kurumlarda bu gücü kullanarak denetim alanını yaydı.<sup>35</sup> Böylelikle erkeklerin kadınlar, anne ve babaların çocuklar, psikiyatrinin akıl hastaları, tıbbın genel olarak insanlar, yönetimin insanların yaşama biçimleri üzerindeki iktidarı olgunlaştırılmış oldu. <sup>36</sup> Artık kılıç yerine, toplumsal kurumlar ve kurallar, yönetimi sağlayan ana unsur haline geldi.

Biyo-iktidar, hukuksal yasa sisteminin yerine, normların önem kazandığı bir sistemdir. Yasa, sınırlandırıcı, cezalandırıcı hatta ölümü kullanan yapıdayken, yaşamı nesnesi olarak gören iktidar, yalnız düzenleme ve denetleme yoluyla gücünü kullanmayı arzular; bunu da normlarla gerçekleştirebilir. Biyo-iktidarın özelliği, bu denetim yoluyla toplumu *normalleştirme* olarak öne çıkmaktadır.<sup>37</sup> Doğumdan itibaren, hayatının her alanında toplumsal kurallar içinde yaşayan birey, normal olmamayı zaten öğrenmemelidir ve iktidarın hakimiyet alanından çıkmamalıdır.

İnsan hayatının önem kazanmasına bağlı olarak, hükümdarlık, öldürüyor ya da hayatta bırakıyorken yaşatmayı arzulayan biyo-iktidar sayesinde, *ölümün* kamuya açık şekilde ayinleştirilmesi de ortadan kalkmıştır. Toplumun neredeyse tamamının katıldığı görkemli törenler, artık sakınılan bir şeye dönüşmüştür. Daha çok yaşatmaya çalışan iktidar, yaşamın *nasıl*na müdahale etme hakkına dönüşerek, yaşamın kazalarını, iyi

---

<sup>34</sup> Akay, Ali; A.G.E., sayfa: 44

<sup>35</sup> Foucault, Michel; Cinselliğin Tarihi, sayfa: 100

<sup>36</sup> Urhan, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, sayfa: 231

<sup>37</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 16

ya da kötü olasılıklarını denetim altına alma biçiminde evrilmiştir.<sup>38</sup> Zaten bedeni cezalandırmak, ne ölen ne geriye kalan açısından iktidara bir fayda sağlamamaktadır.

Foucault, iktidarı kimin, nerede, kime uyguladığını sorgularken, iktidar uygulayanların, onu uygulamaktan çıkarları olanların olması gerekmediğini vurgulamaktadır; iktidar arzusu, iktidar ile çıkar arasında tekliğini koruyan bir oyun oynar. Hatta öyle ki iktidar, kitleler üzerinde ve onların zararına, ölümlerine, kurban edilmelerine varıncaya kadar uygulansa da kitleler yine de bu iktidarı arzular. Arzu, iktidar ve çıkar arasındaki bu oyun yeterince çözümlenememiş<sup>39</sup> olsa da yöneten ve yönetilen ilişkisi açık bir şekilde sistemleşmiştir.

Biyo-iktidarın tüm yaşatma gayretine rağmen, öldürme yönteminden tamamen vazgeçtiği de söylenemez. Biyo-iktidarın birden ortaya çıkması, ırkçılığı, devlet mekanizmalarına kurumsal olarak sokmuştur. Irkçılık, sorumluluğunu yüklediği yaşam alanı içerisinde bir kopukluk yaratmanın yoludur; iktidar bu yolla yüklediği biyolojik alanı parçalara ayırabilir ve toplulukları birbirlerine oranla ileriye ya da geriye konumlandırabilir. Devlet, öldürücü işlevi ancak ırkçılıkla yerine getirebilir. Sömürgecilik de ırkçılıktan faydalanarak kurumlaşan bir yapı kazanmıştır.<sup>40</sup> Böylece hem iktidar alanı genişletilmektedir hem de iktidarın gücünü daha da arttıracak yeni kurbanlar bulunmaktadır.

İktidar ilişkileri, toplumsal ağlar bütününde kök salmıştır. Bir toplumda insanların başkaları tarafından yönetilmesinin çok çeşitli biçim ve ortamlarına rastlanabilir; bu biçimler bazen örtüşürler, bazen keşişirler, birbirlerini bazen sınırlandırır, bazen engellerler, bazen de pekiştirirler. Günümüz toplumunda devletin yalnızca iktidarın uygulanma biçimi ya da yerlerinden biri olmadığı, tüm diğer iktidar ilişkisi türlerinin bir biçimde devlete gönderme yaptığı bilinmektedir. Bunun nedeni bütün iktidar ilişkilerinin devletten türemesi değil, tam tersine iktidar ilişkilerinin gün geçtikçe daha fazla devletleşmesidir. Burada 'yönetim' sözcüğünün dar anlamıyla, iktidar

---

<sup>38</sup> Foucault, Michel; Toplumunu Savunmak Gerekir, sayfa 253

<sup>39</sup> Foucault, Michel; Entelektüelin Siyasi İşlevi, Ayrıntı Yayınları, 2011, sayfa: 38

<sup>40</sup> Foucault, Michel; Toplumunu Savunmak Gerekir, sayfa: 260-263

ilişkilerinin giderek yönetselleştirildiğini yani devlet kurumları biçiminde ya da devlet kurumlarının kanatları altında geliştirildiğini, rasyonelleştirildiğini ve merkezileştirildiğini de söylenebilmektedir.<sup>41</sup> Modern toplum yapısına ulaştıkça da, artık merkezi bir iktidara ihtiyaç duymaksızın kurumlaşan bir demokratik iktidar modeli geliştirilmiş olur; artık aşağı-yukarı ilişkisi yerine yatay geçişli bir iktidar biçimi ortaya çıkmaya başlar. Yani egemen kralın yerini, *görünmezlerin* iktidarı alır; kimin gördüğü görünmez hale gelir. <sup>42</sup>

### 1.3. Özne ve iktidar

İnsan, ruh, birey, insan bilimleri gibi modern kavramlar, iktidarın insan bedenini kuşatmak için geliştirdiği söylemin yani bilgi-iktidarın terminolojik ürünleridir. İktidarın bilgiyi ortaya çıkardığı, bilginin de bu iktidarı genişletip güçlendirdiği çark, öznellik, kişilik, bilinç gibi kavramları ve analiz alanlarını ortaya koymuştur.<sup>43</sup>

Foucault'nun pek çok değişikliğin tarihi olarak gördüğü 18.yy'ın sonuna kadar 'insan' varlık kazanamadı. Klasik çağ epistemesi, insana mahsus bir alan tahsis edecek şekilde ifade bulamadı. Moderniteye geçilmesiyle birlikte, sonlu olmasına rağmen bütün bilgilerin temeli olabilecek bir varlık olarak insan belirdi ve bilgisinin kesinliği dolayısıyla her defasında kendi sınırlılığıyla karşılaşılıyordu. <sup>44</sup> Foucault'ya göre bireyler, iktidarın modern yapılandırmasının bir sonucudur; bu iktidar yapılandırması da disiplin olarak adlandırılır. Disiplin yoksa birey de yoktur.<sup>45</sup> Özne, iktidar-bilgi ilişkisinin ortasında yer almakla birlikte, iktidar özneler tarafından uygulanmaz; iktidar özneler üretir.

Bir ağ biçiminde işleyen iktidar, hiçbir zaman birilerinin elinde değildir, hiçbir zaman bir varlık ya da mal gibi temellük edilmez. Bireyler bu ağda, dolaşıma girmekle kalmaz,

---

<sup>41</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 79

<sup>42</sup> Akay, Ali; Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları, sayfa: 116

<sup>43</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 19

<sup>44</sup> Paras, Eric; Foucault-Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna, Kolektif Kitap, 2016, sayfa: 41

<sup>45</sup> Paras, Eric; Foucault-A.G.E, sayfa: 140

aynı zamanda iktidara boyun eğmek ve onu uygulamak zorundadır. Yani iktidar bireyleri geçiş yolu olarak kullanır, bireylere uygulanmaz. Birey iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda aracıdır; iktidar kurduğu birey üzerinden işler.<sup>46</sup> İktidar, bireyi kategorize ederek, bireyselliği belirleyerek doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu bireyleri ‘özne’ yapan, iktidar biçimidir. Özne sözcüğü iki anlamda değerlendirilir: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin etmektedir.<sup>47</sup> Özne kendi gerçeğini itiraf eden ve iktidarlara boyun eğendir; özne, bir özgürlük ve özerklik meselesine değil, itaate bağlı olarak özneleşmektedir.<sup>48</sup> Özne, iktidarın hakimiyet alanında, bu hakimiyetin gerçekleşmesini sağlayan bir araçtır.

İktidar, davranışları ve davranışların olası sonuçlarını yönlendirmektedir. Bu yüzden Foucault iktidarı, bireylerin ya da grupların (deliler, hastalar, suçlular, çocuklar, vb) yönetim (gouvernement) sorunu olarak tanımlamaktadır. İktidar yalnız, özgür özneler üzerinde ve özgür oldukları sürece işleyebilir. Yönetim ve yapılandırma ilişkisi tek yönlü olduğunda, öznenin cevap alanının olmaması durumunda, artık iktidardan değil *tahakkümden* söz edilir.<sup>49</sup> Ancak özgürlüğü belirleme eğiliminde olan yine iktidardır.<sup>50</sup> Foucault’nun öznesi, ancak 1980’den sonra özgür birey haline gelmektedir.<sup>51</sup> İktidar ilişkileri, öznelerin özgürlüğünü içermekle kalmaz, bu özgürlüğe gereksinin duyar; bunun nedeni, öznelerin özgürlüğünün, iktidar ilişkileri için sömürülmesi gerektiğinden, öznelerin özgürlüğünde ele geçirilmesi, egemen olunması gereken bir şeyler var demektir.<sup>52</sup>

---

<sup>46</sup> Foucault, Michel; Entelektüelin Siyasi İşlevi, sayfa: 106

<sup>47</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 19

<sup>48</sup> Akay, Ali; Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları, sayfa: 26

<sup>49</sup> Foucault, Michel; Özne ve İktidar, sayfa: 21

<sup>50</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 75

<sup>51</sup> Paras, Eric; Foucault-Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna, sayfa: 165

<sup>52</sup> Revel, Judith; Michel Foucault-Güncelliğin Bir Ontolojisi, sayfa: 133



Foucault, 1974'te verdiği bir konferansta görüşlerini Öyle açıklar<sup>53</sup>: Bireyselliğin günümüzde tamamen iktidarın güdümü altında bulunduğunu, aslında iktidarın kendisi tarafından bireyselleştirildiğimizi düşünüyorum. Başka bir ifadeyle, bireyselleşmenin biraz olsun iktidara karşı koyduğunu düşünmediğim gibi, aksine, bireyselliğimizin – her birimizin zorunlu kimliğinin- iktidarın bir sonucu ve aracı olduğunu düşünüyorum.

alıŐmalarında iktidar kavramını çok yönlü ele alan Foucault, Jeremy Bentham tarafından ortaya konan *panoptik* metaforunu sosyal bilimlere göre geliŐtirmiş ve günümüz koşullarında uygulama alanlarını geniş çerçevede analiz etmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde panoptikon kuramı, anlatılmaya çalıŐılacaktır

## 2. PANOPTİKON

Panoptikon olgusu, 1785 yılında İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın çizdiği ama inşa edilemeyen hapisane modeliyle birlikte ortaya çıkmıştır.

Kelime anlamının bütünü (pan) gözlemek (opticon) olarak tanımlandığı üzere, askeri bir okul için planlanmıŐtı ve panoptikon fikri, çok sayıda insanın bir arada bulunduğu ve kargaşa çıkması muhtemel bir ortamın varlığında oluşabilecek sorunların çözümü için tasarlanan geometrik bir yapıyı içermekteydi.

Tarih boyunca Tanrı ya da tanrı kralların 'kutsal' iktidarlarının toplum üzerindeki denetimin göstergesi olan 'göz', panoptikon ile birlikte dindıŐı, kutsal olmayan iktidarın yeni biçimiyle birlikte yeryüzüne inmiştir. Kapitalist iktidar, toplumsal denetimin sağlanması sürecinde gözü aşırı biçimde vurgulamıştır; çünkü görünmeden

---

<sup>53</sup> Paras, Eric, Foucault, znenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna, sayfa: 109

gören iktidar aracıyla, toplumun bilinç yapısını, gözün baskısıyla tahakküm altına almaktadır.<sup>54</sup> Sürekli gözün denetimi altında bulunan birey, gözetim dışında bir şey yapmaya teşebbüs bile edemeyecek konuma tutulmaya çalışılır.

Bu modern iktidar meseleleri ekseninde Panoptikon kuramını açıklamaktan önce, kurama temel olan gözetim toplumunu irdelemek yerinde olacaktır.

### 2.1.1. Gözetim Toplumu

İnsanlık tarihiyle yaşıt olan *gözetim* olgusu, toplumsal değişikliklerle birlikte, kendisi de değişmiş, toplum dinamikleriyle birlikte farklı biçimlere bürünerek hayatımızın en önemli iktidar meselelerinden biri olmuştur. İnsanlar sürekli, diğerlerinin ne yaptığını bilmek, kendi gelişmelerini takip etmek veya kendilerini korumak için başkalarına bakma ihtiyacı içinde olmuşlardır. İktidarın temel denetim biçimi olan gözetim, iktidarın gözü altında, insan yaşamını adeta bir hapisane düzenine mahkum etmektedir.<sup>55</sup> Özellikle günümüzün teknolojik gelişmeleriyle, yaşamın her alanına kolayca yayılmakta, en ufak toplum birimlerine varana kadar tahakkümünü kurmaktadır. Bireysel özgürlüklerin zirvede olması gereken günümüzde, tam da aksine, dört yanımız çevrilmiş ve en ufak hareketimiz kontrol altında, sürekli kayıt altında tutulduğumuz koşullarda yaşamaya çalışıyoruz. Üstelik neredeyse kendi rızamızla...

Günlük hayatımızda, insanların birbirinden haberdar olmasının *gözetim* olarak tanımlanması doğru olmayacaktır. İktidar ve birey/toplum ilişkisinde olduğu gibi güç farkı, *gözetimi* daha iyi ifade edecektir. Güçlü olanın diğerleri üzerindeki tahakkümü, ona denetleme, sorgulama hatta cezalandırma hakkı sağlamaktadır.

Aynı zamanda toplumlar, güvenliklerini sağlamak ve varlıklarını sürdürmek için çeşitli önlemler almak zorundadırlar. Bu önlemlerde iki uygulama biçimi esastır:

---

<sup>54</sup> Çoban, Barış/Özarslan Zeynep; Panoptikon-Gözün İktidarı, Su Yayınları, 2016, sayfa: 7

<sup>55</sup> Çoban, Barış/Özarslan, Zeynep; Panoptikon-Gözün İktidarı, sayfa: 7

Toplumsal düzene zarar vereceği düşünülen bireylerin engellenmesi ve bireylerin istenilen davranışı göstermesi için yönlendirilmesi. İlki yasaklama, zorunluluk ve yaptırım yoluyla uygulanır; ikincisi ise kitle iletişim araçları, sivil toplum örgütlenmeleri aracılığıyla yönlendirmelerde bulunur.<sup>56</sup>

Toplumsal denetim ve iktidar ilişkileri, insanlık tarihi boyunca farklı yöntemlerle kendini gösterirken, iktidar güçlerince şekillenen toplumsal düzende, bu düzeni sağlamak amacıyla oluşturulan norm ve kuralları, gözetim olgusunu işletmekte kullanmaktadır. Toplumsal denetime yönelik uygulamalar, tarih boyunca kabilelerden, imparatorluklara, monarşilerden dini yönetimlere kadar, gözetimi, başlıca egemenlik mekanizması olarak görmüştür.<sup>57</sup>

İktidarı korumak amacıyla elbette tarih boyunca çok katı denetim biçimleri uygulanmıştır. Sonraki bölümlerde bahsedilecek olan hapisyanenin doğuşu ve büyük kapatılma gibi uygulamalardan önce gözetlemenin tarihine Antik Yunan'a bakarak başlamak anlamlı olacaktır. Bu parantezde demokrasinin temelini atan toplumda, iktidar meselesi, halk-iktidar ilişkisi, bu ilişkide sanatın taşıdığı anlam, gören-görünen metaforuna ışık tutacaktır.

### **2.1.2. Antik Yunan ve Görme Analizi**

MÖ 8.yy'ın ortalarına kadar Atina'da devletin başında kral bulunuyordu. Krallık babadan oğula geçiyordu. Zamanla aristokratlar güçlenerek yönetimde etkin olmaya ve kralın nüfuzunu sarsmaya başladılar. Önceleri kralı hanedan üyeleri arasından kendileri seçen asiller, zamanla krallığı devirdiler ve onun yerine *arkhon* adı verilen üç asili getirdiler. Kralı, sadece din işleriyle görevli arkhons<sup>58</sup> konumuna indirdiler

---

<sup>56</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, Ötüken Neşriyat, 2015, sayfa: 23

<sup>57</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E, sayfa: 21

<sup>58</sup> Üç Arkhon: Birincisi: Mülki yönetimin başı olup iç işlerle ilgilidir. İkincisi: Dinsel işleri yönetir. Üçüncüsü: Askeri işlerden sorumludur ve başkomutandır.

ve ancak bu görevle hükümette kalmasına izin verdiler. Sikkenin icat edilmesiyle ekonomik hayat canlandı ve toplumun çıkarları çatışan aristokrat ve köylü sınıfına, üçüncü sınıf olarak işçiler de katıldı. Gelişen ekonomi, tüccar ve gemicilerin de güçlenmesini sağladı. İşçi, gemici, tüccardan oluşan üçüncü sınıf, köylüleri de yanlarına alarak aristokratlara karşı giriştikleri mücadeleyle Atina demokrasisinin başlangıcı oldular. İlk başarıları da haklarının korunmasıyla ilgili geleneksel sözel hukukun yazılı olarak saptanmasıdır.<sup>59</sup> Kanunların yazılı olması, adaletin uygulanmasında çifte standart uygulanmasını engellemiş, herkes için aynı suça aynı cezanın uygulanmasını getirmiş, neyin suç olacağını da belirlemiştir.<sup>60</sup>

Başlangıcından M.Ö. 670 yılına kadar, hukukun kaynağı dinsel inanç ve törelerdi. M.Ö. 670-330 yılları arasındaki Helenik dönemde, Drakon ve Solon gibi devlet adamları, çıkardıkları kanunlarla Tanrısal hukukun yerine, insani hukukun gelişmesini sağlamışlardır. Böylece hukuk, dinin etkisinden kurtularak aklın özgürleşmesiyle insani bir niteliğe kavuşmuştur.<sup>61</sup> Atina'da halk, kendi kendini yönetmekteydi; halk meclisi en yüksek otoriteydi. Memurları seçer, iktidarı kullananları denetler, yasama görevini de yerine getirirdi. Demokratik yapısına rağmen, kölecilik sistemi, bu demokrasiyi sakatlamaktaydı. Köleler, özgür bireyler kadar olan sayılarına ve asıl üretici güç olmalarına karşın herhangi bir sosyal hakka sahip değildi.<sup>62</sup> Yunanlıların gözünde din, çok önemli bir yere sahipti. Site tanrılarına bağlılık, toplum yaşamının her faaliyetinde kendini gösterirdi. Yunan sanatı da dinsel bir sanattı. Tapınaklar, mimari sanatın başta gelen anıtıdır; heykeller de tanrıları temsil ederdi. Her sitenin kendine ait dinsel bayramları vardı.<sup>63</sup>

Tiyatro ilk kez M.Ö. 6.yy'da Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline geldi; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir *oyuna* dönüştü. Yunan toplumunda tiyatronun öncülü, şarap, bereket ve bitkiler

---

<sup>59</sup> Bilgin, Nahit; Antik Yunan Dünyası, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004, sayfa: 8

<sup>60</sup> Tekin, Oğuz; Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş, İletişim Yayınları, 2010, sayfa: 79

<sup>61</sup> Bilgin, Nahit; Antik Yunan Dünyası, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004, sayfa: 31

<sup>62</sup> Tanilli, Server; Yüzyılların Gerçeği ve Mirası/İlkçağ: Doğu, Yunan, Roma, Alım Yayınevi, 2007, sayfa: 285-287

<sup>63</sup> Tanilli, Server; A.G.E, sayfa: 291

tanrısı Dionysos'u kutsamak için yapılan Bacchanolia şenliklerinde bir koronun söylediği dithyrambos şarkılarıydı. Koro, bu şarkılarda, farklı kişilerin konuşmasını canlandırmak için söz ve tavır değişikliğinden yararlanıyordu. Daha sonra oyuncu ve oyun yazarı Thespis, koronun karşısına farklı kişilikleri, farklı maskelerle temsil eden bir oyuncu koydu. Böylece daha karmaşık konular ele alınabiliyor, farklı anlatım biçimleri denenebiliyordu. M.Ö. 534'te Atina'da ilk tiyatro şenliğinde, Thespis'in bir tragedyası ödül kazandı. Bu tarihten sonra da tragedya Dionysos şenliklerinin bir parçası olarak gelenekleşti. M.Ö. 5.yy'ın ilk yarısında Aiskhylos, koroyu 50 kişiden 12 kişiye indirerek ve ikinci bir oyuncu ekleyerek bugünkü Batı tiyatrosunun temelini atmış oldu. Artık birden fazla kişi arasında yaşanan bir olayın, bir ilişkinin sahnede canlandırılması olanağı doğmuştu. Aiskhylos, tragedyayı Dionysos cümbüşündeki azgın ve utançsız kökeninden de kopardı. Tiyatro önemli kişilerin başından geçen önemli olayları yüceltmiş bir üslupla temsil etme sanatı haline geldi. Efsaneleri, mitleri ve efsaneleşecek kadar eski olayları işleyen tragedyanın dinsel, ahlaki ya da siyasi bir mesaj vermesi, toplumu ve evreni bir bütün olarak temsil etmesi bekleniyordu. Hiyerarşik bir evrendi bu: En üstte tanrılar katı yer alıyordu, altta ölümün, sürgünün ve cezanın yurdu bulunuyor; bu ikisinin ortasında da oyunun, dramatik eylemin gerçekleştiği yuvarlak sahneyle temsil edilen insanların dünyası duruyordu.<sup>64</sup>

Atina'da tiyatro gözde bir eğlenceydi. Aynı zamanda devlet eğitiminin bir parçası olduğu için, halkın tiyatroyu doldurmasına özen ve çaba gösterilirdi. Hatta giriş ücretini ödemeye gücü olmayanlardan para alınmazdı.<sup>65</sup> Tragedya, Atina devletinin demokrasiye kademeli dönüşümü ile eşzamanlı hayata geçen bir olgudur. <sup>66</sup> Euripides, kadın ve kölelere de söz vererek, tragedyayı aşırı ağırlığından kurtarmıştır ve tragedyayı gerçek anlamda demokratik kılmıştır. Seyircisine konuşmayı, olayları incelemeyi, eleştirel olmayı, öyküdeki incelikleri takip etmeyi öğretmiş ve onlara gündelik hayattan sahneler sunmuştur.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> [http://www.tiyatrotarihi.com/antik\\_cag\\_tiyatrosu.html](http://www.tiyatrotarihi.com/antik_cag_tiyatrosu.html)

<sup>65</sup> Bilgin, Nahit; Antik Yunan Dünyası, sayfa: 152

<sup>66</sup> Sowerby, Robin; Yunan Kültür Tarihi, İnkılap Kitapevi, 2012, sayfa: 118

<sup>67</sup> Sowerby, Robin; A.G.E, sayfa: 136

Tragedyanın trajik korodan doğduğu ve başlangıçta sadece koro olduğu söylene de halk ve hükümdar karşıtlığı, genel olarak, her türlü politik-sosyal alan ve dinsel kökenlerin dışında kalmıştır. Koronun, ideal seyirci olduğu ya da sahnenin iktidarı temsil ettiği bölümü karşısında halkı temsil ettiği iddiası karşın<sup>68</sup>, Yunan seyircisinin tamamen farklı bir doğası vardı. Gerçek seyirci, her zaman karşısında görgül bir gerçeklik değil, bir sanat yapıtı bulunduğunun farkında olmalıydı.<sup>69</sup>

Tragedya izleyicisiyle koro arasında bir karşıtlık olmadığı gibi, izleyici koroda adeta kendini bulmaktaydı. Koro, *biricik seyreden*, sahnenin vizyon dünyasını seyreden olduğu sürece *ideal* seyircidir. Bugünün izleyici anlayışı Yunanlılara yabancıydı: Onların tiyatrosunda, seyirci bölümünün ortak merkezli yaylar biçiminde yükselen teraslı yapısında, herkesin çevresindeki tüm kültür dünyasını tamamen görmezden gelmesi ve kendinin de bir koro üyesi olduğunu sanması mümkündü. Bu anlamda koro, ilk tragedyada, Dionysosçu insanın kendini yansıtmaları olarak adlandırılabilir.<sup>70</sup>

Aşağıda, Resim 2’de, Epidauros Tiyatrosu’nun görselinde hem sanatsal anlamda mimari yapısı görülmekte hem de yukarıda bahsedilen hiyerarşik konumlanmanın mekanı tanımlanmaktadır. M.Ö. 4.yy’dan itibaren binlerce seyirciyi içine alacak kadar geniş anıtsal tiyatrolar yapılmaya başlanmıştır. Bir tepenin yamacına dizilen yarım daire basamaklar, çevreden ortaya inen yollarla ayrılırdı. Gözde kişilere ait lüks alanlar, daha aşağıda orkestra, arkasında da kulislerin, dekorların ve insanların kaçırılması, tanrıların görülmesi gibi olağanüstü şeyleri temsil etmede kullanılan, karmaşık aletlerin yer aldığı sahne (skene) bulunurdu.<sup>71</sup> (Bu yarım daire modelinin, çalışmamızın ana konusu olan Panoptikon hapisane modelinin de yapısına temel oluşturduğunu söylemek çok da anlamsız olmayacaktır.)

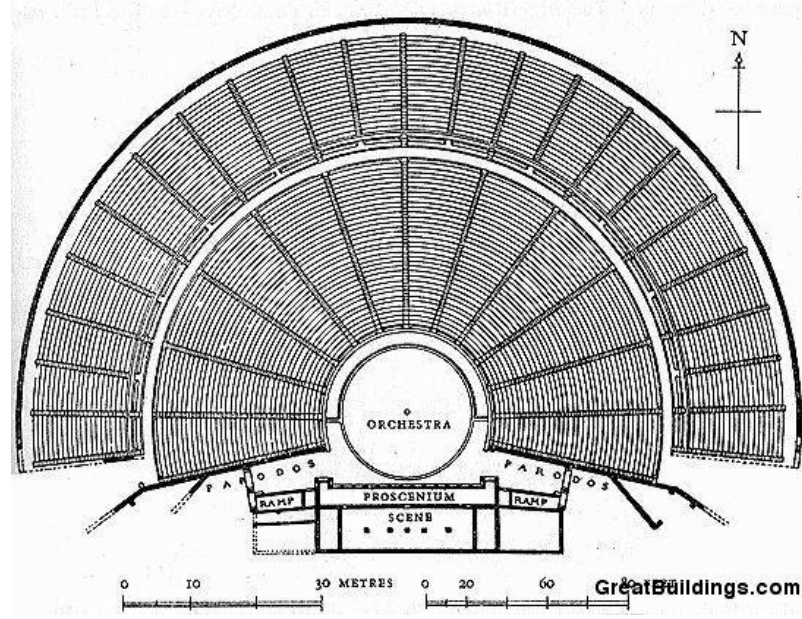
---

<sup>68</sup> Nietzsche, Friedrich, Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, 2005, sayfa: 53

<sup>69</sup> Nietzsche, Friedrich, A.G.E, sayfa: 55

<sup>70</sup> Nietzsche, Friedrich, A.G.E, sayfa: 60

<sup>71</sup> Tanilli, Server; Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, sayfa: 301



Görsel 1 Epidauros Tiyatrosu

Eski Yunan'da (sonrasında Rönesans döneminde de), sanatçılar sistematik olarak imgelerini görünür dünyaya adım adım yaklaştırmaya ve gözü aldatabilecek benzerliklere ulaşmaya çalışmışlardır.<sup>72</sup> Dönemin mimarlarının en büyük endişesi merkezdeki bir gösterinin herkes tarafından izlenebilmesiydi. Bir olayın, hareketin ya da tek bir insanın azamî sayıda insan için görülebilir olmasıydı. Ayinler, tiyatrolar, siyasî nutuklarda temel sorun buydu. Ama Panoptikon modelinde azami sayıda insan, onları gözetlemesi gereken bir nöbetçi için gösteri haline geliyor... Bu mimari yapının ortaya çıkışı, dinsel ve tinsel bir cemaat halinde yaşayan topluluk yerine bir devlet toplumunun ortaya çıkışına bağlıdır; devlet, bireylerin mekansal ve toplumsal bir tür düzenlenişi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu düzenleniş içinde de herkes tek bir gözetime tabidir.<sup>73</sup> Tepeden bakan göz/iktidar, hakimiyet alanındaki herkesi izler.

<sup>72</sup> Gombrich, E.H; İmge ve Göz / Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler, Yapı Kredi Yayınları, 2015, sayfa: 11

<sup>73</sup> Nicolaus Heinrich Julius 1830'da yazdığı Hapishane Üzerine Dersler kitabından aktaran: Michel Foucault; Büyük Kapatılma, sayfa: 238-239

Buradaki *görme* meselesi, fiziksel olarak *bakmanın* dışında, yaşadığımız dünyayı algılamayı, tanımayı ve belleğimize yerleştirmeyi getirir. Yunan düşünürlerden Platon *idea* öğretisiyle gerçekliğin temelini görmeyi yerleştirmiştir. Kökü görme anlamına gelen *idea*, sözcük anlamı olarak da bunu desteklemektedir.<sup>74</sup> Platon'un gerçekliği görmenin üzerine kurmasından sonra, öğrencisi Aristoteles de görmeyi güç olarak nitelemiştir. Aristoteles'e göre göz, bakışlarını yönelttiği her nesneyi tutsak alan, güçlü ışınlar yayan bir komutandır.<sup>75</sup> Görmenin gücü, denetimi, dolayısıyla idareyi sağlamaktadır.

Görmeye dayalı bir üstünlük, gerçekliği, kesinliği, tasarımılamayı, düşünmeyi, yorumlamayı, bilgiyi, dolayısıyla egemenliği, gücü ve iktidarı içerir. Görülenin ifade edilmesinde, o nesnenin ifşa edilmesi ve o nesnenin bilgisine sahip olunması durumları vurgulanmaktadır. Bu durumda görülen, egemenlik altına alınabilen ve denetlenebilen olarak düşünülmektedir.

Foucault, bu durumu, *Deliliğin Tarihi* kitabında, delilerin hastane içine kapatılan ve *gözükən* kişiler olduğunu belirterek açıklar: Hastanelerin işlevi bu insanları iyileştirmek değil, *gözetim* altında tutmaktır.<sup>76</sup> Görenin aynı zamanda *görünür* olmasında da bir iktidar meselesi vardır; *gören*, kendisine bakarken kendisini *gören* olarak görmektedir<sup>77</sup> ve iktidar gücünü buradan bulur.

İnsanın doğa karşısındaki güçsüzlük, çaresizlik durumundan dolayı sığınılan din ve tanrı olguları; korunma içgüdüğü yanında, dünyanın bilimsel olarak açıklanmasını engellediği için, bu güçsüzlük kompleksini pekiştirmiştir.<sup>78</sup> Kilise ya da kutsal gibi merkezi bir kurum olmamasına rağmen, Yunan dünyasında dinsel inanç ve davranışları, yerel tanrı ve kültlere bağlıydı. Yunan tanrıların üstlendikleri roller sabit değildi. Dinsel ihtiyaç ve amaçların sürekli olarak karşılanabilmesi için öykücülük

---

<sup>74</sup> Sartori, Giovanni; Görmenin İktidarı'ndan (sayfa 7) aktaran: Cemile Tokgöz, Bilişim çağında toplumsal denetim aracı olarak gözetim olgusu ve yeni iletişim ortamlarında bireyin gözetim farkındalığı üzerine bir araştırma, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2011, sayfa: 5

<sup>75</sup> Sartori, Giovanni; Görmenin İktidarı, sayfa: 8

<sup>76</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 31

<sup>77</sup> Merleau-Ponty, Maurice; Göz ve Tin, Metis Yayınları, 2006, sayfa: 33

<sup>78</sup> Tanilli, Server; Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, sayfa: 25



gelişmiştir.<sup>79</sup> Tanrıların, her şeye kadir, daima yardımsever oldukları düşünülmesi de toplumun uyumu, ahlak sistemi, erdem ve kötü alışkanlıkların belirlenmesi, alınyazısına karşın asaletin ve özsaygının korunması gibi konular, bu öykülerle halka sunuluyordu.<sup>80</sup> Tiyatro yanında, kent her alanına dağılan tanrı heykelleri, bireylerde tanrılar tarafından sürekli gözetlenme, dolayısıyla özdenetim duygusunu pekiştirmekteydi.

Tragedyanın gelişmesi, Dionysos (şarap, bereket ve bitkiler tanrısı) şenliklerinin oyun yazarlarını; Apolloncu (müzik, sanat, ateş, şiirin tanrısıdır; kehanet üretir ve bilicidir) sanatçıların entelektüel yüksekliğinin, aklın, ölçülülüğünün ve aklın idaresindeki insan davranışının aksine, bireyi dikkate almayan, hatta onu yok etmeye çalışan, esrıklilik (sarhoşluk), duygu, coşkunculuk yüklü bir gerçekliğe götürmüştür. Demokrasi anlayışına rağmen, sanatçı öznelliğinin yerini, doğa taklidi almıştır.<sup>81</sup> *Bireyleşme ilkesinin* parçalanması, Dionysosçularda sanatsal bir görüngüye dönüşmüştür.<sup>82</sup> Çünkü 'Ben'den kurtulmadan, bireysel arzular susturulmadan, nesnellik ve çıkarısız bakış olmadan, bir nebze bile sahici sanat üretilemez.<sup>83</sup>

Bu tarihsel görme, gözetleme analizinden sonra Bentham'ın Panoptikon modeli daha iyi anlaşılacaktır.

## 2.2. Bentham'ın Panoptikon Modeli

Panoptikon konusu, 1785 yılında İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın çizdiği ama inşa edilemeyen hapisane modeliyle birlikte ortaya çıkmıştır.

---

<sup>79</sup> Freeman, Charles; Mısır, Yunan ve Roma, Dost Yayınları, 2013, sayfa: 225

<sup>80</sup> Freeman, Charles; A.G.E, sayfa: 231

<sup>81</sup> Nietzsche, Friedrich; Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, 2005, sayfa: 31

<sup>82</sup> Nietzsche, Friedrich, A.G.E, sayfa: 33

<sup>83</sup> Nietzsche, Friedrich, A.G.E, sayfa: 43

Kelime anlamı bütünü (pan) gözlemlemek (opticon)'tir. Bentham, panoptikon fikrini, çok sayıda insanın bir arada bulunduğu ve kargaşa çıkması muhtemel bir ortamın varlığında oluşabilecek sorunların çözümü için ilk olarak kardeşi Samuel'in düşündüğü, Paris'te bulunan bir askeri okul planından kaynaklandırmıştır. Gemi inşa mühendisi olan Samuel, Büyük Katherina'nın gözdesi olan Prens Potemkin'in Cricheff'teki malikanesine giderek buradaki nizamı kurmak üzere, merkezi denetim ilkesine dayanan ve bu sayede çok sayıda işçinin denetim altında tutulmasını sağlayan Panoptikon'u tasarlamıştır. Jeremy Bentham bu projeden çok etkilenerek, Middlesex'te yeni kurulacak ıslahevi için, bahis konusu yapıyı kurmayı düşünmüştür. Bu gözetim evinin hapisane gibi iş görebileceğini, hatta okul, hastane, fabrika gibi başka amaçlara da hizmet edebileceğini öngörmüştür. Tüm detayları *Panoptikon Mektupları* dizisinde anlatarak İngiltere'ye göndermiştir. Kardeşiyle birlikte uzun süre konunun üstünde durmuş ve geliştirmeye çalışmışlardır. Ancak Panoptikon modeli inşası, Londra'da reddedilmiş ve çok emek verilmesine rağmen başarısız bir proje olarak tozlu raflarda yerini almıştır.<sup>84</sup>

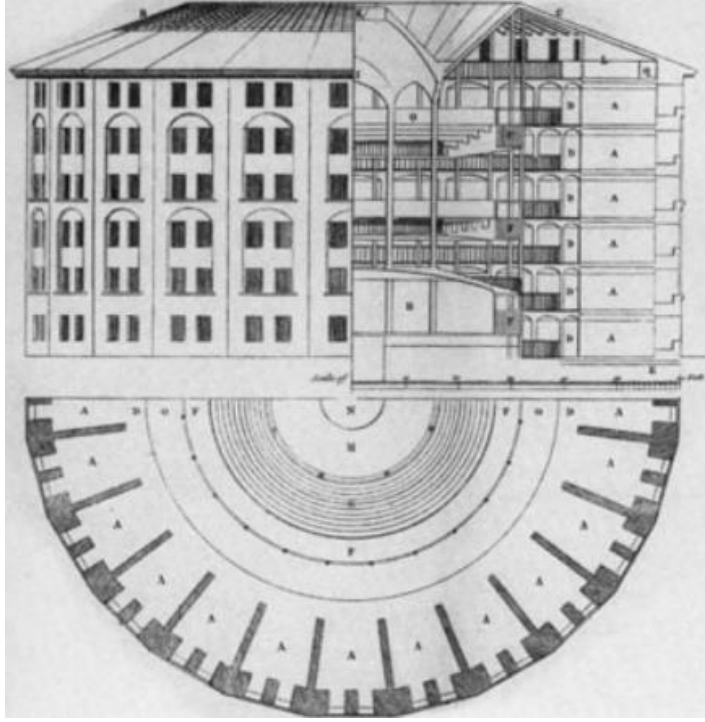
Bentham, Panoptikon Mektupları'nda planını şöyle anlatmaktadır:

“Tek bir cümleyle söylemek gerekirse, bence bu binanın, çok sayıda insanın gözetim altında tutulmasının amaçlandığı binalar marifetiyle çevrelenemeyecek ya da denetlenemeyecek kadar geniş mekana sahip olmayan, istisnasız bütün kurumlara uygulanabilir olduğu kabul edilecektir. Amacın dışında olması ya da amaçlanana ters düşmesi önemli değil: bina, endüstrinin her alanındaki iş kollarındaki ıslah edilemeyenlerin cezalandırılması, delilerin denetim altında tutulması, ahlaksızların ıslah edilmesi, şüphelilerin hapsedilmesi, tembellerin çalıştırılması, acizlerin bakılması, hastaların tedavi edilmesi, gönüllülerin yönlendirilmesi ya da eğitim alanında yeni neslin eğitilmesinde olsun: tek kelimeyle ölüm odalarında hükümlülerin kaldığı cezaevlerinin ya da yargılanma öncesi

---

<sup>84</sup> Çoban, Barış/Özarslan, Zeynep; Panoptikon-Gözün İktidarı, Makale: Bentham'ın Panoptikon'u ve Dumont'un Panoptique'i, yazar: Catherine Pease-Watkin, sayfa: 78-79

sanıkların tutulduğu nezarethanelerin ya da azılı suçluların kaldığı hapisanelerin ya da ıslahevlerinin ya da düşkûnlerevinin ya da imalathanelerin ya da akıl hastanesinin ya da hastanelerin ya da okulların amacına uygulanabilir.



Görsel 2 J. Bentham'ın Panoptikon Modeli, 1785

Açıkça görülmektedir ki tüm bu durumlarda gözetim altında tutulan insanların kendilerini denetlemek zorunda olan insanlarca ne kadar sıkı bir biçimde gözetim altında tutuluyorsa, kurumun amaçları o kadar mükemmel bir şekilde yerine getirilmektedir. Bu ideal mükemmelleştirme, her insanın her daim gerçekten bu zor durumda olmasını gerektirecektir. Bu mümkün değildir; arzulanan başka şey ise, mümkün olduğunca çok nedenle, her an gözetlendiğine inanması ya da aksine gözetlenmediğinden emin olamaması, gözetlendiğine kendini inandırmasıdır.”<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Çoban, Barış/Özarlan, Zeynep; Panoptikon-Gözün İktidarı, sayfa: 12-13

Bentham, Panoptikon modelinin fiziksel yapısını da aşağıdaki satırlarda tanımlamaktadır:

“Bina daireseldir. Tutukluların odaları binanın çeperinde konumlanır. İsterseniz bunları *hücre* olarak adlandırabilirsiniz. Bu hücreler birbirinden ayrılmıştır ve böylelikle binanın çeperinden merkeze uzanan ve en büyük boyuttaki hücreyi oluşturmak için gerekli olduğu düşünülen mümkün olan noktaya dek uzatılan dairesel bölmeler sayesinde tutukluların birbirleriyle iletişim kurmaları engellenir. Gözetleyicinin odası merkezde yer alır; isterseniz buraya *gözetmen locası* diyebiliriz. Hepsinde olmasa da çoğunda merkezle çeper arasında dairesel bir boşluk ya da alan bırakılması uygun olur. Buna *ara bölge* ya da *dairesel alan* diyebilirsiniz. Hücrelerin genişliğine gelince, binanın dışından gözetmen locasına uzanan bir koridor için yeterli olacak şekilde düzenlenebilir. Binanın dış çeperinde yer alan hücrelerde, sadece hücreyi aydınlatmak için değil de aynı zamanda hücreden geçerek gözetmen locasına denk gelen bölümü de yeterince aydınlatabilmesi için bir penceresi vardır. Hücrelerin iç çeperine, gözetim kulesine bakan kısmına demir parmaklıklar yapılır, böylelikle hücrenin her bir parçası gözetmenin görüşünden kaçmayacak kadar aydınlık kılınır. Bu parmaklıkların, tutukluyu ilk girişinde içeri girmesini sağlayacak ve her daim gözetmen ya da görevlilerin girişine izin verecek büyüklükte kapı biçiminde açıklıkları bulunur. Tutukluların diğer tutukluları görmesini engellemek için, hücreleri ayıran bölüm duvarları ara bölgeye doğru parmaklıkların birkaç ayak ötesine dek uzatılır; bu bölümleri *bölüm duvarı* olarak adlandıracağım. Bu şekilde hücrelerden ve ara alandan geçerek gelen ışığın gözetmenin locası için de yeterli olacağı tasarlanmaktadır. Ancak bu amaçla hem hücrelerin pencereleri hem de bunlara karşılık gelen locadakiler, maliyeti de göz önünde bulundurularak, bina elverdiğince geniş olmalıdır. Locanın pencerelerinde, mahkumlar hücrelerindeyken gözlerinin görebildiği yükseklikte, herhangi bir amaçla kullanılacak stor perdeler vardır. Stor perdelerle rağmen, doğrudan gelen ışık sayesinde mahkumlar hücrelerinden locada biri olup olmadığını görebilecekti. Bunu önlemek için 90 derecelik açıyla kesen dört bölüme ayrılır. Bu bölmeler için en ince malzeme kullanılabilir ve

istendiğinde kaldırılabilir şekilde yapılabilir. Yükseklikleri, mahkumların hücrelerinden diğer hücreleri görmelerini engelleyecek yeterlilikte olmalıdır. ... Başka durumlarda gerekli olan ama sorunlu durumlarda da sesin duyulmasını ve uzaktan bir mahkumun gözetleyicinin başka bir mahkumla uğraştığını öğrenmesini engellemek için gözetleyici locasından, alanı geçerek, tüm hücrelere ve böylelikle locanın penceresinin karşısındaki tarafa da küçük bir *metal tüpe* ulaşılabilir. Bu alet aracılığıyla birinin en küçük fısıltısı bile diğerlerince, özellikle de kulağını tüpe dayadığında duyulabilir. ...”<sup>86</sup>

Panoptikon modelde işin özü, *görünmeden gözetleme* mekanizmasında ‘gözetleyicinin merkezi konumu’ndadır. Mükemmel görüş sağlayan dairesel biçim, gözetmene, konumunu değiştirmeden tüm mahkumları gözetlemesine olanak sunar. Gözetlenen insanların, kendilerini sürekli gözetim altında hissetmeleri çok önemli olmakla birlikte, daha önemli olan, her bir kişinin *gerçekten* sürekli gözetim altında tutulmasıdır. Sürekli gözetlenme psikolojisi, beraberinde tüm talimatlara uymayı da getirir ve en az problemle en yüksek ıslahı gerçekleştirmeyi amaçlar. <sup>87</sup>

Disiplin yöntemlerinin Panoptikon mimarisi yoluyla hapisanelere uygulanışı, hapsetmeyi zalim bir ceza aracına dönüştürmüştür. Hapishanede insan yığınlarının kontrol edilmesinde yaşanan sorunlar için Panoptikon’a başvurulmuştur. Hapsetmenin etkisi, basitçe toplumdaki uzaklaştırmak yerine, mahkumun üzerinde tam bir iktidara dönüşmüştür. Sürekli ve bilinçli görünürlük hissiyle, mahkumları değiştirmeyi istemez, bireyleri normalleştirmenin bir yöntemini sunar.<sup>88</sup> Gözetimin sürekliliği, bireyleri kendi kendilerini gözetlemeye mecbur ederek, kötülük yapma gücünü, hatta kötülük isteme düşüncesini bile yok etmektedir.<sup>89</sup> Gözetim kayıtsız, şartsız bir özdisiplin sağladığından, her birey sistemin dayattığı kurallara uymak zorunda bırakılmaktadır.

---

<sup>86</sup> Çoban, Barış/Özarlan, Zeynep; Panoptikon-Gözün İktidarı, sayfa: 14-15

<sup>87</sup> Çoban, Barış/Özarlan, Zeynep; A.G.E, sayfa: 23

<sup>88</sup> Poster, Mark; Foucault, Marksizm ve Tarih, sayfa: 108

<sup>89</sup> Foucault, Michel; İktidarın Gözü, sayfa: 94

Gözetmenlerin de daima denetim altında olduğu yapıda, mahkumların çalıştırılması için de olanaklar sunulmaktadır. Yeteneklerine ve deneyimlerine göre, mahkumlar, kenevir işlemek, kütük kesmek, kağıt işlemek, demirhanede çalışmak, maden eritmek, ip üretimi, çuval dokumak, ağ örmek gibi alanlarda üretimde bulunabilirler.<sup>90</sup> Çeşitli ikna yolları ve teşviklerle mahkumlar çalışmaya yönlendirilir ve mahkumlar tahliye sonrası da para kazanabilecekleri iş becerisiyle donatılır.<sup>91</sup> Böylece ceza çekme sırasında ıslah da söz konusu olduğundan, toplumun sağlıklı işlemesi için ceza sonrası için de fayda üretilmektedir.



Görsel 3 Illinois, Stateville'de hapishane modeli

Bentham, yazdığı mektupların devamında, Panoptikon modelinin, fabrikalar, tımarhaneler, hastaneler, okullar üzerinde nasıl uygulanacağını tanımlar. Zaman kaybı olmaksızın verimli üretim, ıslah etme, normalleştirme, iyileştirme, eğitime, disipline etme, bireysel yetenekleri ve özellikleri tespit etme gibi sonuçlar, Panoptikon modelin tanımına dahildir.

---

<sup>90</sup> Çoban, Barış/Özarlan, Zeynep; Panoptikon-Gözün İktidarı, sayfa: 40

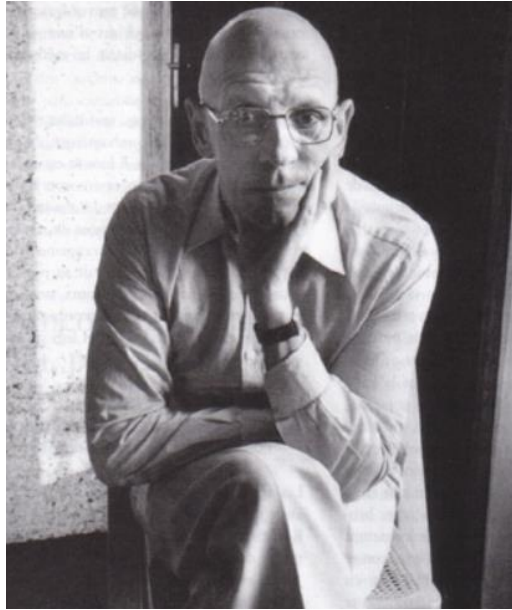
<sup>91</sup> Çoban, Barış/Özarlan, Zeynep; A.G.E, sayfa: 50

### 2.3. Foucault'nun Panoptikon Kuramı

Michel Foucault, 1926-1984 yılları arasında yaşamış çağdaş Fransız düşünürü olarak "Düşünce Sistemleri Tarihçisi" sıfatıyla anılırken, yalnız XX. yüzyılı değil, tüm düşünce ve sanat tarihini mercek altında tutan yapıtlarıyla felsefe alanında büyük yer edinmiştir.

Fransa'nın Poitiers kentinde dünyaya gelmiştir. Katolik ilköğrenimden ve IV. Henry Lisesi'nden sonra Fransa'nın ünlü yüksekokulu Ecole Normale Supérieure'e devam etmiştir. Burada, Jean Hyppolite, Georges Canguilhem ve Louis Althusser gibi önemli isimlerden dersler almıştır. Okuldan felsefe öğretmeni olarak mezun olduktan sonra, Fransız Komünist Partisi içinde yer alsa da siyasi katılımı çok uzun sürmeyerek 1951 yılında sona ermiştir. Felsefeye mesafe bırakarak psiko-patalojiye eğilmiş ve konudaki ilk eseri Psikoloji ve Ruhsal Hastalık, 1954 yılında yayınlamıştır.

İçinde yaşadığı dönemin Hegel'den kurtulmaya çalışılan bir dönem olduğunun bilinciyle, Collège de France'da Jean Hyppolite'in vefatıyla boşalan Felsefi Düşünce Tarihi Kürsüsü yerine, kendi adına kurulan Düşünce Sistemleri Tarihi Kürsüsü'nün başkanlığına gelmiştir.



Görsel 5 Michel Foucault

Çeşitli üniversitelerde ders vermeye devam ederken, kendisine doktora derecesini getiren *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi* kitabı, 1955-1960 yılları arasında tamamlanmıştır. Clermon-Ferrand Üniversitesi Felsefe Bölümü Başkanlığı'na geldikten sonra, 1961'de *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi* (psikiyatrinin arkeolojisi), 1963'te *Kliniğin Doğuşu* tıbbi bakışın arkeolojisi), 1966'da *Kelimeler ve Şeyler* (insan bilimlerinin arkeolojisi), 1969'da *Bilginin Arkeolojisi* kitapları yayınlanmıştır.

Foucault çalışmaları ele alındığında, üç büyük çözümleme alanı dikkat çekmektedir: Bilgi sistemlerini arkeoloji, iktidar biçimlerini genealoji (soybilim), kendi kendisiyle ilişkiyi ise etik alanında çözümlemeye çalışmıştır. İktidar biçimleri, soykütüğü ve etik çözümlemeleri ışığında da 1975 yılında *Hapishanenin Doğuşu*, 1976 ve 1984'te üç cilt olmak üzere *Cinselliğin Tarihi* kitapları basılmıştır.

Kendisinden önce hiç değinilmeyen, “deliliğe karşı toplumsal davranışların evrimi”, “modernizm öncesi tıbbın tarihi”, “biyoloji, filoloji ve ekonominin kavramsal kökleri” gibi konuları derinlemesine incelemeye almıştır. <sup>92</sup>

Foucault'nun Panoptikon kuramının kökleri de ‘deliliğin tarihi’ incelemesi temelinde, XVII. yüzyıla, modern anlamda insanların kapatıldığı kurumlarının başlangıcına dayanır. Bu tarihe kadar ceza yöntemi olarak, insanları katletme, işkence yapma, mülklerini ortadan kaldırma gibi yöntemler kullanılırken, bu yöntemlerle, monarşinin, iktidarın gücünün yeniden kurulması amaçlanmaktaydı.<sup>93</sup> Ancak bu ağır uygulamalar, yalnız suçlu olanı, mülk sahiplerini değil; onlara bağlı herkesi, küçük insanları da derinden etkiliyordu. İktidarın ordusu, bir yerleşim alanında, mutlak bir katliamla her şeyi yerle bir edince, vergi toplanamaması gibi sonuçlarla büyük ekonomik felaketler getiriyordu. Bu sorunları aşmak için, nüfusun bir bölümünü tehlikeli bularak eleme imkanı sunan hapishane yapısı düşünüldü. Bu hapishane modeli, Ortaçağ'da suçluların yargılanıncaya veya infaz edilinceye kadar kapatılan hücrelerden farklı olarak, bireysel ve az sayıda kapatma yerine, *kitlesel kapatmalara* dönüşüyordu.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Urhan, Veli; Foucault / Fikir Mimarları 24, Say Yayınları, 2010, sayfa 9-25.

<sup>93</sup> Poster, Mark; Foucault, Marsizm ve Tarih, sayfa: 104

<sup>94</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, sayfa: 105



Yönetici sınıfların egemenliğini güçlendirmeye yönelik çabalar, XVI ve XVII. yüzyıllarda baş göstermektedir. Dönemin muhalifi olarak görülen büyücüler, kafirler, yerleşik ahlak anlayışına aykırı davrananlara karşı sindirme kampanyalarının ilk dalgası XIV. yüzyıla dayanırken, en büyük kıyımlar, XVI ve XVII. yüzyıllardaki büyücü avlarıyla gelmiştir. Bu dönemde 200.000 civarında ölüm cezası uygulandığı bilinmektedir.<sup>95</sup>

Bentham'ın hapisane modelini yayınlamasından kısa süre sonra, iktidarın gözetim aracılığıyla pekiştirilmesi amacıyla, Fransız imparatorluk hukukçusu ve devlet danışmanı Treilhard, 1808'de Suçla İlgili Eğitim yasasını ortaya koyarak, devlet iktidarını ya da toplumsal iktidarı temsil eden savcıya yeni bir rol getirmiştir. Bu yasaya göre, savcının işlevi, sadece yasayı ihlal etmiş bireyleri takip etmek değil, bireyleri, yasaları ihlal etmeden önce gözetlemektir. Bu bakışla, imparatorun gözü devletin en ücra köşelerine kadar yayılmış olmaktadır<sup>96</sup> ve belli bir kurum ya da bina harici de iktidarın gözünden kaçmak mümkün olmamaktadır.

Tarihte bu gözetim uygulamasının örnekleri oldukça fazladır. XVIII. Louis'nin polis şefi olan ve Fransız Devrimi'nin militan liderliğini üstlenen Fouche, Paris'teki kapıcıları, polis muhabiri olarak kullanarak, binalarda yaşayan vatandaşların hareketlerini, eylemlerini, konuşmalarını, düşüncelerini, siyasi yelpaze içindeki yerlerini, yerel karakollara rapor etmelerini sağlamıştır. Bu uygulamayla Fouche, siyasal ve toplumsal içerikli gözetimin ilk organizatörü olarak tarihe geçmiştir. Böylece karanlık alanlar engellenmiş, herkes sıkı bir gözetim altına alınmıştır.<sup>97</sup>

Yine Fransa'da XVII. yüzyılda bir kentte çıkan veba salgınına karşı alınan önlemler, kentin kapatılması, dışarı çıkışın engellenmesi ve bu önlemlere uymayanların ölümle cezalandırılması kitlesel kapatmanın ilk örneklerindedir. Sokakta yalnızca eminler, temsilciler, askerler ve ölü gömücüler bulunmakta ve zorunlu hallerde sokağa ancak

---

<sup>95</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, Küreselleşen Dünyada Gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar İlişkileri, Ötüken Neşriyat, 2015, sayfa: 64

<sup>96</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, sayfa: 240

<sup>97</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 65

izinle ve sırayla çıkılabilmektedir. Sürekli uygulanan teftiş; halkı itaatkar kılmayı, yöneticilerin gücünü daha mutlak hale getirmeyi, düzensizliği, hırsızlığı ve yağmayı önlemeyi sağlıyordu. Aynı zamanda bu gözetim altında tutma, sürekli bir kayıt sisteminden de destek almaktaydı. Bu düzen; herkesi, yerine, bedenine, malına, hastalığına, ölümüne bağlamakta; bu işi her yerde hazır ve nazır, kendini bireyin, onu belirleyen, başına gelenin nihai belirlenmesine varana kadar alt birimlere düzenli şekilde bölen, her şeyi bilen bir iktidarın etkisiyle gerçekleşmekteydi.<sup>98</sup> Böylelikle hem hastalık kontrol altına alınıyor, yayılması önleniyordu hem de hastalık bahanesiyle de olsa, toplum iktidar denetimine uymaya mecbur bırakılıyordu.

Aynı tarihlerde cüzzam da önemli bir sorundu ve cüzzamlıların tecrit edilmek yerine sürgün edilerek toplumdan uzaklaştırılması söz konusuydu. Cüzzam, Büyük Kapatma örneğini oluşturan *dışlama* örneğiymiş, veba, *disiplin şemalarına* hayat vermiştir. Cüzzam nedeniyle uzaklaştırma, *arınmış bir toplumu*; tecrit edilen veba, *disiplin toplumunu* düşlemekteydi.<sup>99</sup>

Bentham'ın Panoptikon modelini inceleyen Foucault, merkezi bakışı dolayısıyla, gözetim altında tutmanın, *eylemi itibariyle kesintili* olsa bile, *sonuçları itibariyle sürekliliğini* betimler:

“Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını kat etmektedir; bunların biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkum, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binalardaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli

---

<sup>98</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Kitapevi, 2000, sayfa: 289-292

<sup>99</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 293

olarak görülebilir durumdadır. Görünmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekansal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak hücre etkisi tersine döndürülmekte veya daha doğrusu onun üç işlevi –kapatmak, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak- ters yüz edilmektedir. Bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır.”<sup>100</sup>

Jeremy Bentham’ın hapisane modeli olarak tasarladığı Panoptikon’u böyle tanımlarken Foucault, tanımın içine, tımarhane, hastane, fabrika ve okulu da dahil ederek Panoptikon kuramını kendi felsefesinde güncellemiştir.

XVII. yüzyılda yaşanan ve tüm Avrupa’yı etkisi altına alan büyük değişimi *Büyük Kapatılma* olarak adlandıran Foucault, bu süreci, kapitalizmin iktisadi işleyişinin bir sonucu olarak yorumlamıştır. Paris’te 1656 yılında kurulan L’Hôpital Général (Genel Hastane), tıbbi bir düşünce ve amacı olmaksızın, birkaç ay içinde şehir nüfusunun önemli bir bölümünü (neredeyse her yüz kişiden ikisi) hastane bünyesinde gözetim altına almıştır. İlk aşamada, toplum normlarının dışında bulunan hasta, sakat, akıl hastası, suçlu, dilenci, müsrif baba, hayırsız evlat, aylak, fahişe, ahlaksız, eşcinsel bireylerin tümü bu kurumda, hep birlikte tutulmuşlardır; üstelik kadın-erkek ayrımı olmadan. Bahsedilen bireylerin ortak özelliği, çalışacak durumda olmayan ya da çalışmak istemeyen kişiler olmasıydı. Foucault, Büyük Kapatılma’nın nedenini, iktisadi işleyiş düzenine uymayan bu kişiler sebebiyle, ekonomik temellere dayandırmıştır. Kapatılma; hem suç, kriz, isyan, yağma gibi düzen bozan davranışları engellemiş hem de kriz sonrası için kolay denetlenebilir ve ucuz işgücünü hazırda tutmak gibi bir olanak yaratmıştı. Genel Hastane, monarşi ve burjuvazi düzeninin mutlakiyetçi örgütlenmesiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkmış ve onun yürütme makamı olarak kısa zamanda krallığın diğer şehirlerine de yayılmıştır.<sup>101</sup> Monarşi ve

---

<sup>100</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 295-296

<sup>101</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 67

burjuva düzeninin iktisadi işleyişinin sürekliliği, iktidarın ancak bu şekilde icra edilmesinin mükemmelleştirilmesine bağlıydı. Daha fazla iktidar ve daha fazla üretim arasındaki doğru orantı bu noktada kesinleşmektedir.<sup>102</sup> Daha fazla üretim, ekonomik gücü arttırarak, iktidar sahiplerinin erkini pekiştirmektedir.

Bireylerin, bir üretim aygıtına, makineye, mesleğe, atölyeye, fabrikaya, eğitim aygıtına, cezalandırıcı, hizaya getirici veya sıhhi bir aygıtla bağlandığı Panoptikon model, ustabaşı, hastabakıcı, gardiyan gibi gözeticilerle, bireyleri tüm yaşamlarını çevreleyen yaşamsal kurallara boyun eğmeye zorlamaktadır.<sup>103</sup> Ahlakın yeniden biçimlendirilmesi, sağlığın korunması, endüstrinin güçlü kılınması, eğitimin yaygınlaşması, kamusal yüklerin hafifletilmesi, yasaların fakirler üzerindeki adil olmayan uygulamalarının düzenlenmesi, yalnız Panoptikon mimarisıyla değil, Panoptikonun fiili uygulamasıyla sağlanmaktaydı. Sürekli teftişe tabi kılınan bireyler, yalnız görevli denetçinin değil, okulların, hastanelerin, kışlaların, fabrikaların, hatta toplumun diğer üyelerinin gözetimi altında, düzenden ayrılmama, ıslah edilme, normalleştirme amacına maruz kalmaktadır. En küçük dereceli gözetmenin bile üstlerince denetleniyor olması, bireylerin birbirini denetlemesi, Panoptikonu tiranlığa dönüşmekten alıkoymakta ve disiplin düzeneğinin demokratik koşullarda işlemesini sağlamaktaydı.<sup>104</sup> Yani Panoptikon, mimari biçimden, nesnesi ve amacı hükümlerlik değil de disiplin ilişkileri olan yeni bir siyasal anatominin genel ilkesi olarak bir yönetim biçimine dönüşmektedir.<sup>105</sup> Toplumda barış ve düzen, ancak disiplinle sağlanabilir ve korunabilirdi.

İşkence yapılan dönemlerin ardından bu disiplin düzeneğinin uygulanmaya başlanması, cezalandırma odağını bedenden zihne kaydırmıştır; suçlulara, yaptıklarının, aldıkları zevkten daha çok acı vereceğinin kesin olduğunu göstermek,

---

<sup>102</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, sayfa: 304

<sup>103</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, sayfa: 126

<sup>104</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, sayfa: 305

<sup>105</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 307

rasyonel varlıklar olarak bireylerin, yasal olmayan eylemlerde bulunmaktan kaçınmalarını sağlamıştır.<sup>106</sup>

Böylece, XVII. yüzyıla kadar var olmayan kapatma kurumlarının gelişip yaygınlaşması başlamış oldu. Başlangıçta normal/düzen dışı kadın, erkek, herkes aynı yere kapatılırken, XVIII. yüzyıl sonunda ayırım yapılmaya başlanmış, akıl hastaları tımarhaneye, gençler ıslahevlerine, suçlular hapishanelere gönderilmiştir. Ekonomik nedenlerle başlatılan kapatma eyleminin tasarruf değil, çok daha fazla maliyet yarattığı görülünce de insanları denetleme ve verimli hale getirme yöntemi; bedensel cezayla değil, gözetimi ve denetimi yayarak suçun, anormal olanın önceden engellenmesi yoluna evrilmiştir. Artık insanlar, iktidarın kendilerine sundukları bilgilere göre hareket etmek zorunda kalarak ve hukuki, ahlaki ve siyasi kurallara uyarak *özdenetim* çarkına girmektedirler. Mükemmel toplum hayallerinin kurulduğu bu dönemde, toplumun kurumlarının şeklini ve bilgi biçimlerini yaratan pozitif ve üretken iktidar biçimi hem toplum düzenini hem de istikrarlı ekonomiyi sağlamakta önemli bir etken haline almaktadır. Öyle ki yeni yeni kurulmaya başlayan ulusal ordu yapısı içinde büyük bir askeri makine inşasına çalışılırken, bu makinenin bir dişlisi olabilecek nitelikte asker yetiştirilmesi de *disiplinci iktidarın* bir amacı haline gelmektedir.<sup>107</sup> Tektip, kendi düşüncesiyle var olmayan, tamamen egemen olana uyan bireyler, idarenin sağlanmasında iktidarın işini kolaylaştırmaktadır.

Disiplinci iktidarın anlamı, denetim mekanizmalarının uygulama alanının genişletilmesidir. Toplumsal hayata müdahale eden kriminologlar, psikiyatrlar, psikologlar, doktorlar, eğitmenler, topluma uygulanan iktidarın araçlarıdır. Hatta okullarda, bireyin neyi öğreneceğine, neye eğilimi olduğuna, hangi mesleği seçeceğine bile karar verir düzeydedir.<sup>108</sup> Daha ileri giderek, okulun yaşadığımız toplumsal koşullara ihtiyacımız olduğunu bizi inandırmaya çalışan bir reklam ajansı olduğunu söylemek mümkündür. Öğrenciler diploma almak amacıyla, diplomalı öğretmenlere boyun eğmektedirler. İnsan, bir kez okulun bir ihtiyaç olduğunu kabul etti mi, diğer

---

<sup>106</sup> Poster, Mark; Foucault, Marksizm ve Tarih, sayfa: 105

<sup>107</sup> Bernauer, James W; Foucault'nun Özgürlük Serüveni, Ayrıntı Yayınları, 2005, sayfa: 231

<sup>108</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, sayfa: 130

kurumlar için de bir av haline gelir. Okul, sadece modern dünyanın dini değil, aynı zamanda dünyanın en hızlı gelişen iş sektörüdür. Okul, kişiyi tüketim toplumuna uyarlarken sonsuz tüketim mitinin başlangıcı rolündedir.<sup>109</sup> Dolayısıyla okullarda eğitimi verilen ve XVIII. yüzyıl itibariyle gelişen pozitif bilimlerle, normallik ölçütünün belirlenmesi ve normal olmayanların ıslahı, denetim işlevinin dahiline kolaylıkla girmektedir. Yasaların boşluklarını dolduran bu normalleştirme süreci ve yaptırımları, hiyerarşik bir davranışlar bütünü sağlamaktadır.

Bu aşırı denetim alanına rağmen Foucault, iktidarı, baskıcı ve tek yönlü bir güç yerine, olumlu ve üretici bir yorumla ifade eder:

“Eğer iktidar sadece baskıcı olsaydı veya ‘hayır’ demekten başka bir şey yapmıyor olsaydı, gerçekten kimsenin ona uymaya zorlanacağını düşünebilir misiniz? İktidarın etkili bir güç olarak geçerliliğini koruması, iktidarı kabul etmemizi sağlayan etken, onu ağırlığını salt ‘hayır’ demekle yetinen bir güç olarak göstermekle kalmayıp, aslında birtakım şeyler arasında dolaşım birtakım şeyler üretmesi, zevk yaratması, bilgi oluşturması ve bizzat söylem üretmesidir. İktidarın, işlevi baskıdan başka bir şey olmayan negatif bir merciden ziyade, bütün toplumsal bünyenin içinden geçen, üretken bir ağ olarak değerlendirilmesi gerekiyor.”<sup>110</sup>

Bu nedenle iktidarın, baskıdan başka işlevi olmayan olumsuz bir güç olarak değil, bütün toplumsal bünyeyi içeriden kavrayan olumlu ve üretken bir ağ olarak değerlendirilmesi gerekir.<sup>111</sup> Böylece iktidar ekonomisini yöneten eski ‘el koyma-şiddet’ ilkesinin yerini, disiplinci iktidar ile ‘yumuşaklık-üretim-kar’ ilkesi almıştır. İnsanların ve üretim araçlarının çoğalmasıyla, bunların birbirlerine uyarlanmasını mümkün kılan da disiplinci iktidardır. Buradaki *üretimde* yalnız, gerçek anlamıyla üretim değil, aynı zamanda okuldaki bilgi ve beceri üretimi, hastanelerdeki sağlık üretimi, orduyla tahripkar güç üretimi de kastedilmektedir.<sup>112</sup> Bedeni uysallaştıran bu süreçler sayesinde, bedenden en yüksek verimi almak ve aynı zamanda bedeni

---

<sup>109</sup> Illich, Ivan; Okulsuz Toplum; Aktaran: Ot Dergisi, Sayı 57, Kasım 2017, sayfa:3

<sup>110</sup> Foucault, Michel; Entelektüelin Siyasi İşlevi, sayfa: 69

<sup>111</sup> Urhan, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, sayfa: 286

<sup>112</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, sayfa: 321

itaatkarlaştırarak siyasal gücünü azaltmak olanaklı kılınıyordu.<sup>113</sup> Böylelikle toplum idaresi çok daha kolay ve sistemli olarak yürütülebilmektedir.

Kurulan bu sisteme uyulmasını sağlayan şey ise, insanın kreş ve okuldan alınıp kışladan geçirilerek, hapishane veya akıl hastanesiyle tehdit edilerek (ya fabrikaya ya hapishaneye ya da tımarhaneye düşersin!), sonunda düşkünler evine götürülmesi inancını yaratmak olmuştur.<sup>114</sup> Tehdit anlamından çok konfor ve güvenlik alanı yaratan bu söylem, bireyin normal dışı bir davranışa yönelmesini engellemektedir.

Kapatılan insanın kişilik özelliklerinin en ince ayrıntısına kadar bütün bilgilerinin arşivlenmesi, kapatılan bireyi, kendi özyaşamından, kimliğinden, mahremiyetinden mahrum bırakılması onu güçsüzleştirir; *kendi* olmasını sağlayan yüzünden ve sözünden yoksun bırakılarak kimliksiz bir nesneye indirgenmek istenir. Yüz yüze ve sözel bir ilişkinin öznesi değildir, bir *suçlu* olarak, nesneleştirilir; bir sayıya ya da Nazi kamplarındaki gibi bir dövme indirgenir. Bireyin en temel var oluş tarzı olan zaman ve mekanından uzaklaştırılan suçlu, gündelik hayattan koparılmış olur ve nerede, nasıl yaşayacağına, onu kapatan kurum karar verir. Kapatılana uygulanan her şey kayıt altındadır ve bu kayıtlar zaman zaman dışarıya sızdırılır ki dışarıda olanlar hizaya gelsin ve normal dışına çıkmaktan alıkonunsunlar.<sup>115</sup> Bu tehdit, denetimin en büyük silahıdır ve engelleyici rolüyle disiplinci iktidarı pekiştirmektedir.

Buraya kadar anlatılan ‘büyük kapatılma’ nın günümüzde gerçekleştiği asıl mekan insan ruhudur. Panoptikon sisteminin diğer toplumsal alanlarda, evde, sokakta, okulda, işyerinde uygulanmasıyla, iktidar, toplumu etkin ve verimli şekilde disiplin altına almış olacaktır. Aslında arızı olanın kapatılması değil, bu kapatmanın kullandığı tekniklerdir kapitalizme ve burjuvazi sistemine asıl yarayan şey. Böylece Bentham’ın hapishanesi inşa edilmemiş olmasına rağmen, panoptikon, başka biçimde tüm Batı’yı etkisi altına almıştır <sup>116</sup>. Normalden sapma potansiyeline sahip olan özne, modern toplumda dört bir yandan kuşatılmıştır. Birey, kendisi olmaktan çıkarak, bir sistemin

---

<sup>113</sup> Bernauer, James W; Foucault’nun Özgürlük Serüveni, sayfa: 232

<sup>114</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, sayfa: 126

<sup>115</sup> Ergüden, Işık; Hapishane Çağı, Sel Yayıncılık, 2017, sayfa: 108

<sup>116</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa 18-19.

parçası haline gelir ve kent yapıları, okullar, fabrikalar, otoyollar aracılığıyla evrensel olarak ölçülendirilmeye ve normalleştirilmeye maruz kalır. Toplum, ancak bu şekilde kontrol altındayken, üretim en üst seviyeye ulaşmaktadır. Üretimin artması, tüketimi de yükselttiği için, günümüzde artık insanların tüketim tarafından kuşatıldığı aşıkardır. İnsanlar, kendilerini gün boyu çalışmaya, fazla mesai yapmaya, işe bağlı kalmaya zorlayan (ev, mobilya... satın almışlarsa) bir borç sistemi içine kapatılmışlardır. <sup>117</sup>

Öyle ki bu tüketim ve borçlanma sistemi içinde, en önemli şey insanların zamanlarına tahakküm edilmesidir; zamanlarının, pazara sunulması, satın almak isteyenlere aktarılması ve bir ücret karşılığında satın alınması gerekmektedir. Emekçilerin zamanı, eksiksiz olarak, sabahdan akşama ve akşamdan sabaha kadar, bir ödül karşılığında satın alınmaktadır. Bu zaman yönetimi, işahavlerinde, yetimhanelerde, hapishanelerde de aynı şekilde işlemektedir. Ama bu da yetmez. İnsanların çalışma anları dışındaki zamanları da hem olası işsizlik dönemleri için tasarruf yapmaya teşvik etmek hem de bu tasarrufları gereken zamandan önce harcamalarına engel olmak amacıyla kontrol altında tutulmalıdır. Tasarruf ve yardım sandıklarının kurulma amacı bu kontrol arzusu olmakla birlikte, böylece bireylerin çalışma zamanı dışında kalan anlardaki davranışları da (örneğin tüketim davranışları) üretim aygıtı tarafından denetim altında tutulabilmektedir. Özellikle gelişmiş ülkelerde bu zaman denetimi, tüketim ve reklam mekanizması tarafından çok etkin şekilde kullanılmaktadır.<sup>118</sup> Reklamın sürekli karşımızda olması ve yönlendirici etkisi, bağımsız düşünmeyi ve bağımsız tüketimi engeller. Dayatılan tüketim davranışının sürekliliği de çalışmanın sürekliliğine dayanmaktadır.

Çalışma, aynı zamanda, modern halklara tanrının bir lütfudur; neredeyse ahlakın yerini tutmakta, inançsızlıklardan doğan boşluğu doldurmakta ve her türlü iyiliğin ilkesi haline gelmektedir. Beden hareket ettiğinde, zihin meşgul olduğunda, tedirgin edici düşüncelerden uzaklaşılır. Hapishane içinde çalışmanın amacı hem zihni temiz tutmak hem de üretmeden yemenin, aylıklığın önüne geçmek için ekonomik üretim

---

<sup>117</sup> Foucault, Michel; Büyük Kapatılma, sayfa: 126

<sup>118</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 247-248



gerçekleştirmektedir.<sup>119</sup> İktidar, üretim aygıtını bu şekilde yayarak bedenleri ve zihinleri denetim altında tutmayı sağlamaktadır.

Üretim aygıtının, tüm davranışlarımızı denetim altında tutmasıyla ve yönlendirmesiyle, bize bireysellik dayatarak, adeta hepimize birer kimlik imal ettiğini söylersek, aşırıya kaçmış olmayız. Her birimiz, bir biyografimiz, bir okul dosyamız, kimlik kartımız, pasaportumuz dolayısıyla her adımda belgelenen bir geçmişe sahibiz. Herhangi bir anda her birimize kim olduğumuzu söyleyebilecek bir yönetim organizması her zaman vardır ve devlet istediğinde, tüm geçmişimizi bir uçtan diğerine kat edebilir. Neyi, ne zaman ve nasıl yapacağımızı söyleyen modern *gözetmen*, işbölümü ve hiyerarşikleşmeyi de bu sistemle düzenlemektedir.<sup>120</sup>

Ahlak denetimi, nüfus artış kontrolü gibi konular dolayısıyla bireylerin cinselliğini bile kontrol eden iktidar, sinema, televizyon ve basın aracılığıyla sürekli olarak canlı tutulan suç korkusuyla da polisiye gözetim sisteminin kabulünü dayatmaktadır. Çünkü suç işlendikten sonra, kapatma ve cezalandırma, suçlunun topluma yeniden kazandırılmasını sağlamamaktadır. Cezasını çektikten sonra suçlunun çevresiyle olan ilişkilerinde, suçtan kesin olarak kurtulduğu yargısının oluşması çok zordur; suça eğimlilik, bireyin, ancak suça uygun ortamda yaşamasını getirmektedir.<sup>121</sup> Modern iktidarın yaratmaya çalıştığı panoptikon sisteminin asıl amacı da suç işlenmeden önce denetim sağlayarak toplum disiplini korumaktır. Bu sebeple de aslında suçların tam olarak ortadan kalkmasını istemez. Suç örnekleri, suçu önleyici olarak her zaman bireylerin karşısında durmalıdır. Ayrıca suçun kaynağı olan eşitsizlik ve yoksulluğun ortadan kalkması da mümkün değildir<sup>122</sup>; iktidarın var oluşu bu eşitsizliğe bağlıdır.

Hapishanelerin suçluluk oranının düşürmemesi, tutukluluk halinin yasa ihlalini tahrik etmesi (mahkumların %38'i, forsaların %33'ü yeniden mahkum olmaktadır), insan

---

<sup>119</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, sayfa: 352-353

<sup>120</sup> Foucault, Michel; A.G.E, sayfa: 282

<sup>121</sup> Foucault, Michel; Entelektüelin Siyasi İşlevi, sayfa: 174

<sup>122</sup> Çoban, Barış/Özarslan, Zeynep; Panoptikon, Gözün İktidarı; Makale: Gözün İktidarı Üzerine, Yazan: Barış Çoban, sayfa: 125

doğasına karşı bir durum olan tutuklanmanın, ıslahı, üretim yapmayı, meslek edindirmeyi sağlamaması sebepleriyle <sup>123</sup> , önceden denetimin gerekliliğinden bahsetmiştik. Özellikle ekonomik üretim, bireyin hem kişisel gelişimini güçlendirmekte hem de tüketim davranışını belirlemektedir. Kayıt tutmanın da başlaması bireyin her davranışının kontrol edilebilir, yönlendirilebilir olmasını sağlamıştır.

Kurumsallaşmış şekliyle toplumsal yaşamın merkezi ve yaygın bir özelliğini oluşturan *teknik gözetim*, bugünkü anlamıyla XIX. yüzyıl itibariyle ortaya çıkmıştır. Sınai kapitalizmle birlikte hayatımıza giren teknik gözetim, enformasyon toplumuyla birlikte, özel ya da kamusal tüm yaşam alanlarını egemenliği altına almıştır. Kapitalizm bağlamında oluşan ulus-devlet, bilginin yeniden yapılandığı iktidarının yeni mekanizmaları aracılığıyla, epistemolojik iktidarı kullanmaya başlar; bilgi sistemleri ve gözetim teknikleri birbirinin içine girerek, bilgi nesnesi olarak gördüğü bireyler hakkındaki her türlü bilgiyi elde etmenin peşine düşer.<sup>124</sup> Elbette bu bilgiler hem denetimi sağlamakta hem de bireylerin sonraki davranışlarını yönlendirmede kullanılmaktadır.

Sistematik izleme alanında anılacak ilk isimlerden biri Karl Marx'tır.<sup>125</sup> Marx'a göre *gözetim*, emek ve sermaye arasındaki mücadelenin bir unsurudur. Sanayi devrimiyle birlikte, özgür sayılan (köle olmayan) işçilerin yönetilmesi için, düşük ücretler karşılığında, yüksek üretimle çalışmalarının sağlanması için yeni yöntemlerin geliştirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu sebeple işçileri gözetlemek/izlemek ve disiplin altına alınmalarını sağlamak için, günümüzde 'yönetim' olarak bildiğimiz şey gelişmiştir. İşçileri fabrikalarda ve atölyelerde bir araya getirme fikri sık sık, teknik

---

<sup>123</sup> Foucault, Michel; Hapishanenin Doğuşu, sayfa: 384-386

<sup>124</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 74-75

<sup>125</sup> Karl Marx: (5 Mayıs 1818 Trier-14 Mart 1883 Londra)

XX.yüzyılda yaşamış, Yahudi asıllı filozof, politik ekonomist ve devrimci. Marx'ın ekonomi alanındaki çalışmaları, günümüzde emeği, emek-sermaye ilişkisini ve bunları takip eden ekonomi düşüncesini kavramanın büyük bir kısmı için temel oluşturdu. Sosyoloji ve sosyal bilimleri başlatan isimlerdendir. En bilinenleri Komünist Manifesto (1848) ve Kapital (1867-1894) olmak üzere hayati boyunca sayısız kitap yayımlamıştır. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Marx](https://tr.wikipedia.org/wiki/Karl_Marx)

verimliliği azamiye çıkarmanın, makinelerin tam kullanımını sağlamanın bir yolu olarak görülmüştür. Oysa Marx'a göre fabrikaların kullanımı, işçilerin faaliyetlerinin gözetimi yoluyla emeğin disiplininin sağlanması, en az ötekiler kadar önemlidir.<sup>126</sup> Fabrikalarda, işçi emeği, teknik iyileştirmeler, küçük icat ve keşifler ve çalışma sırasındaki uygulamalar anında kaydedilir ve bu kayıtlar, gözetleme aracılığıyla işçi üzerindeki iktidar tarafından biriktirilmektedir. Bu birikim hem üretkenlik bilgisi hem de bireylerin kendi davranışlarından yola çıkan bir bilgi sağlamaktadır. Bu ikinci bilgi, bireylerin gözlemlenmesinden, sınıflandırılmasından, kaydedilmesinden ve davranışlarının karşılaştırılmalarının analizinden doğan bireyler üzerinde bir bilgidir. Böylece üzerinde iktidar uygulanan bireyler, ya kendilerinin oluşturduğu ve yeni normlara göre biriktirilecek olan bilginin elde edildiği yerdir ya da yeni denetim biçimlerine olanak tanıyacak bir bilginin nesnelere dir.<sup>127</sup>

Sanayinin ve fabrikalaşmanın gelişmesi, yalnızca üretimin değil, toplumsal yaşamın da dönüşümüne neden olmuştur. Emek gücünün merkezi ve kapalı bir mekânlarda toplanması yanında, fabrika merkezli yaşam alanları da oluşmaya başlamıştır. Üretim tarla ve evlerden çıkıp fabrikalara geçtiği için insanların yaşam alanları da değişmiştir. Fabrikalar çevresinde şehirler gelişmiş ve toplum bu yeni yerleşim alanlarına kaymıştır. Evlerin fabrikalara yakın olması zaman yönetimine yararlı, fabrika içlerinin sistematik olarak düzenlenmesi hem bireylerin çalışmaya odaklanmasını hem de gözetimin en rahat şekilde yapılmasını sağlıyordu. Sonraki aşamada ise mekansal düzen, işbölümünün ve uzmanlaşmanın gelişmesine olanak tanımıştır. Böylece işçinin görevinin başında olup olmadığı ve yaptığı işe ne derece özen gösterdiği kolaylıkla takip edilebilmekteydi; kayıt altına alınan bu takip bilgileri, denetimi sağlamak ve çıkan karışıklıklara daha kolay çözüm getirilmesine yaramaktaydı.<sup>128</sup> Gözetim dışı hiç adım atamayan birey, verimli üretimin en temel aracı olarak özel bir önem kazanmaktadır.

---

<sup>126</sup> Bozkurt, Veysel; Gözetim ve İnternet: Özel Yaşamın Sonu mu? Birikim Dergisi, Ağustos 2000, sayı: 136, sayfa: 75-81. Erişim: <http://veyselbozkurt.com/makaleler/>

<sup>127</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 76

<sup>128</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E, sayfa: 83

İşbölümü sayesinde katbekat artan üretim ekonomiyi büyütürken, bu sistemin aksamamasının aşırı önem kazanması, disiplin ve gözetimi daha da katı ve yoğun biçime büründürmüştür. Makinelerin temposuna ayak uydurmak zorunda kalan işçi, mecburen, zaman yönetimine maruz kalarak, çalışma, uyku, yemek, dinlenme saatlerinin yönetici tarafından belirlenmesine uymaktadır. Tüm dünya üretimi bağlamında da bütün ülkelerdeki çalışanların aynı zaman yönetimine uyması, neredeyse küresel bir vardiya sistemi oluşturmaktadır. Bireylerin bu sisteme bir günde uyum sağlaması pek mümkün olmadığından, sanayi toplumu, eğitim sistemine yeni bir yükümlülük getirmektedir: Sanayi toplumunun genel dinamosu olan disiplin, işçilere ancak okullarda kazandırılabilirdi. Kitle eğitim dönemi, böylece başlamış oluyordu.<sup>129</sup>

XX. yüzyılda Almanya’da kurulan Bauhaus Okulu, kitle eğitimin en önemli örneklerindedir.

### **2.3.1. Bauhaus Okulu**

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında hızla gelişen teknoloji, savaş sonrası oluşan yıkımlar, sosyolojik gelişmeleri de beraberinde getirirken, doğru orantılı olarak sanat ve düşünce alanlarını da etkisi altına almış, estetiğin yeniden düşünülmesine, üretilmesine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla ‘estetik’ üreten sanat da yeni tartışmalara konu olurken, sanatın toplumsal ve işlevsel amaçları zihinleri fazlasıyla meşgul etmeye başlamıştı.

Büyük savaşlar sonrasında siyasi değişimlerle imparatorlukların yerine ulus devletlerin kurulması, geleneksel kalıpların sanat alanında da kırılmasına, yeni bir sanat zemininde modern sanatın gelişimine olanak sağlamıştır. Eş zamanlı veya birbirini peşi sıra gelişen sanat akımları, sosyolojik ve kültürel değişimlerin ifade dili olarak, teknolojik gelişimlerin hızına ayak uydurmaktaydı. Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm,

---

<sup>129</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E, sayfa: 86

Fütürizm, Dadaizm, Ready-Made, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi akımlar düşünsel değişimin en çarpıcı örneklerini ortaya koyarken, sanayi üretiminde de estetik arayışının belirdiği yeni bir üretim ortamı gelişmiştir. Sanattaki bu atılım, sanatın ancak zanaata dönüşmesiyle burjuva değerlerinden ya da devlet tahakkümünden kurtulabilirdi. *Yetenek* ve *yaratıcılığı*, bu değer ve tahakkümlerin dayatmasının dışında *kurumsallaştırmak* ve bu kurumsallığı eğitime dönüştürme ihtiyacı, Bauhaus gibi bir eğitim kurumunun oluşmasında önemli bir yapı taşıdır.<sup>130</sup> I. Dünya Savaşı sonrasındaki bu ortamda, 1919'da sanat, teknik ve üretim ayaklarını yeniden bütünleştirmek amacıyla Bauhaus Okulu'nun temeli atılmıştır.



Görsel 6 Bauhaus Okulu, Weimar binası

Alman mimar Walter Gropius'un (1883-1969) Almanya-Weimar'daki iki sanat okulunu (Tatbiki Sanat Okulu ve Sanat Yüksek Okulu) birleştirerek Bauhaus adıyla yeniden örgütlemesi ve yönetimini ele almasıyla kurulmuştur. Şantiye (bauhütte) tarzı bir örgütlenme içinde sanatçı, tekniker ve tüccarları aynı çatı altında toplamayı amaçlayan Gropius, buna ithafen okulun adını Bauhaus koymuştur.<sup>131</sup> Marx'ın *Kapital*'inde ortaya koyduğu gibi, makine üretimi yani endüstri, insanı kendi ürününe yabancılaştırmıştı. Endüstrinin etkileri kısa zamanda birçok ülkede yaşam koşullarını aniden değiştirirken, toplu üretimin, insani değerleri kotararak *toplum için*

---

<sup>130</sup> Zeytinoğlu, Emre; Makale: Bauhaus ve Avangard Piyasa Kaynak: Bauhaus/Modernleşmenin Tasarımı, Derleyen: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, 2011, sayfa: 506

<sup>131</sup> Bilgin, İhsan; Makale: Bauhaus'un Zamanı ve Yeri; Kaynak: Bauhaus / Modernleşmenin Tasarımı, sayfa: 103

tasarlanması gerekiyordu. 1919'da kurulan Bauhaus Okulu'yla birlikte, toplu üretimi, halk için ama çağdaş estetik anlayışla bağdaştırarak gerçekleştirmek amacıyla, öncelikle sanatçı ve tasarımcı yetiştirmek ve sonuçta mimarlık eğitimi ve dolayısıyla sağlıklı bir yapısal çevreyi amaçlamak, her şeyden önce eğitimle gerçekleştirilecek bir hedef oluyordu. <sup>132</sup>

1919-1925 yılları arasında kurulduğu kent olan Weimar'da faaliyet gösteren Bauhaus Okulu, politik sebepler yüzünden önce Dessau'ya (1925-1932), sonra da Berlin'e taşınmak zorunda kalmış ve nihayet 1933'te kendini feshetmek zorunda kalmıştır. Yalnız Avrupa'da değil, Amerika'da da birçok sanat okulunda Bauhaus eğitim yöntemleri benimsenmiş ve başarıyla uygulanmıştır. <sup>133</sup> Savaş sonrası iyileştirme döneminde sanatın ve estetiğin yaygınlaşması için ortam da buna çok müsaitti ve geniş bir uygulama alanı bulmuştur.

Bauhaus Okulu'nun kurucusu Walter Gropius'a göre: "Sanat toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeli, güzel sanatlar ve uygulamalı zanaatlar arasında ayırım yapılmamalıdır". Bu felsefeyi ilke edinen Bauhaus Okulu; sanatçı ve zanaatçıları bir çatı altında toplayarak tasarım sorununa kuramsal yaklaşımın yanı sıra, uygulamacı yöntemi de geliştirmek adına büyük adımlar atmıştır. Bu anlayış aynı zamanda günümüz endüstri tasarımı uygulamalarının da temelini oluşturmuştur. <sup>134</sup>

Gropius tarafından;

"...Sanatsal yaratıcılıktan zevk alan genç insanlar çalışma yaşamlarına yine bir meslek öğrenerek başlarsa, üretken olmayan 'sanatçı' da artık yetersiz sanat etkinliği yerine becerisini zamanlara aktararak bu alanda

---

<sup>132</sup> Erzen, Jale, Prof; Mimarlık Dergisi, Sayı: 349; Eylül-Ekim 2009

Erişim: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>

<sup>133</sup> Özer, Bülent, Makale: Bauhaus, Dizaynlamada Rasyonalist Felsefe Üzerine Bir Deneme, Mimarlık Dergisi, 1968, sayı 55, sayfa: 15. Erişim: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/369/5367.pdf>

<sup>134</sup> Yaylalı, H; Makale: Bauhaus Okulu, Art Decor, Sayı 85 (Nisan 2000), s.106-120; Aktaran: Yasemin İspirli Gönülkırılmaz, Bauhaus'un Türkiye'deki iç mekan tasarımına yansımaları, Yüksek lisans tezi, Danışman: Prof. Dr. M. Yalçın Özel, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İçmimarlık Anasanat Dalı, İstanbul, 2012, sayfa 47

kusursuzluğa ulaşabilir. Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayırım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç, yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisinin olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engellerini yükselten sınıf ayırımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısının oluşturulmasını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım.”<sup>135</sup>

şeklinde yazılan Bauhaus manifestosunda programın, eğitim amaçlarını, prensiplerini ve yönergesini belirtilmiş ve yeni bir sistem önerilmiştir.

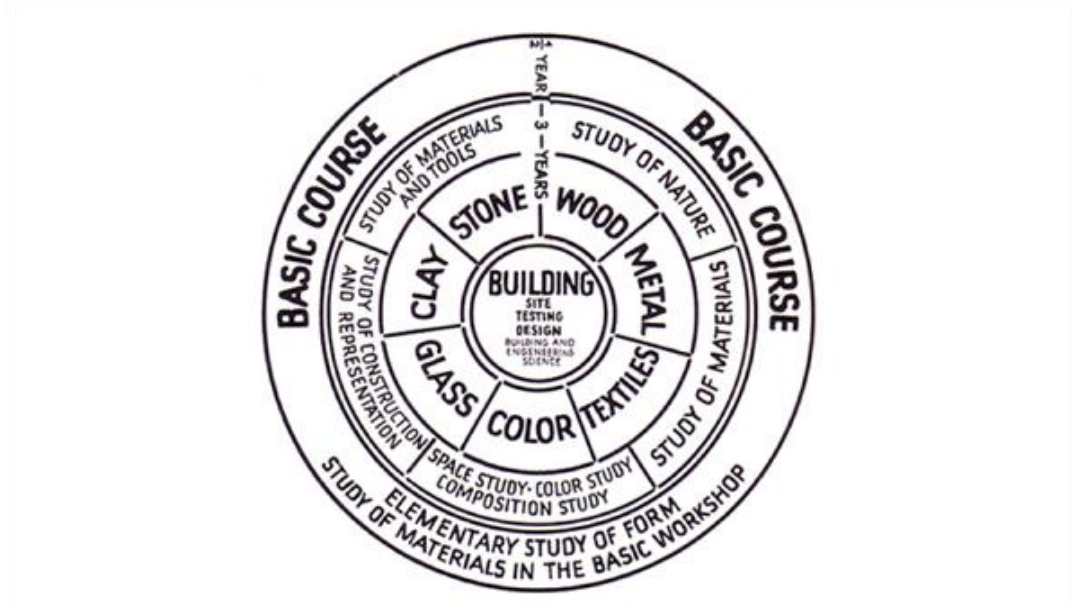
Bauhaus Okulu, dönemin akımları olan Art and Craft, Art Nouveau, De Stijl, Konstrüktivizm’den etkilenerek prensiplerini belirlemiştir: Sanatçıların zanaata dönmeden endüstri çağının makineleşmek gibi kötü getirileriyle mücadele edemeyeceğini, sanat ve tasarımın halk için, halk tarafından yapılmasını, iyi bir tasarımın renk, doku teknik desen gibi unsurlarının ancak el sanatı ile verilebileceğini, halkın günlük yaşamdaki eşyalarında da estetiğin olması gerektiğini savunmuştur. Sanatçının zanaatla da uğraşmasını salık verir. Yeniliklere açıktır, tasarımlarında dönemin teknolojisinin sunduğu yeni malzemeleri kullanmıştır. Saf ve yalın birincil geometrik formlar, iç içe geçmiş kareler, dikdörtgenler dik açılı çizgilerden ve kübik formlardan oluşur. Temel (sarı-mavi-kırmızı) renkleri kullanır. Sanatın gündelik yaşam ile bütünleşmesini öngörür. Süsleme, yapıdan uzaklaştırılarak işlevlere göre

---

<sup>135</sup> Togay,Nuray (hazırlayan), Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, Haziran, 2002 s.21; Aktaran: Yasemin İspirli Gönülkırılmaz, Bauhaus’un Türkiye’deki iç mekan tasarımına yansımaları, Yüksek lisans tezi, sayfa: 50

biçimi verilmiştir.<sup>136</sup> Estetik, süslemeyle değil, tasarımın kendisiyle yaratılmaya çalışılmıştır.

Okul; cam, metal, baskı, çömlekçilik, dokuma gibi geleneksel iş kollarını esas alan atölyeler üzerine inşa edilmişti. Bunların yanı sıra, sahne ve duvar resmi gibi, zanaat ile sanat arasında yer alan atölyeler de bulunmaktaydı. Form ve renk bilgisi gibi kurslar ise, klasik resim ve perspektif öğretilerine oranla, soyutlamaya ve dışavuruma dayandırılmıştır. Okulun asıl farkı ise, bu öğretimi, kademeli bir sistemle gerçekleştiriyor olmasıydı: temel form, malzeme bilgisi, atölye eğitimi, şantiye eğitimi. Ancak bu kademe, hiyerarşik, üst üste binen bir biçimde değil, Gropius'un dairesel şemasındaki gibi, sarmal bir süreçle işletilmekteydi.<sup>137</sup> Birbirine bağlı, hem peşi sıra hem hiyerarşik düzeni olmayan bir süreç...



Görsel 7 Gropius'un dairesel şeması

<sup>136</sup> İspirli, Yasemin Gönülkırılmaz, Bauhaus'un Türkiye'deki iç mekan tasarımına yansımaları, Yüksek lisans tezi, sayfa: 34-37

<sup>137</sup> Bilgin, İhsan; Makale: Bauhaus'un Zamanı ve Yeri; Bauhaus; Kaynak: Modernleşmenin Tasarımı, Derleyen: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, 2011, sayfa: 103



Öğrenciler, katılımcı eğitim sisteminde, hocalarla birlikte üretmekte, birlikte çalışmaktaydı. Tiyatro oyunları, konferans dizileri, müzik ve şiir dinletileri yanında öğrenciler kendi hazırladıkları kostümlerle maskeli balolar düzenliyorlardı. Aslında, Gropius'un felsefesine göre el ve zihin birlikteliğiyle yeni bir yaşam sanatına hazırlanıyorlardı. Weimar Bauhaus'un ilk yıllarında bu yaşam sanatını rasyonel bir mimarlık sanatına dönüştürecek temel eğitim, özellikle bireysel ve tinsel gelişime önem veren ve derslerinde jimnastik ve nefes egzersizleri yaptıran Johannes Itten tarafından veriliyordu. Bauhaus'un ilk eğitim tavrını Itten şekillendirmişti. Itten'in temel tasarım felsefesine göre, malzeme ve biçim analizleri özellikle karşıtlıkların bütünlüğü prensibine dayanarak uygulanıyordu.<sup>138</sup>



Görsel 8 Bauhaus Tasarım Okulu Öğretim Kadrosu, soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer

Okulun önemli özelliklerinden biri de bünyesindeki kişiliklerdi. Itten yanında, XX. yüzyıl sanat anlayışını değiştiren Joseph Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Laslo Moholy Nagy, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi isimler, okulun eğitim kadrosunda yer almaktaydı. Ancak bu önemli isimler, öncüsü oldukları kendi eğilimlerinin temsilcisi ya da kendi isimlerinin, markalarının temsilcisi sıfatıyla

<sup>138</sup> Erzen, Jale, Prof; Mimarlık Dergisi, Sayı: 349; Eylül-Ekim 2009

Erişim: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>

eğitmenlik yapmıyorlar, çalışıyor, deniyor, yol göstermeye çabalıyorlardı.<sup>139</sup> ünkü zaten sanat öğretilemez, yalnızca teknik ve üslup konusunda eğitim verilebilir; ğrenci, kendi üslubunu ortaya çıkarması için desteklenmekteydi. Eğitmen-ğrenci ilişkisi yerine, usta-ırac ilişkisi, pratiğe dayalı çalışmalarla daha etkin sürdürülmeye çalışılmıştı.

Bauhaus eğitiminde özgürlük, bireysellik ve özgün üretim hedeflenirken, Amerikalı tarihi ve mimar Kazys Varnelis'in yorumuna da, panoptikon kuramı bağlamında parantez açmak gerekir: Özgür ve özgün üretim için, her öğrencinin önceki öğrendiklerini, önyargılarını, üsluplarını unutmaları, modern sanat eğitiminin ilk adımı olarak beklenmektedir; bu aynı zamanda demokrasi kavramıyla da birlikte gelişmektedir. Bu noktada Varnelis, Bauhaus'un karanlıkta kalan yönüne parmak basarak, 'en kapsamlı denetim, özgürlük görüntüsü altında sağlanan denetimdir' vurgusunu dile getirmiştir. Öğrenci her ne kadar kendini seçme özgürlüğüne sahip sansa da aslında özgürlüğü sunulan seçeneklerle sınırlıdır.<sup>140</sup>



Görsel 9 Marianne Brandt, Bauhaus aydanlık, 1924

---

<sup>139</sup> Bilgin, İhsan; Makale: Bauhaus'un Zamanı ve Yeri; Bauhaus; Kaynak: Bauhaus/Modernleşmenin Tasarımı, Derleyen: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, 2011, sayfa: 103

<sup>140</sup> Akzer, Emel; Makale: Mimarın zgrlğ; Kaynak: Bauhaus/Modernleşmenin Tasarımı, sayfa: 120

Kişinin yaratma gücünü ön planda tutan ve geliştirmeye çalışan bu sistemle, yeni bir insan ve yeni dünya görüntüsü üretilmeye çalışılmaktaydı. Sanayi retimindeki tasarım kalitesini arttırmak amacıyla da dönemin büyük sanatçıları ğretim kadrosuna alınmıştı. Sanat-zanaat-endüstri alanlarını birleştirmeyi hedefleyen Walter Gropius'un eğitim sisteminde, tasarımda netlik, akılcılık, sadelik, geometrik düzenlemeye bağlı biçimler, asal renkler ve işlevsellik temeline oturan çalışmalarda, Ekspresyonizm ve Konstrüktivizm'in yalınlık ve denge unsurları gözetilmiştir. Bütün sanatların ulaşacağı yer olarak var sayılan mimaride, işlevsellik, yalın biçim arayışı, toplumun ihtiyaçları, yapının çevreyle uyumlu olması, binalara saydam bir görünüş kazandırarak i ve dış mekanı birleştirmek ve bu ana ilkeleri yaratıcı gle ifade etmek fazlasıyla önemsenmiştir.<sup>141</sup> İnsanın hem barındığı hem ürettiği hem tapındığı mimari alanlar, tüm toplumsal yaşamı etkileyecek biçimde oluşturulup sosyolojik ve siyasi bir görev de stleniyorlardı.



Görsel 10 Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Koltuğu, 1929

Sanatı, zanaata dönüştürmede Bauhaus düşüncesini devrim olarak nitelemek gerekirse, net bir ideolojiden bahsedilebilir: Bu devrimin ideolojisi, estetiğin işlevsizliğinin

---

<sup>141</sup> Kavrakoğlu, Füsun; Bauhaus/Mimarlık ve Sanat Okulu.

Erişim: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/bauhaus-mimarlik-ve-sanat-okulu/>

yerine işlevin yerleştirilmesine dayanmaktadır. Modern döneme kadar sanat yalnız kendisiyle meşgul olurken, pratik hayata dahil olmak, bir şeyi temsil etmek gibi işleve sahip değildi. Sanatın zanaata evrilmesi, sanatsal öğeleri somut işlevle karşı karşıya getirdi. Böylece, sanat özerlik üzerine kurulu bir piyasadan da kurtulmuş oluyordu.<sup>142</sup> Sanatın kendi alanından sıyrılması, günlük yaşama yansımalarını da beraberinde getirmekteydi.

Mimari yanında, pek çok alanda eğitim veren okulda, sanayi gelişimindeki makineleşmenin getirdiği, seri üretim, sıradanlık, zevksizlik, “endüstri için tasarım” sloganıyla bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Kentleşmenin getirdiği kitle kültürü ve sinema, spor sarayları gibi geniş çaplı sosyalleşme alanları içinde, kendini marjinal hissetmeye başlayan sanatçıyı halka yaklaştırmak, sanatı hayatın içine dahil etmek, Bauhaus üretimlerinin hedefi olmakla birlikte, sanatçıyı da sosyal konular üzerinde bilinçlendirerek, ona sorumluluk da yüklemekteydi. Bauhaus’un yüklendiği, estetiği endüstriye kabul ettirip, topluma yayma dönemi başını alarak gitmiş ve biraz da aşırı bir biçimciliğe dönüşmüştür. Bauhaus zamanında, sanatçıların yarattıkları modellere tedbirli yaklaşan endüstri, endüstri mühendisliğinin gelişmesiyle günümüzde biçimci tasarımları adeta paylaşmamaktadır.<sup>143</sup> Tasarım ürün sahibi olmanın cazibesi, kitle kültürü içinde giderek daha fazla önem kazanmaktadır.

Bauhaus ilkeleri, teknolojinin kullanıldığı, evde yaşayanların temel ihtiyaçlarını karşılayan tüm donanıma sahip, çağdaş konutlar geliştirmeyi de hedeflemekteydi. Bauhaus takipçileri için makine, elin bir uzantısıydı ve evi yaşam makinesi, koltuğu oturma makinesi olarak görüyorlardı.<sup>144</sup> Bu işlevsellik mantığıyla tasarlanan Bauhaus ürünleri, yaratıcısının imzasını taşıyan eşsiz bir eser olarak değil, seri üretime uygun nesnelere tasarlaniyordu. Zanaat nesnesi olarak düşünülen bu ürünlerin, herhangi

---

<sup>142</sup> Zeytinoğlu, Emre; Makale: Bauhaus ve Avangard Piyasa; Kaynak: Bauhaus/Modernleşmenin Tasarımı, sayfa: 510,513

<sup>143</sup> Bulat, Serap; Bulat, Mustafa; Aydın, Barış; Bauhaus Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2014, sayfa: 15

Erişim: [e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/download/5000033556/5000033585](http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/download/5000033556/5000033585)

<sup>144</sup> Yaman, Zeynep Yasa; Makale: Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekan Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya; Kaynak: Bauhaus/Modernleşmenin Tasarımı, sayfa: 217

bir kültürel yapıyı temsil etme amacı bulunmuyor, tamamen somut anlamıyla, var oldukları yer ve zamanla doğrudan ilişkide olan nesnelere olarak tasarlanıyordu.<sup>145</sup> İşlevsellik, estetikle birleşmekle birlikte, günlük hayattaki kullanım nesnelerinde ön planda tutulmaktaydı.

Kent yaşamının, sanayinin, kalabalığın, zaman kısıtlılığında koşuşturmanın içinde, hayatın sadeleştirilmesi, gereksiz doldurulan evler, kötü beğenilerden kurtulma gibi yeni dürtüler, zor da olsa geleneksel beğenilerin yıkılmasını zorlamıştır.<sup>146</sup> Bu anlayışla yapılan evler, ilk kez görenler tarafından hoş görülme kadar çıplak bulunmuşlarsa da <sup>147</sup> kullanım kolaylığı ve işlevsellik, alışma sürecini çok uzatmamıştır. En üstün estetiği, en ucuz fiyata üretmekle, tasarım harikası olan endüstri ürününün her eve girmesi sağlanabilmişti; hem de ürün standardı yakalandığı için aynı ürünün toplumun her kesimi tarafından ulaşılabilir olması, modern toplumun demokratik yönünü ortaya koymaya çalışan bir gelişme olarak da varsayılabilir.

Geçtiğimiz sayfalarda özetlenen Bauhaus Okulu, düşünce ve üretimleriyle, kitle eğitiminin en somut örneklerinden biri olarak hem sanat hem sanayi üretimine farklı ve devrimci sayılabilecek bir bakış açısı getirmiştir. Sanatın ulaşılmaz ve ulvi konumuna karşı zanaatı öne çıkaran Bauhaus düşüncesi, estetikten de asla vazgeçmiş değildir. Tam da aksine estetiği hayatın içine katmak amacıyla tasarım anlayışını ön plana çıkarmış ve günlük eşyaların bu anlayışla üretilmesi için yeni bir sistem geliştirmiştir. Tasarım ve üretim düşüncesi yanında bu ürünlerin kullanımını özendirme de eğitiminin bir parçası olarak yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Bu nokta itibarıyla Bauhaus'un sunduğu kitle eğitimi, seri üretimi geliştirerek, 'kitle tüketimi'nin de belirleyicisi rolüne soyunmuştur. Bu aşamadan itibaren de tüketim toplumu, tüketim takibi, elektronik ortamda izlenme konularıyla Panoptikon kuramının günümüzde, bireyler üzerindeki etkisi üzerinde durulacaktır.

---

<sup>145</sup> Baydar, Gülsüm; Makale: Nesne, Anlam, Mimarlık: Bugünden Bauhaus'a; Kaynak: Bauhaus/Modernleşmenin Tasarımı, sayfa: 495

<sup>146</sup> Bulat, Serap; Bulat, Mustafa; Aydın, Barış; Bauhaus Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2014, sayfa: 5

<sup>147</sup> Gombrich, E.H; Sanatın Öyküsü; Remzi Kitabevi, 2007, Çevirenler: Erol Erduran, Ömer Erduran, sayfa: 559

### 2.3.2. Tüketim Toplumu

XX. yüzyıldaki Sanayi Devrimi'nden başlayarak, özellikle XX. yüzyıl itibariyle, dünya ekonomisinde yaşanan kapitalist gelişmeler, toplum yapısında da ekonomik, teknolojik ve iletişim temelli değişiklikler yaratmıştır. Kapitalist sistemde üretim, akılcılığa dayalı olarak gerçekleşirken; tüketim, fayda mantığı üzerine kurulmuştur. Yeni düzende, sanayinin gelişmesiyle ulaşımın yaygınlaşması ve kolaylaşması ve iletişim olanaklarının gelişmesi, dünyanın her köşesini birbirine yaklaştırmış, ulusal kültürlerin bütünleşerek küreselleşmesine neden olmuştur.

Küreselleşmenin tüm sosyolojik ve ekonomik tanımlamaları yanında, dünyanın 'tek bir mekan' olarak algılanmak üzere küçülmesinden bahsetmek mümkündür.<sup>148</sup> Dünyanın bir ucundaki bir olay, diğer ucundaki insanları ilgilendirmekte, etkilemektedir. İletişim olanaklarının genişlemesi sayesinde de bu olaylar zaman ve mekan fark etmeksizin, hızla yayılabilmekte ve eşzamanlı etki yaratabilmektedir. Hatta tüm toplumların bütünleşmesiyle, küresel etkileşimin, yerel etkilere baskın geldiği durumlara sıkça rastlanabilmektedir. Bu iç içe geçme hali, ekonomik anlamda, ticari firmaların dünya çapında yayılmasını, global üretimin ve dolayısıyla global tüketimin yaygınlaşmasını getirmektedir. Tüketimin tüm yaşamı kuşattığı, tüm etkinliklerin zincir oluşturduğu, insanı ödüllendirme yollarının saat be saat önceden ayarlandığı, çevrenin bir bütün oluşturduğu, bütünüyle düzenlendiği, kültürelleştiği noktaya varılmaktadır.<sup>149</sup> Tüketim, yalnız ihtiyaç karşılayan alışveriş olarak görülmemekte, tüm ekonomik, sosyal ve kültürel hayatı kuşatan, kontrol eden, bireyin tüm zamanını yöneten bir olgu olarak yeniden yaratılmaktadır. Öyle ki yalnız ekonomik anlamda değil, *siyasi ve sosyal* olarak da toplumların, ülkelerin birbirleriyle ilişkilerinin; tüketimin ve dolayısıyla üretim güçlerinin *iktidarına* bağlı olarak düzenlenmesi zorunlu hale gelmektedir. Kapitalist küreselleşme, sürekli tüketim

---

<sup>148</sup> Tutar, Hasan; Küreselleşme Sürecinde İşletme Yönetimi: Geleneksel ve Küresel İşletmelerde Fonksiyonel açıdan Bir Değerlendirme, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1999, sayfa: 2

<sup>149</sup> Baudrillard, Jean; Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yayınları, 2010, sayfa: 20

dayatmasıyla, dünya ekonomisini yönetmekte, gezegenimiz, uluslararası markaların güç gösterisi için bir arenaya dönüşmektedir. Sanayi Devriminin öncülüğünde, diğer ülkeleri siyasi, toplumsal ve ekonomik olarak kendine bağımlı hale getiren Batı dünyası, çokuluslu sermayenin gücüyle siyasi iktidarların yerine üretim ve tüketim süreçlerindeki iktidar ilişkilerini getirmiştir.

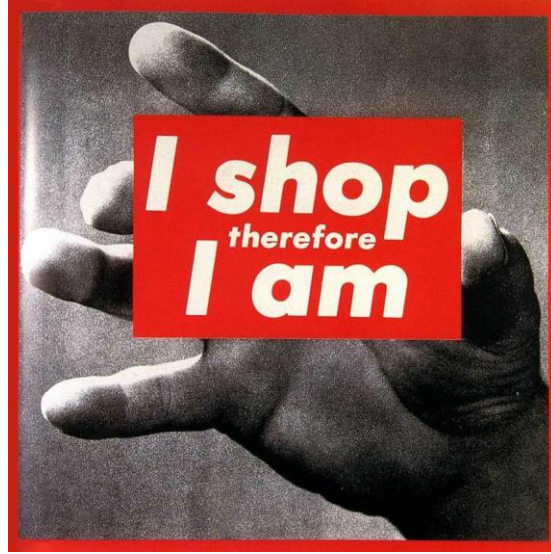
Uluslararası sermaye, dünya çapında tasarladığı üretimle tüm ekonomik kaynakları kontrol altında tutarak, bu sistem içinde kural koyucu, yönetici, hatta gerekli durumlarda sistemin dışına çıkanları cezalandırıcı tutum sergilemektedir. İktidar artık, ekonominin elindedir. Seri üretimle, tüm tüketici davranışları belirlenmekte, bireyleri, satın alınan nesnelere yönetmektedir. Sistem, tüm dünyaya aynı markaları giydirmekte, aynı içecekleri içirtmekte, aynı filmi izletmekte, aynı resimlere baktırtmaktadır. Öyle ki, satın alınan eşyanın ev içindeki yerleştirilmesi bile toplumsal normlara göre yapılmaktadır ve yerlerinden kımıldatılmayan bu eşyaların sahip oldukları öncelikli işlev, ev sahibinin toplumdaki hiyerarşik konumunu sergilemektir.<sup>150</sup> Eşyaların konumlarıyla birlikte aile bireylerinin de evdeki yerlerini belirleyerek, *iktidarı*, en küçük toplumsal birim içinde de sabit kılmaktadır. Özellikle başköşeye yerleştirilen televizyon, hem tüm dünya olaylarını eve taşımakta hem de reklamlar aracılığıyla tüketim davranışlarımızın belirlenmesinde etkin rol oynamaktadır.

Modern zamanlara kadar, tüketim doğal ihtiyaçların karşılanması olarak bilinirken, günümüzde kodlar ve kurullarla düzenlenmiş global ve tutarlı bir göstergeler sistemi olarak yorumlanmaktadır. İnsanların, temel ihtiyaç ve bu ihtiyaçların karşılanmasında nesnelere kullanım değeri önünde eşit olduğu kabul edilir; ancak göstergeler sistemi dahilinde, nesnelere değişim değerleri konusunda eşitsiz ve bölünmüşlerdir. Modern dünyanın tüketimi temel ihtiyaç karşılanmasının çok ötesine geçtiği için, toplumsal değerler ve sınıflandırmalar düzeni, küreselleşen dünyanın yeni yaşam ve paylaşım sistemini kurmuştur. Tüketim mallarını satın almak ve sergilemek, artık toplumsal ayrıcalık ve itibar sağlamaktadır. Tüketim nesnelere satın alınma sebebi, çoğu

---

<sup>150</sup> Baudrillard, Jean; Nesnelere Sistemi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, sayfa: 21

zaman, toplum tarafından onaylanmış olmasıdır.<sup>151</sup> Genel toplumsal farklılaşma arzusu, tüketimi, bu farklılaşma amacının hizmetine sunmaktadır. Birey, bu süreçte, kendini toplumdaki ayırt ettiğine inanırken, tüketim toplumunun çarkında bir dişli haline gelmektedir. Çarkın sürekliliği, tüketimi zorunlu hale getirmekte ve bireyin özgür etkinliği halinden çıkarmaktadır. Tam da aksine tüketim toplumunun her bireyi, ihtiyaçları belirleyen üretim sistemi ve toplumsal prestij kazandıran tüketim sisteminin iktidarı altında çaresizce ezilmektedir.<sup>152</sup>



Görsel 11 Barbara Kruger, Untitled (I shop, therefore I am\*), 1987

Çalışmamızın ana konusu olan ‘iktidarın her yerdeliği’nin en somut örneklerinden olan tüketim toplumu sisteminde, tüketimle sağlanan haz, asla kalıcı değildir. Tüketimin sürekliliğini sağlayan da budur. Birey, tüketim dünyasında, sonu gelmeyen hazları sayesinde, sistemin tahakkümü altına girmeye neredeyse gönüllü olur; tüketim yapmak için de çalışmaya mecburdur. Standartları asgaride tutturmak, toplumda farklılaşmak için daha çok çalışmak ve daha çok tüketmek artık vazgeçilmezdir. Çalışma saatlerinin belirlenmesi, tatiller gibi zaman yönetimi unsurlarının, bireylerin tüketim davranışlarını desteklemek amacıyla düzenlendiğinden daha önce

---

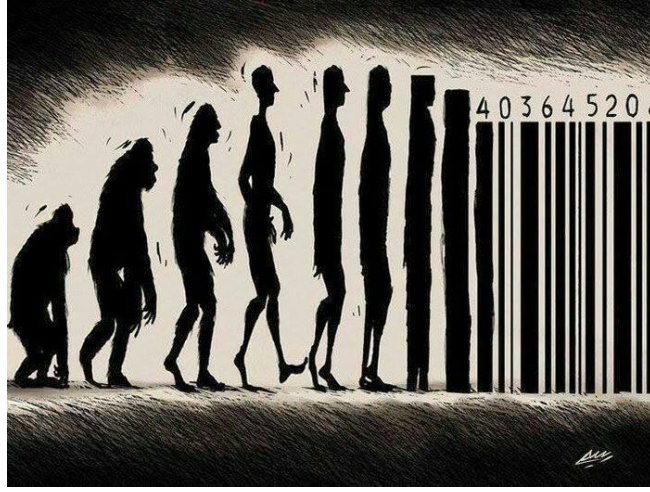
<sup>151</sup> Baudrillard, Jean; A.G.E, sayfa: 23

<sup>152</sup> Baudrillard, Jean, Tüketim Toplumu, sayfa: 68

\* Batı rasyonalizminin kurucusu sayılan Rene Descartes’ın metafizik felsefesinin ilk ilkesi olan ‘Düşünüyorum, öyleyse varım’ sözüne atfen: Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım.



bahsedilmişti. Birey, evinde otururken bile, televizyonun sonsuzca yaydığı göstergelerle, sürekli tüketim mesajlarına maruz kalmaktadır. Televizyon reklamları, insana asla tek başına seslenmez; bireysel motivasyonu sağlıyor gibi görünse de gösterisel bir tarzda, bireye yakın olanları, çevresini, değer verme sürecinde hiyerarşikleşmiş olan toplumun tamamını işin içine sokar.<sup>153</sup> Artık bireyin ve toplumun tüketim konusunda özgürlüğü tamamen elinden alınmıştır; tüketip tüketmeme ve neyi, ne kadar tüketeceği kararı, üst otoriteler tarafından yönetilmektedir.



Görsel 12 Modern insanın evrimi \*

Öyle ki tüketicinin cebinde olmayan parasına bile göz dikilmekte, gelecek kazançları harcama garantisi altına alınmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle kredi ve kredi kartı kullanımı, tüketimin sürekliliğini sağladığı gibi, tüketicinin davranışlarını da takip etmekte ve tüketim alışkanlıklarının genişlemesi için her fırsatta imajlar bolluğunu gözler önüne yığmaktadır. Krediyle satın alınan nesne, ancak taksitleri bittiğinde gerçekten satın alınmış olur ve bu borçluluk süresince, hem henüz kazanmadığımız para, tüketim iktidarının denetimindedir hem de borçların sürekli gözden geçirilebilmesi sonraki tüketim alışkanlıklarının yönetilmesine yaramaktadır.<sup>154</sup> Eski çağların kölelik ya da tefecilik sisteminin yerini, günümüzde bu kredi sistemi almıştır.

<sup>153</sup> Baudrillard, Jean, Tüketim Toplumu, sayfa: 71

\* Erişim: <http://goster.co/darwin-gunune-gonderme-yapan-15-evrim-karikaturu>

<sup>154</sup> Baudrillard, Jean; Nesnel Sistem, sayfa: 195

Kredi sistemi ve dayattığı strateji, nesnelere yükümlülüklerini, zevk çeşitlerini ve harcamaları arttırıcı rol oynamaktadır. Ve işin kötüsü, birey, üretim düzeniyle suç ortaklığı yaptığı bu toplumsal sisteme karşı koyamaz ve onu değiştiremez.<sup>155</sup> Hatta tüketim sisteminde, nesnelere arasında seçim yapmayı sağlayan reklam izlemenin bile özgürlük olduğu düşüncesi öyle yerleştirilmiştir ki aslında yalnızca sunulanlar arasında ve psikolojik olarak güdümlenmiş olarak seçim yapmak zorunda olduğumuz düşüncesi kolayca göz ardı edilebilmektedir.<sup>156</sup>

Tüketicilerin tüketme kapasitelerini arttırmak için, hiçbir zaman soluklanma fırsatı tanınmamalıdır; durmak bilmeden uyanık halde tutulmaları, daima yeni ayartmalara maruz bırakılmaları ve böylelikle asla yatışmayan heyecanla ve sürekli bir kuşku ve memnuniyetsizlikle kalmaları gerekir ki tüketim çarkının içinden çıkasınlar. Tüketici vitrinde duran sonsuz tercihlerden herhangi birine yakın durmayı reddedebilir; reddedemeyeceği tek şey onlardan birini seçmeyi seçmektir.<sup>157</sup> Tüketici olma kaderinden kaçınmak imkansızken, çoğunluk için tüketim, çağdaş hayatın, her şeyi içine alan, ahlaki olarak yönlendiren ve sosyal olarak bütünleştiren özelliği haline gelmiştir.<sup>158</sup>

Tüketimin sürekliliği içinde yönlendirilmesindeki en büyük araç da elektronik gözetim sistemidir.

### 2.3.3 Elektronik Gözetim

Kapitalist sistemin dönüştürdüğü yeni ekonomi sisteminde üretimin yerini tüketim aldığından, tüketici davranışları ve tüketim kalıpları, piyasada hiç olmadığı kadar büyük değer ifade etmeye başladı. Böylelikle pazar dinamikleri açısından *gözetim*, bir

---

<sup>155</sup> Baudrillard, Jean; A.G.E, sayfa: 200

<sup>156</sup> Baudrillard, Jean; A.G.E, sayfa: 212

<sup>157</sup> Bauman, Zygmunt; Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları; Ayrıntı Yayınları; 2006; Çeviren Abdullah Yılmaz; sayfa: 97

<sup>158</sup> Lyon, David; Elektronik Göz; Sarmal Yayınevi; 1997; Çeviren: Dilek Hatatoğlu; sayfa: 192

zorunluluk haline gelmiştir. Tüketicisiyle ilgili her türlü enformasyon, ticari firmaların büyümesinin ve diğerleriyle rekabet etmesinin olmazsa olmaz koşulu özelliği taşımaktadır. Sahip oldukları tüketici bilgileri, ticari stratejiler geliştirmek ve daha fazla karlılık elde etmek için firmalara fazlaca avantaj sağladığı için, gözetim pratiklerini de aynı oranda kullanmayı amaçlamaktadırlar. Yani devlet ve kurumları ve istihbarat servisleri gibi merkezi otoriteler yanında, tüm ticari şirketleri de gözetim otoritesi olarak değerlendirmek gerekmektedir. Hatta denebilir ki tüketici enformasyonları, üretimin ‘hammaddesi’ haline gelmektedir.<sup>159</sup> Takip edilen her tüketici davranışı, sonraki üretimler için veri olarak kullanılmaktadır.

Teknolojik gelişmeler, bu gözetim sistemini sıradan bir uğraş haline getirmeye hizmet etmektedir. Gözetim, bilginin denetimiyle ilgilidir ve bu da bilgisayar gücünün niçin önemli olduğunu açıklamaktadır. Yeni teknolojiler, enformasyon saklama kapasitesinin ve işlem potansiyelinin genişlemesinin mümkün kılmaktadır.<sup>160</sup> Her yerde kullandığımız bilgisayarlar, internet sistemleri, alışverişte kullanılan kredi kartları, bireyin nerede, ne yaptığını sürekli takip etmekte ve sınırsızca kaydetmektedir. Alışveriş, banka işlemleri, haberleşme gibi evden çıkmadan yapabildiğimiz tüm aktiviteler, bütün kişisel bilgilerimizi iktidar güçlerine aktarırken, tüm mahremiyetimizi de elimizden almaktadır. Tüketim kalıplarının belirlenmesi için oluşturulan veri bankalarında, demografik veriler, mali durum, sağlık kayıtları, hobiler, cinsel ve dinsel tercihler, diş macununun markası, tüketilen yumurta miktarına kadar her türlü enformasyon toplanmaktadır.<sup>161</sup> Bu veriler, sonraki tüketimlerimizin yönlendirilmesi amacıyla analiz edilir, kişiselleştirilmiş stratejilerle karşımıza yeni tüketim nesnelere çıkartılır. Beğenilerimizin karşımıza sunulması, ödeme kolaylıkları, satılan ürünün toplumsal kabulü gibi bizi kolayca ikna eden sebepler, bu tüketim sarmalının devamını; dolayısıyla yeni ekonominin iktidarını cömertçe beslemektedir. Tüketim enformasyonları adeta metalaşmaktadır; kişisel veriler dahil, tüm verilerin bir fiyat çizelgesi vardır. Elektronik teknolojinin tüm donanımları, gözetim aracılığıyla

---

<sup>159</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 262

<sup>160</sup> Lyon, David; Elektronik Göz; sayfa: 119

<sup>161</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, sayfa: 264

boyun eğmeyi garantilemek için kullanılmaktadır.<sup>162</sup> Hatta bu kişisel veriler, sektörler arası satılmaya varan aşırı ticari sonuçlar da yaratır.

Elektronik gözetim, bireysel yürütüldüğü kadar, üretim aşamasında fabrikada ve büroda da çok etkin kullanılmaktadır.<sup>163</sup> İş yerlerindeki gözetim sistemleri hem disiplin sağlayarak verimliliği artırmayı hedefler hem de sonraki üretimler için veri toplayarak planlama yapmayı kolaylaştırmaktadır. İşyerlerinin mimarisi bile düzenin hiyerarşisine uygun düzenlemiş ve işçilerin evleri fabrikalar yakın alanlarda tek tip olarak inşa edilerek hayat standart hale getirilmiştir. Yaptırımları kabul ettirme, mali teşvikler gibi ek yöntemler de işyeri disiplinini maksimum düzeyde sağlamış oluyordu.<sup>164</sup> İşyerlerinde elektronik künyeleme biçimleri de parmak izi, retina taramaları, kullanılan plastik kartlar, biyometrik güvenlik sistemleri dahilinde bireyin her adımını takip etmeyi getirmektedir. İşçinin hangi saatte nerede olduğu, yapılan işin gidişatı ve kalitesi, otomatize denetimde açık nokta bırakmamaktadır<sup>165</sup>; üstelik gözleyenin fiziki varlığı giderek daha az gerekirken...<sup>166</sup> Denetim sistemi öyle kabul edilmiştir ki sistem dışına çıkmayı kimse düşünmemektedir; herhangi bir denetleyici varlığına neredeyse gerek kalmamaktadır.

Yalnız bireysel değil, uluslararası platformda da devasa ticari firmalar, pazar ekonomisi içinde adeta devletin iktidarını ele geçirmekte, ülkenin jeopolitik yerinin önemini bile geride bırakan hamlelerle, devleti önce para birimi, sonra vatandaşlık gibi egemenlik unsurlarından mahrum bırakmaktadır. Ekonomisi güçlü olanın, iktidara sahip olacağı, günümüzün en önemli gerçeği iken, gözetimin yalnız güvenlik ve istihbarat için kullanılmasını beklemek çok gerilerde kalmış bir niyettir. Özellikle 11 Eylül'den sonra Amerika'da çıkarılan terör yasaları, mahremiyet ihlalleri için gerekli hukuki altyapıyı fazlasıyla oluşturmuş ve güvenlik endişesiyle bireylerin gönüllü olarak bu sisteme dahil olmasını sağlamıştır.<sup>167</sup> Her an tehlike altında olduğu

---

<sup>162</sup> Lyon, David; Elektronik Göz; sayfa 58-59

<sup>163</sup> Lyon, David; Elektronik Göz, sayfa: 168

<sup>164</sup> Lyon, David; A.G.E; sayfa 170

<sup>165</sup> Lyon, David; A.G.E; sayfa: 181

<sup>166</sup> Lyon, David; A.G.E; sayfa: 186

<sup>167</sup> Dolgun, Uğur; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu; sayfa: 211

hissettirilen birey, tüm mahremiyetini gözler önüne sermekte herhangi bir çekince göstermez hale gelmiştir.

Özelikle e-devlet uygulamaları, birçok vatandaşlık işleminin önümüzdeki bilgisayarlardan kolayca yapma imkanı sunarken, devlete de herkesi tek bir kimlik numarası/barkot ile takip etme olanağı sağlamaktadır. Hatta teknolojinin getirdiği avantajlarla biyometrik kimlik tanıma sistemleri, yaklaşık yarım kilometreden insan yüzünü tanıma ve kimlik tespiti yapma imkanı yaratmaktadır.<sup>168</sup> Tam da burada Panoptikon modeli gibi veri-öznelerin saydamlığına vurgu yapmak gerekir; iktidar bireyi, tüm çıplaklığıyla, evde oturduğu yerde bile izlemektedir.

Gelişen teknolojinin, teknolojiyi üretenlerin veya satın alma gücüne sahip olanların gözetim faaliyetlerini sistemli bir şekilde yürütmesini sağlarken, sanayi casusluğuna varan sonuçlar doğurduğunu da belirtmek gerekir. Uluslararası büyük ihalelerde, rakiplerin ofisini dinleyerek ve buna göre pozisyon alarak ihaleyi kolayca alma haberleri azımsanmayacak kadar çoktur.<sup>169</sup>

Tüm bu kaygı verici durumlar, bireylerin gözetim ve denetime razı olmalarını getirmek yanında, kendilerine sunulan imkanlar ve kolaylıklar nedeniyle, bir süre sonra bu denetim ve yönlendirmeler olmaksızın bir şey yapamaz hale gelmelerine sebep olmaktadır. Yani kişiler, kendi iradeleriyle iradesizleştirilerek, titiz bir şekilde oluşturulan enformasyon ya da popüler kültür içinde, ikonalaştırılan imajları, herhangi bir zorlama olmaksızın, sanki kendileri istiyormuş gibi sunarak, onları daha önce düşünmedikleri veya olmayı amaçlamadıkları kişilere/tüketicilere dönüştürülmektedir.<sup>170</sup> Öyle ki tüketim ekonomik süreç olmanın yanında çeşitli gösterge ve sembollerden oluşan toplumsal ve kültürel bir fenomene dönüşürken, bireyleri tükettikleri oranda *vatandaş* olma konumuna hapsetmektedir.<sup>171</sup> Özkimlik ve sosyal entegrasyon artık piyasayla eklemlendiği için, tüketici dünyası, aynı zamanda

---

<sup>168</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E; sayfa: 250

<sup>169</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E; sayfa: 164

<sup>170</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E; sayfa: 195

<sup>171</sup> Dolgun, Uğur; A.G.E; sayfa: 263

sosyal denetim dünyası olarak da işlemektedir.<sup>172</sup> Toplum içinde var olan birey, ötekileştirilmemek adına sisteme kolaylıkla uymaktadır.

Günümüzde çokça tartışılan şey insanın yaşamak için mi tükettiği yoksa tüketmek için mi yaşadığı sorusu iken, gelecek tüketimler, henüz tadılmamış arzuların ihtirası ile garanti altına alınmaktadır.<sup>173</sup> Henüz tüketmemiş olduğumuz nesnelere vereceği mutluluk vaadini sunan şey de her davranışımızı sürekli gözetip, denetleyen ve yönlendiren elektronik gözetim sistemidir.

Bu sistem, bugün kitle kültürünü de yönetiyor. Kitle eğitimi, kitle üretimi ve kitle tüketimi doğal olarak kitle kültürünü de doğurduğundan sisteme dahil olan kimse, en kültürlüler bile maruz kaldığı dayatmalardan kurtulma şansına sahip değildir. Kültür tüketimi sorunu ne kültürel içeriklere ne de kültür izleyicisine bağlıdır. Kültür artık, kalıcı olmak için üretilmemektedir. Kültür üretimi de kendi sürekliliğini sağlamak adına tüketici sisteminin ticari koşullarına göre yürütülmektedir.

Bu noktadan itibaren de kültür endüstrisi ve bu süreçte gelgitler yaşayan sanata büyüteç tutulabilir.

### **3. PANOPTİKON, SANAT VE İKTİDAR**

Sanayi devrimiyle gelişen endüstri ve teknoloji, hayatın tamamını ele geçirmesiyle birlikte, “kültür”ü de kendi hakimiyeti altına almıştır. Teknolojinin nimetleri aracılığıyla, panoptikon sisteminin hakkını tam olarak vererek, hayatın her alanına sızarak ve kültürün insani tarafını ele geçirerek, yönetim aracı olarak kültürü

---

<sup>172</sup> Lyon, David; Elektronik Göz; sayfa: 192

<sup>173</sup> Bauman, Zygmunt; Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları; Ayrıntı Yayınları; 2006; sayfa: 93

kullanmak çok kolay hale gelmiştir. İktidar biçimleri, siyasi veya ekonomik iktidar, günlük hayat içinde attığımız her adımı, satın aldığımız her şeyi denetim altında tutarak kontrol dışı bir şey yapmamızı engellemektedir. Satın alınan şeyler arasında kültür ürünleri de yer aldığından bu alandaki tüm tercihlerimiz de iktidarın denetimi altındadır. İster ekonomik ister toplumsal boyutta olsun, tüm kültür unsurları, yine iktidarın denetim mekanizması dahilinde ve iktidarın yararına oluşturulmaktadır, işletilmektedir. Satın alınmayan, yalnız gözle görülen resim gibi sanat üretimlerinin de iktidarın yönettiği biçimde yaratılması, alt metinleriyle iktidarın kurallarına uyulması konusunda fayda yaratmaktadır. Panoptikon sistemi, herhangi bir kültür ürününün, iktidarın varlığını, gücünü perçinlemesi doğrultusunda yaratılması dışında bir seçenek bırakmamaktadır. Modern insan, kapitalist düzen içinde, günün her anında, kaçınılmaz olarak kendini sosyal denetimin en hassas araçlarını oluşturan kiliselere, kulüplere, meslek kuruluşlarına ve benzer ilişki ağının kollarına bırakmak durumundadır. Aksi halde, sistem dışına itilerek yok olmaya mahkum bırakılmaktadır.<sup>174</sup> Endüstriye bağlı üretim-tüketim çarkı içinde, kültür unsurları da metalaşmış ve mübadele ürünü özelliğine bürünmüştür.

### 3.1. Kültür endüstrisi

Küresel ölçekte bütünleşmeye giden yeni kapitalist üretim ilişkilerine paralel olarak, özellikle enformasyon teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte giderek kitle iletişimi ağırlıklı toplum yapısı oluşmaya başlamıştır. Teknolojinin evrimi, başlangıçta devletin ve ekonomik güç odakları gibi bazı ayrıcalıklı sınıfların kullanımındaki daha genel maksatlı işlevlerden, özellikle 1980 sonrasında, sıradan bireyin kullanımına açılarak, gündelik hayatın sıradan işlevlerine doğru yönelmiştir. Böylelikle teknoloji, maliyetinin düşmesi, minyatürleşmesi, hızının artması ve giderek daha bütüncül bir ağ sistemine dahil olmasıyla incelmış; sıradan insanın gündelik yaşamının en sıradan anlarına kadar sızabilmiştir.<sup>175</sup> Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir; mallar, insan

---

<sup>174</sup> Adorno-Horkheimer; Aydınlanmanın Diyalektiği; Kabalcı Yayınları; 2010; Çeviri: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan; sayfa:199

<sup>175</sup> Ergur, Ali; Finans Kapitalizminin İçselleştirilmiş Mantiği Olarak Gözetim; Gözetim Toplumu-Panoptikon; Derleyenler: Barış Çoban, Bora Ataman, TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası Yayınları; 2016; sayfa:5; Erişim: [http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f\\_ek.pdf](http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f_ek.pdf)

ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kar elde etmek ve daha fazla sermaye sağlamak için üretilir. Yani kullanımdan ziyade, mübadele için üretim, evrensel bir hal almıştır.<sup>176</sup> Arz-talep meselesi, maddi üretim alanından çok, üstyapıda egemenlerin yararına işleyen bir denetim mekanizması olarak işlemeye devam eder.<sup>177</sup> Bu dengede kurulan tüketimin, asıl erdem olarak, üretimin değerini görünmez kıldığı bu çağda kimliklerimiz, tükettiğimiz simgeler, temsiller, metalar hatta insanlar üzerinden kurulmaktadır.<sup>178</sup> Tüketim, artık bizi belirleyen en önemli şeydir.

Toplumsal hayatın bütününe kuşatan bir kavram olarak kabul edilen kültür de modern toplum yaşamında, açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir. Kültürel üretimin, kapitalist ekonominin bir parçası olduğunu söylemek artık çok kolaydır.<sup>179</sup> Kültür, üretim alanında geçerli olan adaletsizlikten beslenerek varlığını sürdürür; sermayenin iktidarı karşısındaki acizliğinden eleştirildiği güçler tarafından ele geçirilmiştir.<sup>180</sup> Hem üretim hem teknik hem de kültür, ekonomik açıdan en güçlü olanın iktidarına dayanmaktadır. Kültür de dahil olmak üzere, iktidar sahipleri, kendilerine uymayan hiçbir şeyi üretmezler.<sup>181</sup> XX. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle, bilincin homojenleştirilmesinin, sermayenin büyümesi açısından verimli olmadığı anlaşılınca yeni üretim metaları için, yeni ihtiyaçların yaratılması, iktidarların öncelikli amacı haline gelmiştir.<sup>182</sup> Kitle iletişim araçları ve reklamlarla, aralıksız gözetim altında bulunan izleyiciye, ilgi alanlarına göre sürekli yeni haz alanları gösterilmekte ve iktidar sahiplerinin amaçları doğrultusunda tüketime yönlendirilmektedir. Öznenin haz alma halini doğuran şeylerden birisi, Adorno'nun da belirttiği gibi kültür endüstrisidir. Ona göre artık

---

<sup>176</sup> Bernstein,J.M; Theodor Adorno; Kültür Endüstrisi kitabına Sunuş'tan; Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi; İletişim Yayınları; 2016; sayfa: 14.

<sup>177</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 64

<sup>178</sup> Ergur, Ali; Finans Kapitalizminin İçselleştirilmiş Mantığı Olarak Gözetim; Gözetim Toplumu-Panoptikon; sayfa: 10

<sup>179</sup> Bernstein,J.M; Theodor Adorno; Kültür Endüstrisi kitabına Sunuş'tan; Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi; sayfa: 19

<sup>180</sup> A.G.E; sayfa: 29

<sup>181</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 50

<sup>182</sup> Bernstein,J.M; Theodor Adorno; Kültür Endüstrisi kitabına Sunuş'tan; Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi; sayfa: 37



kültür endüstrisi içindeki birey için en önemli şey hazdır. Haz duymak için tüketen, dolaşan ve en uçta şiddete bile başvuran birçok özne etrafta dolaşmaktadır. İnsanın özne olarak çöküşüyle birlikte, doğa üzerindeki egemenliği artsa bile, kendisine dağıtılan metaların niceliğiyle beraber kitlenin acizliği ve *güdülme* olasılığı artmaktadır. Kültür endüstrisindeki enformasyon seli her yerdedir. Bu enformasyon kendilerini sürekli olarak eğlenmek zorunda hisseden özneleri *düşünmekten* alıkoyarken, kültür endüstrisi için uygun insanlar üretmektedir. Aklın egemen olduğu öznenin, kültür endüstrisi etkisiyle, içi boşalmış ve öznellik durumu yitirilmiştir. Öznellikler yerini birbirine benzeyenlere bırakmıştır ve farklılıklar ortadan kalkarken özne de hiçleşmeye başlamıştır. Bu durumda artık özne, kültür endüstrisinin nesnesi haline gelir.<sup>183</sup> İzleyici, kendine ait herhangi bir düşünce üretmeye gerek duymamalıdır; düşünsel kapasite öngören mantıksal bağlantılardan titizlikle kaçınılır.<sup>184</sup> Hükümdarın söylemi artık değişmiştir: “Ya benim gibi düşün ya da öl” demek yerine, “benim gibi düşünmemekte özgürsün, malın, mülkün, her şeyin senin olarak kalmaya devam edecek ama bugünden itibaren aramızda bir yabancıсын” demekle uyum sağlayamayan herkes, ekonomik acizliğe mahkum edilmektedir. Yani, arz-talep meselesi, maddi üretim anlamında çözülürken, egemen olanların lehine işleyen bir denetim mekanizması olarak devam etmektedir.<sup>185</sup>

Kültürden bahsederken, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden bahsedilmesi kaçınılmaz görünmektedir. Felsefe, din, bilim, sanat, töre gibi kültür öğelerini yukarıdan bakarak bir araya toplayan, sınıflandıran, organize eden *yönetimsel* bir bakış söz konusudur.<sup>186</sup> Öyle ki merkezi denetimden kendini biraz olsun kurtarabilecek bir ihtiyaç oluşsa bile, birey, şahsi bilincinin denetimiyle bu duyguyu bastırır.<sup>187</sup> Az önce bahsedildiği gibi, yalnızlaşma ya da ekonomik acizlik tehditleri, çizilen çerçevenin dışına çıkmayı kolaylıkla engelleyebilmektedir. Endüstri toplumunun tahakkümü,

---

<sup>183</sup> Kesim Güven, Sevgi; Gözetimin Toplumsal Meşruiyeti; Gözetim Toplumu-Panoptikon; Elektrik Mühendisleri Odası Yayınları; 2016; sayfa: 26;

Erişim: [http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f\\_ek.pdf](http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f_ek.pdf)

<sup>184</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 69

<sup>185</sup> Adorno-Horkheimer; Aydınlanmanın Diyalektiği; sayfa:178

<sup>186</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 121

<sup>187</sup> Adorno-Horkheimer; Aydınlanmanın Diyalektiği; sayfa: 164

insanlar üzerinde artık temelli etkili olmaktadır ve üretilen her şey, kültür dahil olmak üzere, bireylerin içinde bulunduğu koşullardan bağımsız olmak üzere, tüketilmek zorundadır.<sup>188</sup> Endüstri, yarattığı yeni ihtiyaçlarla ve aralıksız sunduğu –hiçbir zaman gerçekleşmeyecek- vaatlerle, tüketicileri aldatmayı sürdürmektedir. Asla gerçekleşmeyen bu vaatlerle, tüketimin, dolayısıyla kendilerine kar sağlayan üretimin devamını sağladıkları gibi, bireylerin çizgi dışında düşünce üretmelerini de denetim altına almaktadır.

Kültür tekelleri, iktidar sahiplerinin bu düzeninin bozulmamasına azami dikkat ederler. Örneğin, yayın kuruluşları, elektrik endüstrisiyle; film şirketleri bankalarla iç içedir ve birbirlerine bağımlıdırlar. Tüm bu sistem içinde, kültür endüstrisinin katı birliği, siyasetin yükselen birliğini desteklemektedir. Kapitalist sistem, beden ve ruhu öylesine kuşatmıştır ki önlerine konan her şeyi direniş göstermeden kabul ederler. Tüketicilerin sınıflandırılması, örgütlenmesi ve kayda geçirilmesiyle, her bireye ve düzeyine uygun tüketim malzemesi sunulmaktadır. Bu koşullarda tüketici bireyin kendisinin de bir istatistik malzemesi haline gelmesi kaçınılmazdır.<sup>189</sup>

Tüketiciler, boş zamanlarında bile, kendilerini üretimin birliğine uydurmak zorundadırlar. Birey, akşam fabrikadan çıktığı andan, ertesi gün tekrar geri dönene kadar, emek sürecinin gereklerini yerine getirmek zorundadır.<sup>190</sup> Kapitalizm koşullarında çalışmanın bir uzantısı olan eğlence, kültür endüstrisinden çok önce var olsa da, yeni üretim koşulları, eğlence metalarını belirleyerek ve sanatı da bu sisteme dahil ederek, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmıştır.<sup>191</sup> Endüstriyel kültürün ilkesi, eğlence ve sanat da dahil olmak üzere, tüm gereksinmelerin kültür endüstrisi tarafından karşılanacağı inancını yaratmaktır.<sup>192</sup> Madem ki üretim sistemi, sanat ve eğlenceyi de iktidarın denetimine tabi olarak sağlamaktadır, bireylere bu çark içinde farklılaşma ve farklı talepler edinme gibi bir ihtimal bırakmamaktadır.

---

<sup>188</sup> A.G.E; sayfa: 170

<sup>189</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 51

<sup>190</sup> Adorno, Theodor; A.G.E; sayfa: 61

<sup>191</sup> Adorno, Theodor; A.G.E; sayfa: 67

<sup>192</sup> Adorno, Theodor ; A.G.E; sayfa: 75

Günümüzde kültür ve eğlencenin kaynaşması, yalnızca kültürün alçaltılmasıyla değil, eğlencenin zorla entelektüelleşmesiyle de gerçekleşir.<sup>193</sup> Daha çok insana hitap etmek, daha çok insanı denetim altına almak ve dolayısıyla daha çok kar elde etmek için kültür unsurlarının *basitleştirilmesi* yöntemi tercih edilmekle birlikte, televizyon, radyo gibi yaygın olarak kullanılan kitle iletişim organlarıyla sunulan eğlenceler de sözde entelektüel içeriklerle kültür endüstrisinin gereksinimlerini üretebilir, yönlendirebilir, denetim altında tutabilir. Sunduğu eğlence vaatleriyle, toplumun farklı kesimlerini belli bir ortaklıkta buluşturarak ve farklı düşüncelerden, farklı beklentilerden, hayatın zorluklarını düşünmekten alıkoyarak, *denetim* sisteminin en çok ihtiyacı olan *düşünmeyen, sorgulamayan birey* modelini oluşturmaktadır. Düşünmeyen insan, iktidara bir tehdit oluşturmadığı gibi, iktidarın daha çok kar sağlaması için lazım gelen tüm gereklilikleri de yerine getirmektedir. Üstelik bireyi, kültür ayrıcalıklarını herkese demokratik olarak sunduğuna ikna etmekte ve bu ideolojik ateşkes koşullarında, her zaman aynı olanı yeniden üreterek, toplumun konfor alanının bozulmasına izin vermemektedir.<sup>194</sup> Sunulan içerikler, yalnız bir önplandır ve normlaştırılmış görevlerin otomatikleştirilmiş ardışıklığını zihinlere kazımaktadır. İzleyici kendisine ait herhangi bir düşünceye gerek duymadan, önceden belirlenen tepkilerle sistemin sürekliliğini sağlamaktadır.<sup>195</sup>

Öyle ki 1984\* adlı kitabında meşhur “big brother” hikayesini anlatan George Orwell’in kitaplarının yasaklanmasından korkmasına gerek kalmayan bir noktaya hızlıca varıldı; Aldous Huxley’in\*\* öngördüğü “artık kitap okuyacak kimsenin

---

<sup>193</sup> A.G.E; sayfa: 77

<sup>194</sup> Adorno-Horkheimer; Aydınlanmanın Diyalektiği; sayfa: 179

<sup>195</sup> A.G.E; sayfa: 183

\* 1984, George Orwell’in 1948 yılında yazdığı ve 2. Dünya Savaşı’nın ardından oluşan totaliter rejimlere karşı ağır bir eleştiriyi dile getirdiği kitaptır. Big Brother tarafından izlenen ve düşünmeden itaat eden Okyanusya halkının sürekli izlenmesi anlatısının ardında, 1948 yılında günümüzün gözetim toplumu koşullarını nasıl öngördüğü anlatılmaktadır.

\*\* Cesur Yeni Dünya (Brave New World, 1932) kitabının yazarı. Kitapta, Günümüzde yaşanan teknoloji bağımlılığı, kapitalizmin dayattığı ve kaçınılmaz olarak uyulan kast sistemi, bireyleri düşünmekten alıkoyan ve yalnız öngörülen tepkileri verir hala getiren sistemin, eğitim, yasalar, toplumsal normlar ve ahlaki yargılar tarafından kurgulanıp, yürütüldüğünü anlatmaktadır.

kalmaması” durumu, günümüzde kültür endüstrisinin vardığı noktayı daha iyi ifade etmektedir. Orwell, 1984 eserinde insanların acı çekerek denetlendiğine dikkat çekerken, Cesur Yeni Dünya’da Huxley, insanların hazza boğularak denetlendiğini vurgulamaktadır.<sup>196</sup> Üstelik popüler kültürün sunduğu bu sonsuz hazzın, hiç kimseyi ciddi olarak tehdit ettiği ya da ciddi olarak zarar verdiği söylenemez.<sup>197</sup> Hatta bu haz sistemi hem eğlenceli bir konfor alanı hem de güvenli bir denetim ağı yarattığı için, haz katlanmakta ve içinden çıkılmasına gerek duyulmayan bir duruma getirmektedir.

### 3.2. Kültür Endüstrisi ve Sanat

Theodor Adorno\* için kültür endüstrisi, telefon, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının oluşturduğu bir ortamın içinde kültürün, bireylerin ve sanatın yaşadığı değişimleri ifade etmektedir. Popüler kültürün sunduğu bir çeşit haz nesnesi olan sanat üretimlerinin, modern dünyada ve kültür endüstrisi içindeki konumunun da tüketim toplumu bağlamında, ekonomik koşullara paralel olarak gelişmesi kaçınılmaz bir süreçtir. XVIII. yüzyıl itibariyle Sanayi Devriminin getirdikleri, sanatı da rüzgarına katarak, her şey gibi sanat yapıtlarını da meta olarak görmeye başlamıştır. İşbölümü ve uzmanlaşmanın yaygınlaşması, yeni bir kültürel yapılanma oluştururken, hem sanayi ürünlerinin estetikleşmesini sağlamış hem de sanat yapıtlarının çoğaltılarak, doğrudan geniş bir tüketici kitlesine sunulmasıyla tüketim sisteminde meta olarak görülmesine yol açmıştır. Modern yaşamda sanatın arkasında pazarın yer aldığı rahatlıkla söylenebilirken, sanatın artık içinde yer aldığı bu pazarın dayattığı gibi olma zorunluluğu kaçınılmazdır. Kendini tümüyle ihtiyaca uyduran sanat yapıtı, bir meta türü olarak, tüketime uygun biçimde hazırlanır, kayda alınır, endüstri üretimine uyarlanır, pazarlanabilir ve mübadele edilebilir bir ürün halini almıştır.<sup>198</sup> Kültürel

---

<sup>196</sup> Postman, Neil; Televizyon, Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem; Ayrıntı Yayınları; 2012; İngilizce’den çeviren: Osman Akınhay; sayfa:7

<sup>197</sup> A.G.E; sayfa 26

\* Theodor Adorno (1903-1969). Toplum bilim, ruhbilim, müzik-bilim alanlarında çalışmış, Frankfurt Okulu’nun eleştirel kuramının mimarlarından olan ve “kültür endüstrisi” kavramını oluşturan Alman düşünür.

<sup>198</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 96

*ürünler* de artık, ihtiyaç karşılamak adına değil, pazarda değişim amacına hizmet etmek ve kar sağlamak için üretilmektedir. Öte yandan teknolojik gelişmelerin, kültür ürünlerinin üretilmesine sağladığı kolaylık, kültürel ürünlerin hızlı ve yaygın biçimde pazara sunulmasına neden olmaktadır. Yeniden üretilen ve tüketime sunulan bu ürünler, artık biricikliğini kaybettiği için, Walter Benjamin'in\* "aura" kavramının içinin boşaldığını vurgulamak gerekir; artık kitlesel olarak üretilmiş eserlerin aura'sından söz etmek mümkün olmamaktadır. Örneğin bir CD'nin, aynı orijinalden çıkarılmış on binlerce yüz binlerce kopyası ilkiyle aynı olsa da bu durum esere bir aura katmamaktadır. Bu, yalnız, dijital veya elektronik bir kopyadan ibarettir. 199

Modern üretim koşullarının etkin olduğu tüm toplumlarda, yaşam, *gösterilerin* sonsuz bir birikimi olarak görünmektedir. *Gösteri*, toplumun bir parçası olarak, bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişki biçimidir. Modern üretim sürecinin dışında geçirilen zamanın meşguliyet alanıdır gösteri.<sup>200</sup> Güncel toplumun esas üretimi olarak gösteri, tüketim toplumuna sürekli imaj-nesnelere sunmaktadır.<sup>201</sup> Kültür ekseninde üretilen imajlar da Sanayi Devriminin yarattığı kitle üretimi ve tüketim sistemine bağlı olarak, yarardan çok kazanç sağlamaya yönelik olan popüler kültürü ön plana çıkarmaktadır. Popüler kültür, kar zihniyetli satıcılar tarafından sadece bedelini ödeyen izleyicileri memnun etmek üzere toptan üretilir. Popüler kültür içeriği, sahte mutluluklar yaratsa da izleyiciye duygusal olarak zarar verebilir. Bir hastalık gibi kolayca yayılan popüler kültür, toplumun uygarlık düzeyini düşüreceği gibi, diktatörlüğe eğilimli olan demagogların kitle ikna yollarına teslim olan, edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak ve iktidarın daha da güçlenmesini sağlamakta, hatta totaliter rejimlerin oluşmasını

---

\* Walter Benjamin (1892-1940). Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı. Sanat eserinin "aura"sı kavramını üreten ve oldukça ses getiren *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* kitabının yazarıdır.

<sup>199</sup> Koluçak, İhsan; *Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları*; Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), 2017, Cilt 2, Sayı 3, 135-156. Erişim: <http://ilefdergi.ibu.edu.tr/index.php/akad/article/download/54/50> ; sayfa: 10

<sup>200</sup> Debord, Guy; *Gösteri Toplumu*; Ayrıntı Yayınları; 2010; Çevirenler: Ayşe Ekmekçi, Okşan Taşkent; sayfa: 35-37

<sup>201</sup> A.G.E; sayfa: 40

kolaylaştırmaktadır.<sup>202</sup> Popüler kültürün, kolay anlaşılır, ucuz ve yaygın olması, hitap ettiği topluluğun da aynı oranda geniş olmasını sağlamaktadır. İzleyici kitlesinin genişliği ölçüsünde de toplu halde üretilen popüler kültür, yüksek kültür gibi seçkin beğenilerden çok daha kolay ulaşılabilir durumdadır. Kültür üretimini, insanların sıradan alım gücünün yeteceği kadar ucuz üretmek, sistemin devamlılığı için yeterli olmayacaktır; asıl gereken bu kitleye hitap edecek içeriklerin yöneteceği ortak estetik standartları oluşturmaktır.<sup>203</sup> Bu estetik standartları denetim altına almak ve sistemin sürekliliğini sağlamak da yine idarenin ve ticari gücün kontrolü altındadır. Kültür bakanlıkları bunun ciddi teminatı sayılabilir. Yürütülen kültür politikalarıyla kültüre has kabul edilen alanlar, maddi üretime giderek daha fazla yaklaşmaktadır.<sup>204</sup>

Kendini tümüyle ihtiyaca uyduran sanat yapıtı da artık, kullanım değerinden çok değişim değeriyle ölçülmektedir. Hatta mübadele edilebildikleri ölçüde değerli olduklarından su katılmamış meta olarak ifade etmek yerinde olacaktır.<sup>205</sup> Öyle ki Jean Baudrillard\*, yayınlandığı dönemde sarsıcı etki yaratan Sanatın Komplosu makalesinde, sanatın her şeyi estetik bayağılık mertebesine yükselterek trans-estetik durumuna geçtiğini dile getirmektedir.<sup>206</sup> Baudrillard'a göre, çoktan hiper-gerçekçi, cool, şeffaf, pazarlanabilir olmuş bir dünyada sanatın ne anlamı olabilir ki... Çağdaş sanata yaptığı ağır eleştiride, çağdaş sanatın büyük kısmının, bayağılığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koymasının altını çizmektedir: Sanat artık

---

<sup>202</sup> Gans, Herbert J; Popüler Kültür ve Yüksek Kültür; Yapı Kredi Yayınları, 2018; Çeviren: Emine Onaran İncirlioğlu; sayfa: 43

<sup>203</sup> A.G.E; sayfa: 46

<sup>204</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 123

<sup>205</sup> Bernstein, J.M; Theodor Adorno; Kültür Endüstrisi kitabına Sunuş'tan; Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi; sayfa: 21

\* Jean Baudrillard (27 Temmuz 1929, Reims - 6 Mart 2007, Paris), Fransız düşünür ve sosyolog. Medya teorisi, postyapısalcı felsefe ve postmodernizm üzerine olan çalışmalarıyla ünlenmiştir. XX.yüzyılın siyasi ve ideolojik akımlarını reddederek Simülasyon kuramını oluşturmuş, kitle zihni üzerine çarpıcı satırlar yazmıştır. Kuramında, kopya olanın, "mış" gibi olanın, gerçeğinden daha gerçek hale geldiği modern dünyada üretimin rasyonel bir etkinlik olmadığını ileri sürerek, tüketicinin, reklam, vb. yollarla aldatılmasını göz boyayıcı bir oyun ve hem üretimi hem de tüketicinin isteğini tehdit eden bir öge olarak yorumlamıştır.

<sup>206</sup> Baudrillard, Jean; Sanatın Komplosu; İletişim Yayınları; 2010; Çevirenler: Elçin Gen, Işık Ergüden; sayfa: 49

“hükümsüzüm, hükümsüzüm!” diye bağırılmaktadır.<sup>207</sup> Üretilen sanat eserleri, bir *mal* formu içinde, sanat piyasasının pazarlamacı etkisinde dolanıp durmaktadır. Sanatın bu komplo halini var eden de sanat piyasası sistemindeki açılışlar, sergiler, teşhirler, koleksiyonlar ve spekülasyonlardır. Tüketicilerin ironik tevekkülü, siyaset, ekonomi, bilişim alanlarında olduğu gibi, sanat söz konusu olduğunda da, denetlenen ve yönetilen bir araç olarak karşımızdadır.<sup>208</sup> Modern çağda sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunmaktadır; neredeyse sanatla ilgisi olmayan her şey sanata dönüşmektedir.<sup>209</sup> Gösteriş amaçlı para harcayan tüketici, sergilerde, müzayedelerde, gösterge sayılan sanat eserlerini, para ile değiş tokuş etmektedir. Çevresine, zenginliğini bu satın almalarla gösteren alıcı, rekabet sürecindeki meydan okumasıyla, -mikro- iktidarın kendisinde olduğunun da altını çizmektedir. Yani emek gücünün sömürüldüğü sistemde, değerlerin gücü de sömürülmektedir.<sup>210</sup> Üstelik bu değiş tokuş, ancak denklemler arasında gerçekleşebilmektedir. Toplum içinde kendini ayrıcalıklı sayan bu kesimi farklı kılan şey, satın alma güçlerinden çok, kolektif bir şekilde gerçekleştirdikleri gösterişe yönelik gösterge/değer üretimi ve değiş tokuşudur. Denklemler arasındaki bu alışverişin, sanat yapıtlarının topluluğun dışına çıkmasına izin vermeyerek, toplumsal ayrımcılık yaptığı da söylenebilir.<sup>211</sup> Yani sanat, yalnızca ticarileşmekle kalmamakta, sanat dışı amaçlara alet edilmektedir.<sup>212</sup> Tüm bu kaos içinde sanatı dini bir saygıyla kabul etmemiz gerekse de sanat artık, doğal bir dürtünün değil, hesaplı hilelerin ürünü haline gelmektedir.<sup>213</sup> Bir yandan sosyolojik bir tanım da içeren sanat, toplumu sınıflamada geniş açıda belirleyici bir rol oynamaktadır.

“Bankerler birlikte yemek yediklerinde sanattan konuşurlar, sanatçılar birlikte yemek yediklerinde ise paradan konuşurlar.” diyen İrlandalı oyun yazarı ve şair Oscar Wilde,

---

<sup>207</sup> Baudrillard, Jean; Sanatın Komplosu; sayfa: 51

<sup>208</sup> Baudrillard, Jean, A.G.E; sayfa: 53

<sup>209</sup> Lotringer, Sylvere; Sanatın Komplosu'na Sunuş'tan; sayfa: 12

<sup>210</sup> Baudrillard, Jean; Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri; Boğaziçi Üniversitesi Yayınları; 2009; Çeviri: Oğuz Adanır, Ali Bilgin; sayfa: 129-133

<sup>211</sup> Baudrillard, Jean; A.G.E; sayfa: 137

<sup>212</sup> Lotringer, Sylvere; Sanatın Komplosu'na Sunuş'tan; sayfa: 15

<sup>213</sup> Lotringer, Sylvere; A.G.E; sayfa: 20

bu ticari sistemin içinde sanatçının nasıl var olacağı konusuna dikkat çekmektedir.<sup>214</sup> Tarih boyunca sanatçı, sipariş sahiplerinin himayesinde olsa da, liberal sanayi ülkelerinde gelişen kültür endüstrisi, sisteme uymayan özgür sanatçıları, aç kalma riskiyle karşı karşıya bırakmaktadır.<sup>215</sup> Sanatçı, entelektüel ve duygusal motivasyonu kar elde etmek olmasa da yaşamsal giderlerini karşılamak, malzemelerini satın almak, gelecek üretimleri için birikim yapabilmek için girişimci olmak zorundadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış Hollandalı ünlü ressam Van Gogh bile, bütün romantik atılımlarına rağmen, tam bir girişimci olarak ticareti iyi kullanıyordu. Hatta günümüzün menajerlik sistemi gibi çalışan ağabeyi Theo, para işlerini takip ediyor, yatırım yapıyor ve pazarlama sağlıyordu. “Yapıtımla para kazanmaya çalışmak benim görevim” diyen Van Gogh, “Hiçbir ciddi siparişi reddetmemeliyim.” sözleriyle, sanat simsarı olma çabalarını kanıtlamaktadır.<sup>216</sup> XIX. yüzyılın en etkili ressamlarından Auguste Renoir da “Şunu kafanıza sokun, hiç kimse resimlerin değeri hakkında bir şey söyleyemez. Bu değeri belirleyen tek yer satış salonudur.” sözleriyle, sanatın ticari yanını ve *sergilemenin* önemini altını kırmızı çizgilerle çizmektedir.<sup>217</sup>

M.Ö.IV yüzyılda yaşamış olan Antik Yunan filozofu Platon’un, sanatçılar hakkındaki “üretim aşamasında tanrısal bir esin öğretisine ve bilinçdışı bir yaratım gücüne sahip oldukları kuramı”<sup>218</sup>, modern dünyanın ticarileşen sanat üretimi koşullarına göre çok gerilerde kalmıştır. Sanatçı artık, tüm bilinciyle piyasa koşulları neyi talep ediyorsa, onu üretme yoluna gitmektedir.

---

<sup>214</sup> Gompertz, Will; Sanatçı Gibi Düşün; Yapı Kredi Yayınları; 2017; Çeviren: Süreyya Evren; sayfa: 19

<sup>215</sup> Adorno, Theodor; Kültür Endüstrisi; sayfa: 62

<sup>216</sup> Gompertz, Will; Sanatçı Gibi Düşün; Yapı Kredi Yayınları; 2017; Çeviren: Süreyya Evren; sayfa: 24-25

<sup>217</sup> Acar, Barış; Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar; Sel Yayıncılık, 2016; sayfa: 201

<sup>218</sup> Altuğ, Taylan; Son Bakışta Sanat; Yapı Kredi Yayınları; 2018; sayfa: 232



### 3.3. Sanatta iktidarın aktörleri

Sanatçıların bu ticari tavrına sebep olan en önemli şeylerin, müzayedeler, koleksiyonerlik, sanat fuarları, ödüller ve küratörlük olduğunu söylemek mümkündür. Önemli bir galerici olan Mary Bone, sanat bünyesinde de tüketim toplumu dayatmalarını vurgulu bir şekilde dile getirir: “Sanatçının pahalı evlere, pahalı kız arkadaşlara ve pahalı eşlere sahip olmasını sağlayın; o zaman mecburen çalışırlar.”<sup>219</sup>

Sanat fuarlarının tarihi, XV. yüzyıl ortalarına kadar dayanmaktadır. Resim satanlar, malzeme satanlar ve çerçevencilerin tezgah açtığı bu fuarlarda, dönemin sanat üretimlerini toplu halde görmek ve satın almak mümkün oluyordu.

İlk kez 1725 yılında açılan Paris Salon Sergileri, Académie Des Beaux Arts’ın resmi sanat sergisi olarak hayat bulmuştur. Öncelikli amacı Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi öğrencilerinin mezuniyet eserlerinin sergilenmesi iken, zamanla kendini tanıtmayı, başarılı sayılmayı arzulayan sanatçıların girmeyi hedeflediği bir kurum olarak gelişmiştir. 1737’de halka açık hale getirilen Salon Sergileri’ne 1748’de ödüllü sanatçılardan oluşan bir jürinin eklenmesi de Sergi’yi iyiden iyiye Fransa’nın yüksek kültürünün üretimlerini kabul eden, tanıtan bir kimliğe büründürmüştür. Basılı sergi katalogları ve yayınlanan eleştiri yazıları, hem sanat tarihinin belgesi olması açısından hem de sanatın beğeni kriterlerinin kimler tarafından belirlendiğinin göstergesi açısından, sanatın kendi içindeki iktidarının gücünü perçinlemektedir. Fransız Devrimi’yle birlikte Salon Sergileri, yabancı sanatçılara da açılmıştır ve biletli giriş sistemiyle ticari tarafı da iyice güçlenmiştir. Açılış günlerindeki gösterimler, çok sükse yapan sosyal bir olay haline gelmiştir. Bu kadar önem kazanan Salon Sergileri’nde jürinin eserleri kabul etme disiplini, akademik kurallara katı şekilde bağlıydı ve bu kurallara uymayanlar Salon’a alınmıyordu. Her ne kadar 1848 Devrimleriyle Salon’un özgürleşmesinden bahsedilse de jürinin tutucu kararları dolayısıyla, sergilere kabul edilmeyen eserler artıyordu. Hatta Reddedilenler Salonu açılması gerekliliği doğmuştu ve bu eserlere ilk avangart tavırla sergilenme imkanı tanımıştı. Sonraki bölümde ele

---

<sup>219</sup> Thompson, Don; Sanat Mezat; İletişim Yayınları; 2012; Çeviren: Renan Akman; sayfa: 77

alınacağı gibi, XIX. yüzyıl itibariyle akademik kurallarla yetinmeyen birtakım sanatçıların özgürlükçü rüzgarı, daha serbest çalışmalarını getirirken, doğanın esintileri ve insan üzerindeki etkisi İzlenimcilik akımını doğurmuştu. Bu akımın öncülerinden Edouard Manet'nin Salon'a kabul edilmeyen Kırdan Öğle Yemeği tablosu, Reddedilenler Salonu'nun oluşmasını sebebi sayılabilir. Teknik olarak değil ama içerik olarak, giyinik erkeklerin yanında hayasızca gözünü izleyiciye diken kadının çıplaklığı, Rönesans dönemimin tanrısal saflığı yerine, toplumsal ahlaksızlığı teşvik etmesi gerekçesiyle büyük tepki toplamıştır<sup>220</sup>. Akademinin yani egemen gücün iktidarı karşısında sessiz kalmayan bazı sanatçılar Manet'yi destekleyerek kendi sergilerini oluşturmak için bir araya gelmişlerdir. Anlaşılacağı üzere yüzyıllardır siyasi iktidarın güdümündeki sanat, ancak XIX. yüzyılda akademinin idaresinden sıyrılma çabasına girişmiştir.

Çeşitli dönüşümlerle 1890'a kadar süren Salon sergileri, sanatçılara kamusal tanınırlık sağlaması ve özgürleştirici hareketler yaratması açılarından fayda sağlamıştır. Salon Sergilerinin son bulmasını takiben XX. Yüzyılda açılan ilk fuar ise 1913 tarihinde New York'ta açılan ve Braque, Duchamps, Kandinsky gibi modern sanatçıların eserlerini barındıran Armory sergisidir. Bienallerle birlikte tüm sanat camiasını bir araya toplayan fuarlar, en iyi koleksiyoncuları çektiği için, sanat tacirleri de bu alanları mesken tutmaktadır.

Sanat alımında kültür değişimini temsil eden fuarlarda, bir alışveriş merkezi çılgınlığı ile koleksiyoncular düşüncesizce satın alan tüketicilere dönüşür. Eser görmek için hiç de elverişli bir ortam olmasa da tacirler, yıllık satışlarının büyük kısmını bu fuarlarda gerçekleştirmektedir. Bu fuarlarda stant kiralamanın bedeli de çok yüksek olup, prestij açısından katılmama riskini göze alamayan galericiler on binlerce Amerikan dolarını birkaç hafta için ödemek durumunda kalmaktadır. Ancak iki milyondan fazla izleyiciye, bu kadar kısa sürede ulaşmanın elbette bir bedeli olacaktır. En modern ve en gelişmiş sanat fuarı olarak tanımlanan Art Basel Miami Beach'e dahil olamayan galeriler için, fuar çevresinde antropolarda, otellerde uydu fuarlar oluşmakta ve

---

<sup>220</sup> Alıcı, Sezin; 19.Yüzyılda Sanatın Başkenti Paris ve İzlenimcilik Akımı; İdil Dergisi; 2017; sayfa: 2977 Erişim: <http://idildergisi.com/makale/pdf/1506602830.pdf>

“Miami Basel’de eser sergiledik” diyebilmeyi amaçlayan tacirler, bu alanlarda bile sıraya girmektedir.<sup>221</sup>



Görsel 13 Edouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği (1862-1863)

Tüm bu ticari büyüklük, insanların, eserden çok fiyatla ilgilenmesine sebep olmaktadır; fiyat arttıkça, insanın bu esere *gerçekten* bakma ihtimali azalır. Sanat eserine neredeyse, kendi özelliği ve üstünlüğü için değil, bir statü ifadesi olması dolayısıyla sahip olunmaktadır. Bu durum elbette, çağdaş sanatın toplumda yeterince anlanmıyor olmasına da bağlıdır ve tam anlamıyla tacirlerin ekmeğine yağ sürmektedir.<sup>222</sup> Tacirler, sanat piyasasının iktidarını ellerinde tutarak, kazançlarına kazanç katmak üzere, sanatın gideceği yolu da belirlemektedir.

---

<sup>221</sup> Thompson, Don; Sanat Mezat; sayfa: 257-267

<sup>222</sup> Thompson, Don; A.G.E; sayfa: 270-272

Bu bağlamda artık yüksek sanattan bahsetmek mümkün olmamaktadır. Kısıtlı şekilde mutlu azınlığa hitap etmekle sınırlı kalan yüksek sanat, mutsuz çoğunluğa seslenememektedir. Yüksek sanat, mutsuz çoğunluk için hem anlaşılamayacak kadar karmaşıktır hem de yüksek maliyetleri sebebiyle ulaşamayacakları kadar uzaktadır.<sup>223</sup> Yani sanat eserinin ticari değerine yapılan vurgu, sanatı üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesine neden olmaktadır. Hatta modern sanat müzeleri de eğlencenin popüler mekanları halini almaktadır. Sanatın popülerleşmesi, her ne kadar günlük yaşama dahil hale gelse de artık estetiği değil, sosyal statüyü, alım gücünü ve eğlenceyi ifade etmektedir.<sup>224</sup> Satın alabildikleri eserler, bireylerin alım gücünü, dolayısıyla ekonomik iktidarını ve toplumdaki etkisini göstermektedir.

Bu sistemin kesintisiz işlemlerini garantileyen en önemli faktörlerden biri de küratörlük sistemidir. Helenistik dönemde, M.Ö. 300'de İskenderiye Kütüphanesi'nde, ritüel ve güç simgesi olan nesnelere, ilk kez toplu olarak bir araya getirilmiştir. Sanat yapıtlarının ilk kez halkın beğenisine sunulması ise Roma döneminde gerçekleştirilmiştir.<sup>225</sup> Orta Çağ'da ise özellikle Tanrı'nın evinin güzelliklerle dolu olmasının gerekliliği<sup>226</sup> benimsenirken, beğenilen yapıtların toplanması sistematik olarak devam etmiştir. Rönesans'la birlikte, müzecilik için kuramsal temel, düşünsel düzeyde oluşmaya başlamış ve ilk kez Uffizi Galerisi'nde sınıflandırma girişimi gündeme gelmiştir. İnsanoğlunun başarısı olarak anılan yapıtların, denetlenmesi, arşivlenmesi, hatta müzecilik kültürünün gelişerek, müzecilik kuralları üzerine çalışmalar yapılması, XVII. ve XVIII. yüzyıla denk gelmektedir. Tam da bu tarihlerde, XVIII. yüzyıl itibarıyla, önceki dönemlerde büyük bir görkem ve gösterişle sunulan sanat yapıtı fikri, bir dönüşüm sürecine girmektedir. Kral ve hükümdarların koruyuculuğundan kurtulan sanat, yeni koruyucular, patronlar ve yeni kültür merkezlerinin koşullarına maruz kalmaktadır. Bu dönemde, aynı zamanda sanat üreticisi ve alıcısı arasındaki ilişkiler arasında denge kurulması gerekliliği de

---

<sup>223</sup> Kuspit, Donald; Sanatın Sonu; Metis Yayıncılık, 2010; Çeviren: Yasemin Tezgiden; sayfa: 18

<sup>224</sup> Kuspit, Donald; A.G.E; sayfa: 24

<sup>225</sup> Acar, Barış; Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar; sayfa: 199

<sup>226</sup> Eco, Umberto; Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik; Can Yayınları; 2012; Çeviren: Kemal Atakay; sayfa: 36

belirmiştir. Bu yüzyılda zenginleşen orta sınıf, yeni bir sanat alıcısı kitlesi yaratırken, sanat izleme ortamları ihtiyacına istinaden, Salon Sergileri (1725-1890 yılları arasında) takip edilir hale gelmiştir.<sup>227</sup>

Modern zamanlarda, küratörlük, müze koleksiyonlarından sorumlu olmakla tanımlansa da küratörün, dönemdeki asli görevi, koleksiyon parçalarının, hangi kökenden, hangi koşullarda getirildiğini gizleyerek –pek çok parça oldukça barbar yöntemlerle kökeninden koparılarak toplanmıştır-, insanlık tarihi için genel bir önem taşıdığı fikrinin yerleştirilmesiydi. İkinci Dünya Savaşı'na kadarki dönemde sergi organizasyonları dahilinde, etimolojik kökenine istinaden koruma (curare), sanatın yorumlanması ve sanat eserinin korunması anlamını taşıırken, Savaş sonrasında, daha çok bugünkü anlamı olan sergi yazarı/müellifi tarifine dönüşmüştür. Sanat kurumlarında, etkisi daha güçlü müelliflik hakkı, fark edilir bir üslubu ve kalite garantisi veren yeni bir aktör olarak şekillenmiştir.<sup>228</sup> Hatta günümüzde, sanatsal üretim sürecinin içine bütünüyle dahil olmaktadır.<sup>229</sup> Sanatçıya neyi, nasıl üreteceğini söyleyecek noktaya gelen küratör, bunu elbette hem kendi erki hem de iktidarın veya para odaklarının yararına işletmektedir.

Küratörlük, XX. yüzyıl itibariyle, kapitalist sistem içinde yeniden evrilen sosyo-ekonomik etkenlerin, çağdaş sanatın gelişimi doğrultusunda sanat ve toplum ilişkilerinin yürütmesi amacıyla oluşan yeni bir meslek alanı olarak tanımlanabilir. Sanat alanındaki büyük bütçelerin kurumsal açıdan düzenlenmesi ve yönetilmesine yarayan küratörlük, fuarlar, sergiler, müzeler aracılığı ile bu gücünü rahatça uygulayabilmektedir. Sanat, küresel dünyada ve küratörler aracılığıyla sermaye gruplarının *politik* ya da *ideolojik* müdahalelerine maruz kalarak, planlanmış birtakım amaçlar doğrultusunda kitlesel rolünü oynamak zorunda kalmıştır.<sup>230</sup> Bir kısır döngü içinde, hem sanat üretimi oyunun kurallarına uymak zorundadır hem de sanatın

---

<sup>227</sup> Acar, Barış; Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar; sayfa: 200

<sup>228</sup> Madzoski, Vesna; Küratörlük; Koç Üniversitesi Yayınları; 2016; Çeviren: Mine Haydaroglu; sayfa: 30

<sup>229</sup> Madzoski; Vesna; A.G.E; sayfa: 31

<sup>230</sup> Özderin, Süleyman; Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör: Küratör; Ulakbilge Dergisi; sayfa: 32-48  
Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/143453> (sayfa:3)

toplumsal algılanışı sistemin beklentilerine uymaya zorlanmaktadır. İçeriği tamamen siyaset dışı olsa da sanat eseri, ekonomik gücü elinde bulunduran grupların istekleri doğrultusunda politik olmaya mecbur bırakılmaktadır. Günümüzde herhangi bir sanat eserinin, sergilenme, pazar bulma, satılma ve sanatçısına para kazandırma amacı taşımadığını söylemek mümkün olmadığından, piyasa koşulları içinde ideolojik değerlerden korunması da söz konusu olamamaktadır. Küçük sanat galerileri bile sergilerinde küratör sözcüğünü kullanmakla hem yaptıkları işi daha önemli addetmekte hem de sanat üreticisi ve satıcısı arasındaki dengenin seyrinde gitmesini sağlamaktadır. Oysa bu kavram *gücün* yani, *kapitalin* sanatçıyla temasını kesme ihtiyacından ortaya çıkmaktadır. Küratör bu iki kuvvetin çatışmasını önlemek için, güç tarafından organize edilmiş ve programlanmış postmodern bir taşerondur. Küresel bir şekilde örgütlenir, sanatçıya direktif verir, *isyanı* örgütleme üzere çalışır. Karşı çıkanları dışlar, yaşam hakkı tanımaz, demokratik olarak ortak çalışmayı kabul etmez, daha çok gençlerin düşüncelerini sömürür.<sup>231</sup> Küratör, sergi düzenleyicisi olmaktan öte, sanat piyasasının yönetimini elinde tutar. Küratörler, sanat piyasasında sanatçıyı yoğurmayı görev edinmişken, sanatçı da piyasa koşullarına uygun olarak imal edilmekten gayet memnun görünmektedir.<sup>232</sup>

Sanatın tüm üretim sürecinde, küratör, geniş bir tamamlayıcı rolle, araştırma yapar, yazar, eğitir, fon bulur, planlar, yönetir, sanatçıları ve eserlerin, korur, sergi düzenler, arşivler, tanıtım yapar, temsil eder, yeni projeler üretir, ilişki ağları kurarak kamuoyu yaratır, kavramları dile getirir, projeleri markalaştırır, satar, sanat sahasındaki farklı kutuplar ve aktörler arasında arabuluculuk yapar ve eleştirmenlerin eksik olduğu yerde eleştirmenlerin yerini alır.<sup>233</sup> Hükümdar iradesinden henüz kurtulan sanatın üretim sürecinde bu kadar yönetilir olmayı kabul etmek, sanatçılar için elbette hiç kolay olmamıştır. Kendi işlerinin müellifliği için savaş veren sanatçılar, eserlerinin

---

<sup>231</sup> Tanyeli, Yavuz; Karşı Gibi; Küratör Fenomenolojisi; Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, 6. sayı, İstanbul, Mart 2005, s. 12-19; Aktaran: Özderin, Süleyman; Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör: Küratör; Ulakbilge Dergisi. Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/143453>

<sup>232</sup> Foster, Hal; Exhibitionists London Review of Books'ta (Cilt. 37, sayı 11); Çeviren: Ayşe Boren; 2015; Erişim: <http://www.e-skop.com/skopbulten/kuratorler-ve-teshirciler/2616>

<sup>233</sup> Madzoski, Vesna; Küratörlük; Koç Üniversitesi Yayınları; 2016; Çeviren: Mine Haydaroglu; sayfa: 32

kökeninden koparılıp başka bir kişinin söyleminin bir parçası olarak yeniden yapılması konusuna oldukça direnç gösterdilerse de özellikle 1970 sonrasında ağırlıklı olarak etkisiz hale getirilmişlerdir.<sup>234</sup> Bu tarih itibariyle küratör, bir sanat eseri yaratır gibi sergi tasarlayan, sanatçı seçiminden finansmanına kadar serginin tüm organizasyonunu, yüklenen yeni bir kimlik kazanmıştır.<sup>235</sup> Bu anlamda küratörlük, sanatçıyı ayak işlerinden kurtarma sistemi gibi görünse de, yaratım sürecine bile müdahale ettiklerine şahit olmak mümkündür. İlk arazi sanatı sanatçılarından Robert Smithson, konuyu “kültürel hapisane” olarak tanımlarken, kültürel kapatmayı, sanatçıya sorulmadan, başkasının sınırlarının dayatılması olarak tarif etmektedir. Sanatçıların kendileri değilse de ürettikleri, galerilere, müzelere, sergi salonlarına kapatılmaktadır. Denebilir ki muhafız-küratör, sanatı, toplumun geri kalanından koparmaktadır; sanat yapıtı, dış dünyadan kopartılarak, tüketim için güvenli hale getirildikten sonra yeniden sunulmaktadır.<sup>236</sup> Böylece hem dış müdahalelerden korunmuş olmakta hem de kapalı toplum için de alım-satımı daha yönetilebilir olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda küratörler, kültür endüstrisi dahilinde, sanatın ticaret kısmını yönetmekle birlikte, ara katmanlar oluşturarak siyasi idarenin yön vericiliğine hizmet edebilmektedir. Ekonominin, siyasi gücün elinde olması ya da siyasetin ekonomik gücün elinde olması, girift bir ortaklıkta, sanat üretimlerinin de bu koşullara uygun biçimlenmesini sağlamaktadır. Sistem içinde küratörün en büyük görevi, sanatçıyı merkezde gibi göstererek, toplumsal, ekonomik ve politik akışa uygun bir yapılaşma oluşumunu yönetmektir. Küratörün bağlı olduğu kurum, ulusal ya da uluslararası platformda önemli bir ticari konumda ise (pek çok bankanın galerisi olması gerçekten bir tesadüf müdür?) ya da özel bir kurum olsa ve devlet desteği alıyorsa, küratörün tam bağımsız çalışması zaten mümkün görünmemektedir. Küratör hem kendi kazancını hem de kurumunun konumunu korumak üzere her zaman kontrolü ve dengeyi sağlamak zorundadır. Sanatçı üretimlerini, dolayısıyla alıcıların beğenilerini buna göre

---

<sup>234</sup> Madzoski, Vesna; A.G.E; sayfa: 33

<sup>235</sup> Acar, Barış; Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar; sayfa: 206

<sup>236</sup> Madzoski, Vesna; A.G.E; sayfa: 33

yönetmek de küratörün ana görevidir. Böylelikle sergilerde satılan eserler eş zamanlı olarak, küratörün hem işlevsel hem ekonomik değerini belirler hale gelmektedir.<sup>237</sup>

Sonuç olarak söylemek gerekir ki XIX. yüzyıl itibariyle Sanayi Devrimi sonrasında hızla evrilen toplum, sosyal, ekonomik ve siyasi olduğu kadar sanat alanında da farklı bir ivme kazanmıştır. Sanat ve siyaset, modernizmde iki özerk alan arasında tehlikeli bir ilişki yumağıdır. Aralarındaki çatışmanın sürekliliği, ahlaki ve faydacı amaçlara hizmet bakımından kesintisiz olarak devam etmektedir. Sanat hareketlerinde beğeni ölçütü, estetikten çok ekonomik, dolayısıyla politik anlam kazanmaktadır.<sup>238</sup> Teknolojik gelişmeler, sanatı hem atölyelere sıkışıp kalmaktan kurtarmış, yaygınlaşmasını sağlamıştır hem de tarihsel doküman olma işlevinden kurtararak hem biçim hem içerik olarak farklılaşmasına yol açmıştır. Ulusallaşma ve özgürleşme rüzgarının da etkisiyle bağımsızlaşmaya çalışan sanatçı ruhu, akademik kurallar çemberinin dışına çıkmaya çaba gösterirken yeni bir kısıtlayıcı sistemin zorluklarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Üretim sisteminin yarattığı tüketim koşulları, tüm yaşam biçimi gibi sanatı da ister istemez ekonomik gücün yönetimi altına sokmuştur. Özellikle küreselleşmenin etkilerinin ciddi şekilde her şeyi etkilemesi gibi, sanat üretimleri de kapitalist sistemin getirdiği tüketim eğilimleri ve yönlendirmeleriyle kendi yolunda özgürce hareket edememektedir. Onlarca sayfadır bahsedilen bu döngü, bizi yine ilk sayfadaki iktidar tanımına götürmektedir: Başkalarını etkileme, davranışlarını yönetebilme gücü.

### **3.4. Sanatın iktidarına karşı**

Sanayi Devrimi'yle birlikte değişen üretim koşulları karşısında çaresizce ekonomik sistemin getirilerine maruz kalan birey, tüketim toplumunun bir parçası olarak, kültür endüstrisinin dayatmalarıyla karşı karşıya kalmıştır. Geleneksel yaşam tarzının

---

<sup>237</sup> Çığırılı, Eda; Çağdaş Sanat Ortamında Küratörün Rolü;

Erişim: <http://izlekler.com/cagdas-sanat-ortaminda-kuratorun-rolu-eda-cigirli/>

<sup>238</sup> Kreft, Lev; Makele: 20.Yüzyılda Sanat ve Siyaset; Kaynak: Sanat Siyaset; İletişim Yayınları; 2009; Çeviren: Emrehan Zeybekoğlu; sayfa: 188



değişmesi, yeni değerlerin gelişmesi ve iletişim biçimlerinin güncellenmesi, tüketim toplumunun koşullarına uymayı mecbur kıldığı kadar, bilinçlenen bir kesim de oluşturmuştur. Fark eden, sorgulayan, tepki gösteren bu kesimdeki en önemli unsurlardan biri, her dönemde öncülük eden sanatçılardır. Sorgulamaya odaklanan sanatçı zihni, dünyanın görüldüğü gibi algılanmasını yetersiz bularak, görünenin aslında yalnız görüldüğü gibi olmadığı anlayışından hareket eder. Bu zihniyetle XX. yüzyıl sanatçıları, nesnenin, öznenin, toplumun ve sanatın anlamını analiz etmeye başlar. Görünen gerçekliğin arkasındakini ortaya çıkarmaya çalışan sanatçılar, dış dünyanın bire bir sunumunu terk ederek, yeni bir anlatım diliyle yeni bilinç halini görselleştirmeye çalışır.<sup>239</sup> Özellikle bilim ve teknolojinin gelişmesiyle ikame edilecek çözümler olduğu için sanat eserleri belge niteliği taşımaktan kurtulabilmektedir. Fotoğraf makinesinin icadı ve yaygın olarak kullanılmaya başlanması, ressamı, tarihsel belge üretir gibi gördüğünü kopyalamaktan azat etmiştir. Doğanın santim santim keşfedilmesi, doğaya olan merakı en aza indirirken, görünenin arkasında ne olduğu konusu, büyülü bir cazibe alanı yaratmaktadır. Farklılaşan bilim dalları, sosyoloji, psikoloji gibi doğrudan insana yönelik araştırmalar ve sorgulamalar da sanatçılarda yalnız doğanın somut yansımalarını değil, insana hissettirdiklerini de ele alma dürtüsü doğurmaktadır. Endüstri toplumunun duvarları arasına hapsolan insan ruhunun mutlaka bir çıkış yolu bulması, kendini ifade etmesi, düşünce yapısını özgürleştirilmesi gerekmektedir. Sürekli yeni icat ve yaratılar üretme ihtiyacı, teknik koşulları geliştirmesi yanında, insana sonsuz bir hayal gücü imkanı da sunmaktadır. Bu yeni ilham alanı da görülene ve gösterilene bağlı olmama, hayal edileni, hissedilene yansıtma heyecanını yaratmaktadır. Aynı zamanda XX. yüzyılın getirdiği ve hayatın en küçük hücrelerine kadar yayılan gözetlenme, denetlenme, yönetilme koşullarının, bir noktadan sonra kabul edilebilir düzeyde olmaktan çıkması, insanı ister istemez isyan noktasına getirmektedir. Toplumun nabzını tutan, bireysel ve toplumsal ifadeye yarayan ve çoğu zaman özgür bir yaratı peşinde olan sanatçılar da yukarıda uzun uzun bahsedilen kültür endüstrisi koşullarından sıyrılmaya çabası içine girmiştir. Bu

---

<sup>239</sup> Öndin, Nilüfer; 20.YY Sanatının Kuramsal Dili; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları; 2009; sayfa: 8

koşullarda akademik kurallara aykırı hareket etmek, sanatçının özgür ve isyankar ruhunun doğal bir sonucudur.

Doğanın dolaysız sanat durumlarına karşı, sanatçının bir taklitçi olduğu düşüncesi, Antik Yunan döneminde tragedyanın doğuşu ile sarsılırken, ilk defa beliren *öznel sanatçı* kimliğinin kendini yüceltebilmesi için, yarattıklarının da yüceltilmesi gerekiyordu. Bu da ancak sanatçının buyruk ya da suçlama etkisinde olmamasıyla sağlanabilmektedir. <sup>240</sup> Geleneksel değerlerden kurtulmak, geleneklerin insanın ilerlemesine engel olan yapısından sıyrılmak için eskiyi öldürmek gerektiğini söyleyen Nietzsche, geleneklerin, tıpkı kültür endüstrisi yapısında olduğu gibi insanı başkalarının verdikleriyle geçinen kişi konumuna düşürdüğünün altını çizmektedir. XX. yüzyılın kültürel yozlaşma koşullarında, birey ancak yaratıcı gücünün itkisiyle çağını aşarak, geleceğe uzanabilir. Dönemin tutsaklık koşullarından kurtulmanın bir yolu da sanattır.<sup>241</sup>

İşte tam da bu amaçlarla sanat iktidarının kırılma anları ve devrimsel sanat akımları ortaya çıkmaktadır.

### **3.4.1 Kübizm ve sonrası**

Kübizm, bilim ve tekniğin son hızla geliştiği XX. yüzyıl başlarında, devrimsel bir hareket olarak modern resme çarpıcı bir başlangıç sağlamıştır.

Rönesans'tan beri süregelen kurallı ve natüralist sanat, gelişen tekniğin olanaklarıyla, ressamı, atölyeden çıkarmış, doğanın ortasına, ışığın altına ulaştırmıştır. Malzemesini sırtına alıp doğanın kucağında, günün her saatinde, havanın her koşulunda değişen ışıkla buluşan sanatçı, gördüklerinin de ışık koşullarına göre farklı görünüme büründüğünü keşfetmiştir. Anlık görüntüler karşısında izlenimlerinin farkındalığına

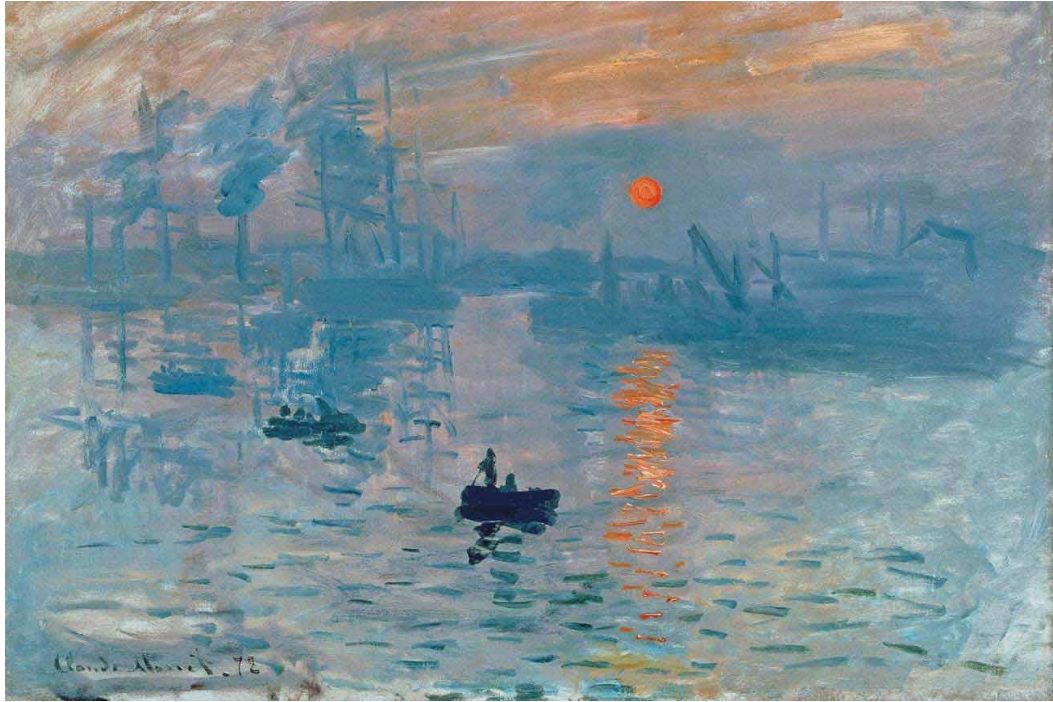
---

<sup>240</sup> Nietzsche; Friedrich; Tragedyanın Doğuşu; sayfa: 38

<sup>241</sup> Öndin, Nilüfer; 20.YY Sanatının Kuramsal Dili; sayfa: 23-25

varan sanatçı, gözle görüneni kendi düşünsel katkısını da ekleyerek, resme uçuşan bir ruh getirmiştir.

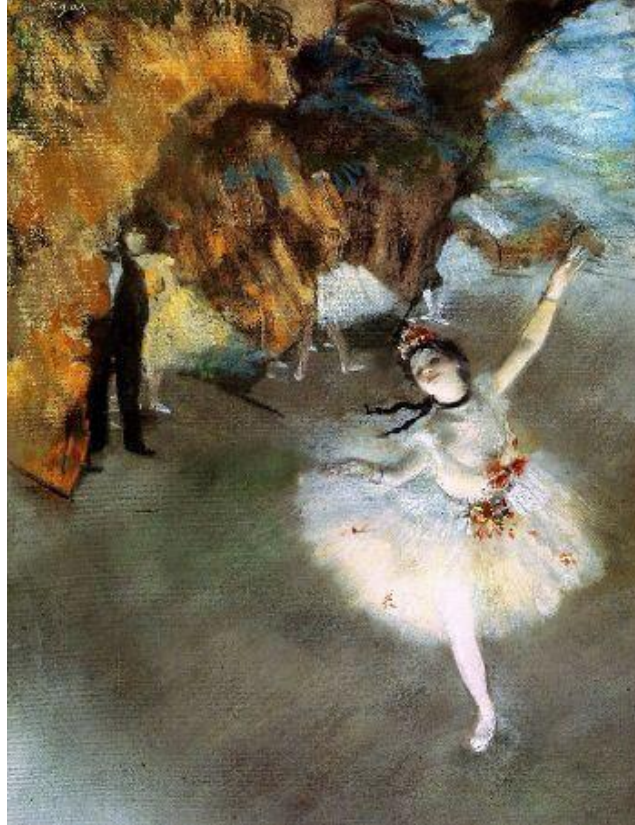
Empresyonizm adlı akımı doğuran bu çalışmalar, çizgi, kompozisyon, oran-orantı, ışık-gölge gibi geleneksel resim kurallarına uymayan ve izleyenler tarafından çok da anlaşılmayan yönüyle oldukça tepki toplamışsa da sanata getirdiği kırıcı etkiyle, kendisinden sonra gelecek yeni akımların yolunu açmıştır. Akım, adını, bir sergide Monet'nin Gündoğumu isimli tablosu üzerine yazdığı yazıda eleştirmen Louis Leroy'un "düpedüz izlenimden ibaret" yorumundan almaktadır. Monet tabloda, gündoğumu anında, su yüzeyinin farklılaşan renklerini, ışık dalgalanmalarını, serbest fırça darbeleriyle vererek *anlık* duygusunu yansıtmaya çalışmıştır. Paris'te düzenlenen Salon Sergileri'ni takiben, Empresyonist ressamlar, bitmemişlik izlenimi yaratan bu resimleriyle 1874'te ilk sergilerini açmışlardır. 1881 yılında devletin desteğini çekmesiyle de bu sergiler Fransız Sanatçılar Birliği'nin düzenlediği yıllık sergiye dönüşmüştür.<sup>242</sup>



Görsel 14 Claude Monet; Empresyon, Gün Doğumu (1872)

<sup>242</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; Sel Yayıncılık; 2010; sayfa:14

Akademik resimlerin kuralcı, klasik üslubuyla karşılaştırıldığında, izlenimci resimler, kurallarda, desen temelinden hatta biçimden yoksun görünmektedir. Işık, sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir. Rönesans'tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini, çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik almaya başlamış ve uzaklıklar ve yakınlıklar renklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Gün ışığına bağlı olarak anlık izlenimi tuvale aktarırken gereken çabukluk, akademik resmin ayrıntıcı ve bütüncül kurallarından vazgeçmeyi getirmiştir.<sup>243</sup>



Görsel 15 Edgar Degas, Yıldız (1878)

Empresyonizmin geç dönem ressamlarından Paul Cézanne, resme devrimsel bir düşünce getirerek, doğadaki her şeyin küre, koni, silindire uygun olarak biçimlendiğine dikkat çekmektedir: Doğayı, silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde, doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmelidir.<sup>244</sup> Cézanne, hacim ressamıydı ve hacmin yapısını

---

<sup>243</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 22

<sup>244</sup> Antmen, Ahu; A.G.E; sayfa: 28

arıyordu.<sup>245</sup> Doğanın, değişmeyen değerlerini araştıran Cézanne, koni, silindir ve kürelerle resmini inşa etmekle ve tablolarını geometrik temelle planlamakla, Empresyonist ressamlardan bir ölçüde farklılaşmaktadır. Bu yönüyle Kübist resamlara etkide bulunduğu ifade edilirken, resme, birden fazla bakış açısı ve çapraşık uzam ilişkileri ithal ederek, insan algısının sınırlarını zorlamayı getirmiştir.<sup>246</sup>



Görsel 16 Paul Cézanne; St Victoire Dağı (1904)

Gözle görüneni yadsımak ve görünüşü yeniden kurmak olarak nitelendirilebilecek Kübizm, matematiğin de katkısıyla, çağdaşlığı doruğuna çıkarmıştır.<sup>247</sup> Cézanne'nın, doğayı koni, silindir ve küre açısından incelemek sözünden yola çıkarak, objelerin görünen yüzü yerine, özünü, iskeletini çıkarmaya çalışan, düşünce yönü ağır basan bu akımın iki büyük sanatçısı Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963)'tir.

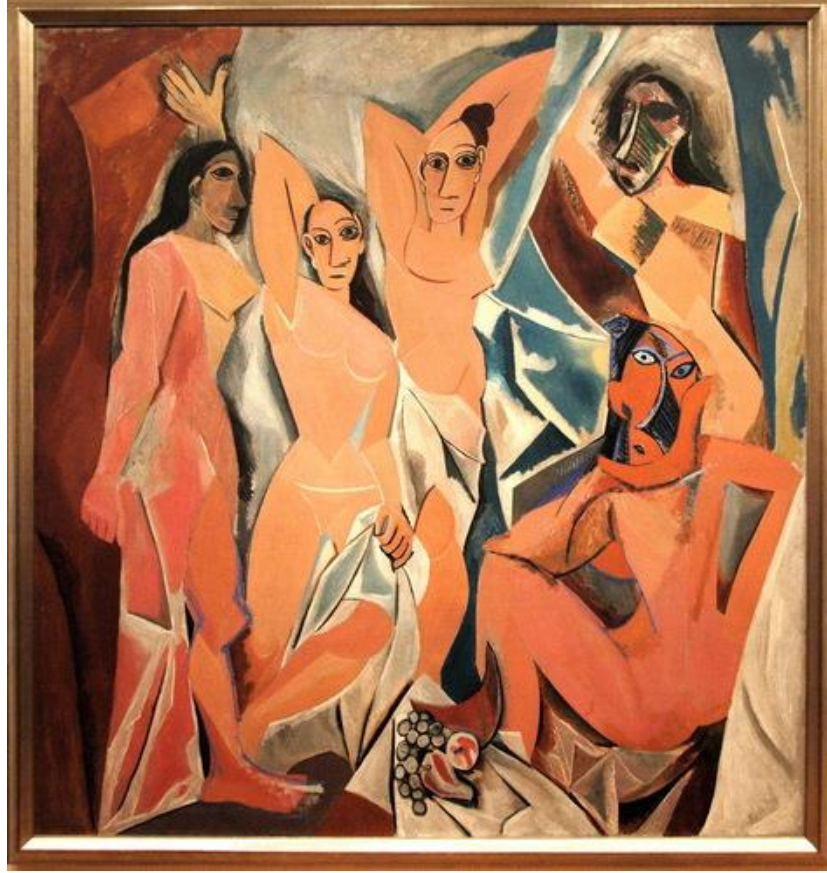
---

<sup>245</sup> İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim; Haylabaz Kitap; 2009; sayfa: 28

<sup>246</sup> Öndin, Nilüfer; 20.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili; sayfa: 17

<sup>247</sup> Eroğlu, Özkan; Sanatın Tarihi; Kolaj Kitaplığı; 2007; sayfa: 370

Picasso'nun, sert, köşeli, geometrik biçimli, kavisli çizgilerle ve kahverengi, gri, donuk pembe, silik mavi renklerle düzenlediği 1907 tarihli Avignonlu Kızlar tablosu, Kübizmin ilk yapıtı olmanın yanı sıra 20.yüzyıl sanatının bildirisi de sayılmaktadır.<sup>248</sup> Barselona'da Calle D'Avignon'da bulunan bir genelev anlatısı olan tablodaki beş çıplak kadının, gözlerini izleyenler üzerine dikmesi zaten alışlageleni sarsan bir tavır iken, bunun da ötesinde anlatım dili olarak resme yepyeni bir biçim getirerek geleneksel kuralları yerle bir etmiştir.



Görsel 17 Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar (1907)

Kübizm, düşünsel değişimleriyle, geleneksel perspektif kuralları dahilindeki *tekbakış* noktasını yıkarak ve mimesisi reddederek resme birden fazla noktadan bakışı sağlayan, parçalama, ters yüz etme gibi çabalarla çıplak gözle görülmez olan gerçekliklere işaret etmeye çalışmıştır. Tekbakış noktasının kırılması, kapalı hacmin de kırılması anlamına geliyordu; hacim irili ufaklı geometrik parçalara bölünüyor, bu parçalar yeni bir

---

<sup>248</sup> Eroğlu, Özkan; A.G.E; sayfa: 370

kurguyla yan yana ve üst üste koyularak, bitmiş bir biçim yerine yepyeni bir görünümle sil baştan oluşturuluyordu.<sup>249</sup> Hem zaman hem uzam açısından üç boyutluluk anlayışının esaretinden kurtulan Kübist sanatçılar, dördüncü boyutu keşfetme imkanını yakalamış oluyordu. Yalnızca nesnel hacim olarak değil, objenin/figürün zaman içinde değişkenlik gösteren farklı yüzeylerini aynı anda tabloya yansıtan en önemli çalışmalardan biri sayılan Marcel Duchamps'ın dinamizmi anlatan Merdivenden İnen Çıplak tablosu, cismin görüldüğü anki biçimini dışlayarak, farklı anlardaki çeşitli görüntülerini, bir bütün teşkil edecek şekilde bir araya getiren yeni bir kurgu sunmaktadır.<sup>250</sup> Böylece figür/nesnenin kendisi yanında hareketi de dördüncü boyut olarak tuvale yansıtılmış oluyordu.



Görsel 18 Marcel Duchamps, Merdivenden İnen Çıplak (1912)

---

<sup>249</sup> İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim; sayfa: 29

<sup>250</sup> Beksaç, Engin; V. Yüzyıldan XXI.Yüzyıla Avrupa Sanatı; Ceren Yayıncılık; 2015; sayfa: 164

Kübizm tanımını, fovist sanatçı Henri Matisse'in *küçük küplerle yapılan resim* dediği bu tarzı duyarak ortaya atan eleştirmen Vauxelles'dir. Braque ve Picasso dışında, 1909'dan başlayarak Fernand Léger (1881-1955), José Victoriano González-Pérez (Juan Gris) (1887 – 1927), Albert Gleizes (1881 – 1953), Jean Metzinger (1883 – 1956), André Lhote (1885 – 1962) gibi sanatçılar bu yönde eserlere imza atmışlardır.

Bu sanatçılar, filozof ve matematikçi dostlarıyla yaptıkları söyleşilerle düşünsel dünyalarını zenginleştirerek, sanatta kurallar iktidarına karşı yeni yöntemler geliştirmek için geniş perspektifli bir altyapıya ulaşabiliyorlardı. Kübistlerin en sevdikleri konulardan biri olan natürmortlar bile, oldukça farklılaşıyor, içine portreler yerleştiriliyor, gazete parçaları, suntalar gibi devrimsel malzemelerle, geleneksel resim tarzının tamamen dışına çıkılıyordu.<sup>251</sup> Yani hem içerik hem biçim açısından, Rönesans'tan beri süregelen geleneksel resim yapısı, sanat tarihinde çağ açan bir kırılımla ve zengin bir dünya görüşüyle kendinden sonra gelecek pek çok yeniliğe de yol açmıştır.

Braque, düşünsel ihtiyaçlarına yetmeyen geleneksel resim özelliklerini kendi sözleriyle şöyle aktarmaktadır:

Geleneksel perspektif beni tatmin etmiyordu. Sonuçta mekanik bir süreç olan bu perspektif biçimi, her şeyi bütün olarak göstermeye yetmiyordu. Bir açıdan başlıyor, o tek bir açıdan kurtulamıyordu. Bu durum, insanın sanki hayatı boyunca bir görüntüyü profilden çizmesi gibi bir şeydi ve bu, sanki insanın tek bir gözü varmış gibi bir yanılgı yaratıyordu... Böyle düşünmeye başlayınca her şey değişti, hem de nasıl değişti!.. Benim özellikle ilgimi çeken -ki Kübizmin ana gelişme hattını oluşturan da budur- bu yeterince bilmediğim yeni mekana somut bir ifade kazandırabilmektir. Dolayısıyla yalnızca manzara ve natürmort yapmaya başladım, çünkü doğada dokunsal, adeta, elle şekillendirilebilir bir mekan vardır sanki. Hatta yazdım da bu türden deneyimlerimi: "Bir natürmort dokunamayacağımız kadar uzaklaştığında, artık bir natürmort değildir"... Bu, benim bir şeylere yalnızca bakmakla tatmin olmamamın, dokunarak da hissetmek istememle ilgili arzumun ifadesiydi. Beni güçlü bir biçimde kendine çeken de işte bu mekan arayışıydı ki zaten bu arayışlar en erken Kübist resimlerimin konusuydu. Renk o kadar önemli değildi. Renkle ilgimizi çeken tek şey, ışıktı. Işık ve mekan birbirleriyle bağlantılıdır, öyle değil mi? Dolayısıyla biz ikisini birlikte ele almıştık... İnsanlar da bize soyut ressam dediler!<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Eroğlu, Özkan; Sanatın Tarihi; sayfa 371

<sup>252</sup> Braque ile söyleşi. Erişim: <http://sanatkaravani.com/insan-ne-kadar-devrimci-olursa-olsun-kendi-cagindan-kurtulamaz-braque/>



Picasso ve Braque, 1908’de düşünsel bir ortaklıkla Kübizmin manifestosunu yayınladıklarında, bu felsefi temelli dünya görüşünü net olarak ifade etmişlerdir: Kübizm, sürekli olan ve değişmeyen özün tasvirine çalışmaktadır. Eşyanın dış görünüşüyle birlikte özü de gösterilmelidir. İnsanın yalnız dış görünüşünü ele almak, onu, sadece bir madde olarak düşünmek olur. Halbuki o, birtakım fikirlerin ve duyuların da sahibidir. Sanat onun bu tarafını da yeni bir tasarım halinde göstermek zorundadır.<sup>253</sup> Hatta Fransız ozan Guillaume Apollinaire, Picasso için “o yeni insandır, bu dünya onun tasarısıdır” derken tüm cisimlerin kırılıp her boyutuyla yeniden tasarlanmasına dikkat çekmiştir.<sup>254</sup> Sonuçta insan da dahil olmak üzere hiçbir cisim salt görüntüsünden ibaret değildir ve onu anlamak için her boyutuyla, yer aldığı uzamla birlikte ifade etmek gerekmektedir



Görsel 19 Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman (1912-13)

<sup>253</sup> Işık, Abdullah; Kübizm;

Erişim: <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2015/02/28/kubizm-alintidir/>

<sup>254</sup> İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim; sayfa: 30

Apollinaire, aynı zamanda, modern kent insanının yaşantısını yansıtmada, kolaj resim tekniğinin çok uygun olduğunu da savunuyordu. Konular zaten modern kentteki günlük yaşamdan alınıyordu; sanat yapıtlarının da endüstri çağının getirilerine uygun olarak üretilmesi gayet normal olacaktı. Kağıt parçaları, kum, gazete, resim malzemesi olmayan ama bir şekilde tuvale giren günlük hayat parçaları, geleneksel sanata malzeme kullanımını açısından da büyük bir farklılık getirmekteydi.<sup>255</sup> Farklı malzeme kullanma denemelerinin modern olma anlamında iki nedeni vardı: Öncelikle sanatı, paha biçilmez, mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okuyordu; kullanılan yeni malzemeler, herhangi bir hırdavat dükkanında bulunabilen gayet sıradan ve değersiz ürünlerdi. İkinci olarak da sanatçıyı özgürleştiren, hareket serbestisi tanıyan nedendir. Artık sanatçının her türlü aracı kullanmaya hakkı vardı; sanatçı, aracını meslek etiketinin gereklerine göre değil, görüşünün taleplerine göre seçebilirdi.<sup>256</sup> Böylelikle katı kurallı akademik sanatın iktidarı, malzeme anlamında da kırılmış oluyordu.

Sanatın ve sanatçının bu kadar değişmesinde, elbette dünyada yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler etkisiz değildi. Her ne kadar kübistler, siyasetle hiç ilgilenmeseler de tüm dünyayı sarsan 1.Dünya Savaşı kapıdayken, duyarsız kalmak mümkün değildi. Üstelik endüstri toplumu öyle hızlı yayılmıştı ki çılgınca yapılan üretim ve tüketim, toplumu tamamen değiştiriyordu. Sanatçının kendini bu yeni koşullardan soyutlaması mümkün olmamakla birlikte, bilimsel gelişmelerin, bir o kadar sanata dahil olması kaçınılmazdı. 1895'te X-Rays, 1901'de Kuantum Teorisi, 1905'te Özel Rölativite teorisi, yine 1905'te Newton fiziğini aşılması, 1910'da atom çekirdeğinin bulunması gibi keşifler, ister istemez derinlikli merakları, nesnenin, hacmin parçalanmasını getirmiştir.<sup>257</sup> Kübistler de bu parçalanmayı eserlerine en iyi yansıtan kesim olmuştur.

---

<sup>255</sup> Lynton, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü; sayfa: 64

<sup>256</sup> Berger, John; Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı; Metis Yayıncılık; 2010; Çevirenler: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen; sayfa: 66

<sup>257</sup> Berger, John; A.G.E; sayfa: 75

Bu deneysel araştırmalarla, nesnelere, figürler parçalanıp tanınmaz hale gelse de nesne hala varlığını koruyor ve tam bir soyutlamaya varamıyordu. Gerçekliğin taklidinden vazgeçen Kübizm, geleneksel estetik çerçevesinde yargılanamayacak organik olmayan eser, yani yapay bir inşa anlayışı ortaya koymuştur. Kolaj tekniğiyle resim birliğini ortadan kaldıran Kübizm, geleneksel temsil sistemini de geçersiz kılmıştır.<sup>258</sup>

Kübizm, *tam soyutlamaya* giden yolda ilerlerken, 1914'te Kübist grubun dağılması, sanata getirilen bu yenilikçi tavrın da sonu olmadı; tam aksine kendinden sonra gelen sanatçılara büyük ölçüde zihin açan bir yol gösterici olmuştur.

Robert Delaunay, Kübizmin son zamanlarındaki eserleriyle, kübist öncülerin kullanmadığı ölçüde rengi tuvale yansıtarak, aynı zamanda Empresyonist etkileri de dışarı vurmaktadır.



Görsel 20 Robert Delaunay, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay (1912-1913)

---

<sup>258</sup> Öndin, Nilüfer; XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili; sayfa: 34

Endüstrinin hızlı gelişimi ve teknolojik uygulamalar, sanatçıların hayal dünyalarını ele geçirerek, makine düşüncesi çevresinde, resme dinamizmi getiren Fütürizmin gelişmesini sağlamıştır. Yeni dünya koşullarında, yeni insanı tasarlamaya çalışan sistem, sanatın her alanından moda, hatta yemeğe varana kadar her alanda kendini göstermiştir. Marcel Duchamps'ın Merdivenden İnen Çıplak tablosu (Resim 15) resme, anda yaşanan hareketi getiren ilk yapıtlardandır. Makineleşme çağında hareketi temsil eden resimlerde, statik olan reddedilir; her şey hareket ettiği için görüntüleri de durağan değildir<sup>259</sup> ve bu hareket süresinde, cismin her açıdan görüntüsü resme dahil olmaktadır.



Görsel 21 Giacomo Balla, Güneşin Önünden Geçen Mars (1914)

---

<sup>259</sup> Öndin, Nilüfer; XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili; sayfa: 41

Piet Mondrian da K bizimle ilgi kurmadan önce Hollanda manzaraları yapan bir ressamken, Kübizmin sonuna varılırken tamamen soyutlamaya giden bir yol izlemiştir.



Görsel 22 Piet Mondrian, Kavanozlu Natürmort (1911-1912)

Mondrian, zamanla ve  yesi olduğu Teozofi Derneği etkisiyle yapıtlarına gizemli bir anlam katmaya çalışmıştır. Renkleri azaltarak ve daha çizgisel bir yöntem uygulayarak yapıtlarını soyutlamaya başlamıştır.<sup>260</sup>

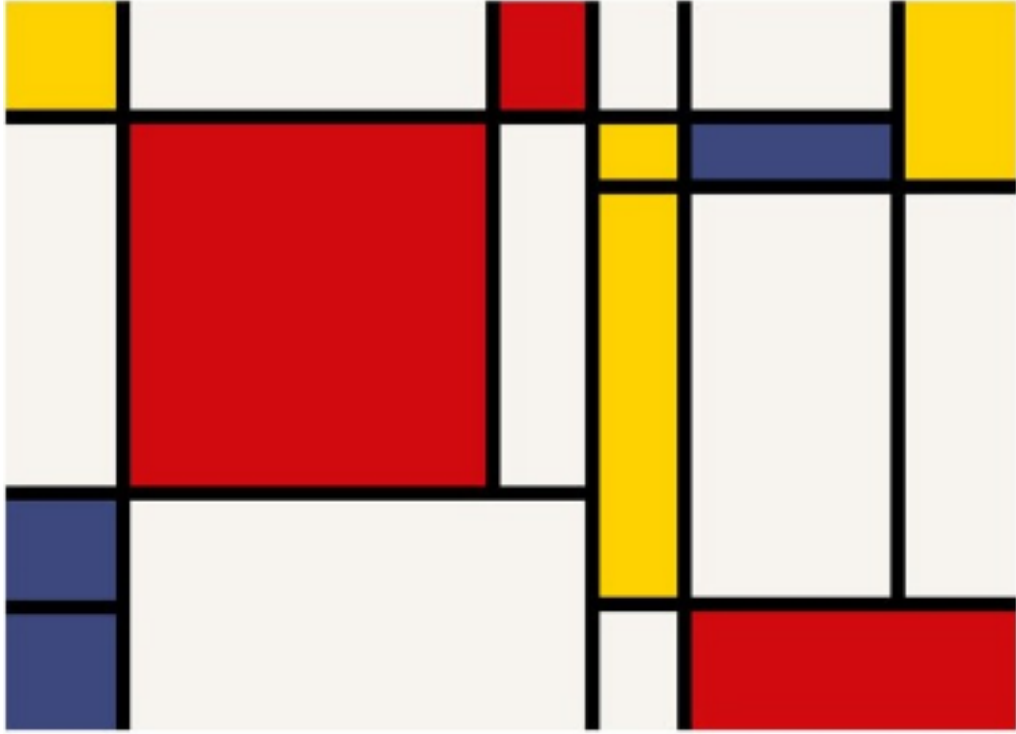


Görsel 23 Piet Mondrian, Mavi Cephe (1914)

---

<sup>260</sup> Lynton, Norbert; Modern Sanatın  yk s ; sayfa: 75

Nesnenin görünüşüne ve resmi yönlendiren kurallara baş kaldıran yeni akım, nesnenin tamamen çözülmesiyle, plastik sanatların ana aktörü olan nesneyi tuvalin dışına itmektedir. Sanatı nesne tekeline kurtararak, sanatçıyı düşünsel olarak tamamen özgürleştirmekte ve sınırsız bir yaratı alanı sağlamaktadır. Mondrian'ın vardığı nokta artık tamamen yatay ve dikey çizgileri içeren, üst üste ve yan yana dikdörtgenlerdir.



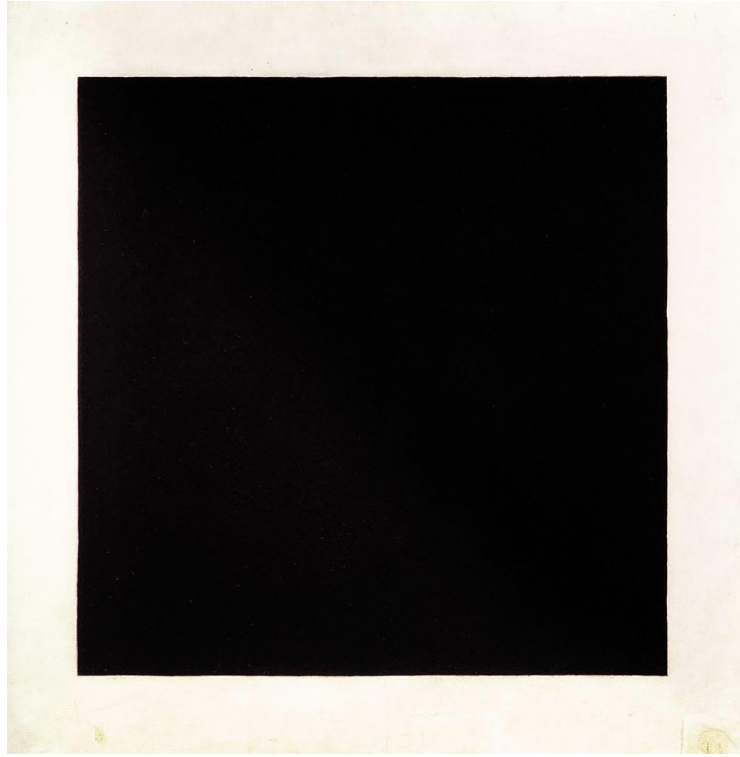
Görsel 24 Piet Mondrian, Abstract (1920)

Hatta resimlerinde çerçeve bile kullanılmamaktadır. Bu son adım, geleneksel sanatın, çerçeve içine hapsolmuş ve sergileme alanını belirleyen tüm kuralları yıkarak sanat iktidarını hükümsüzleştirmektedir. Tuvaldeki kompozisyon, çerçevesiz olmanın serbestliğiyle adeta tüm uzama yayılma imkanı bulmaktadır. Günün uygar insanı, doğadan giderek uzaklaşmakla ve soyutlaşmakla birlikte uyum ve dengeyi yakalamaya çalışmaktadır <sup>261</sup> ; bu da ancak basit renklerin geometrik düzleminde gerçekleşebilmektedir.

---

<sup>261</sup> İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim; sayfa: 52

1915 yılında, Petrograd'da açılan Son Fütürist Resim Sergisi Olo'da baş köşede asılı duran resim, Siyah Kare, sergiyi gezenlerde şaşkınlıktan öte, sanatçının seyirciyle alay ettiği gerekçesiyle kızgınlık yaratmıştı. Bu aslında bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi. Kazimir Malevich, bu tablosuyla, resim geleneğinin her türlü kuralını hiçe sayarak, sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıyor ve her şeye sıfırdan, *hiçten* başlanması gerektiğini vurguluyordu. Eskiyle uzlaşmazlık ve geleneklerden uzaklaşmak, Endüstri çağının karakteristik özelliklerinden sayılırken, sanatta da artık gelenekselin köhne yapısı terk edilmeli, sanatçıya sonsuz özgürlük alanı verilmeliydi.



Görsel 25 Kazimir Malevich, Siyah Kare (1913)

Resimde, nesnesizleşme sayesinde, yalnız nesneden değil, nesnenin uyandırdığı her türlü duygudan, çağrışımdan da kurtulunmuş oluyordu. Çünkü bu nesnelere insan eliyle kendi çıkarı için tasarlanmış ürünlerdi ve tüm bencilliklerin, çıkarların sebebi sayılıyordu. Ancak nesnelere olmadığında, insanlar yaşam kavgasından kurtulacak ve eşitlik, kardeşlik içinde mutluluğa kavuşacaklardı.<sup>262</sup> Panoptikon'un anlamını taşıyan

---

<sup>262</sup> İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim; sayfa: 54-57

iktidarın her yerdeliğinin önemli göstergelerinden biri de sanatın akademik kuralları içinde görülürken, Malevich, Siyah Kare'si ile bu kuralları yerle bir ederek resmini nesneden ve bu nesnenin getirdiği anlamdan kurtarmıştır.

Geçmişte dinin ve devletin hizmetinde olan ve tarih kaydını tutan sanat da bu gelişmelerden faydalanarak, yepyeni ve saf duygu dünyasının inşasını ifade eden Süprematizm'e ulaşıyordu. Süprematizm, tinsel özgürlüğü vurguladığı gibi, saf sanatın da yeniden keşfini ifade etmektedir.<sup>263</sup> Tüm nesnelere, tüm çıkarılardan, tüm duygulardan arınmış saf sanat...

### 3.4.2. Kavramsal Sanat

Sanatın vardığı bu nesnesizleşme hali, mantık, felsefe gibi zihinsel süreçlerle *sanatın temsili* meselesini tartışmaya açmaktadır. Sanat, bir nesne ve bir yerle sınırlanamaz. Her şey sanat olabilir; bir yapıtı sanat yapan, biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir.<sup>264</sup> Çünkü değeri olan şey, nesne değil, sanatçının yaratıcı düşüncesidir.

Birinci Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı sarstığı süreçte, kötü her şeyin yıkılması hayaliyle savaşın iyi niyetlerle karşılandığı anlar da olmuştur; çünkü tüm yeniler dağılan eskiler üzerine kurulmaktadır. Savaşın zorlu koşullarında, çılgınlığa varan tavırlarla, Kabare ortamlarında, şiirler, şarkılar okunuyor, yaşam kaynaşmasının sahnelenmesine olanak bulunuyordu. Adını bile bebek konuşması gibi hecelemeden alan bu Dada dönemi, anarşist ve yıkıcı olarak tanımlanabilir. Düzenin bozulmasından korkan çıkarıcılara, mal, mülk düşkünlerine, yani burjuva sınıfına karşı eylemleriyle, sarsılmaz sanılan otoriteleri, kokuşmuş kurumları, gülünç hale düşürerek halkın gözünü açmaya çalışmaktadırlar.<sup>265</sup> Mantığın yerine spontanlığı koyan Dada, bu spontanlıkla izleyiciyi rahatsız ederek, huzurunu bozarak, farkındalık yaratmaya çalışmıştır.

---

<sup>263</sup> Antmen, Ahu; XX.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 90-91

<sup>264</sup> Lynton, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü; sayfa: 127

<sup>265</sup> İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu, Mazhar; Sanatta Devrim; sayfa: 90



Savaşın yıkım ve değişim sürecinde toplumsal olgular yanında, sanat da nasibini alarak, özgün bir sanat dünyası oluşturulmaya çalışılmıştır. Dadanın sanatı reddediş, kurallardan, yazılanlardan, eleştirmen övgü ve yergisinden kurtulmayı ifade ederken, sanatçıyı kendi iç sesinden başka hiçbir şeyi dinlememeye davet etmektedir. Böylece sanatın tüm değerlerini yadsıyarak yeni bir sanat anlayışı kurulmasına yol açmaktadır. Bu yolda hiçbir şekilde sanat kategorisine girmeyen etkinlik biçimleri geliştirilmeye başlamıştır. Çünkü XIX. yüzyıl itibariyle toplumu ele geçiren kapitalist sistem, sanatçıları bile ücretli işçi konumuna yerleştirdiğinden, isyan eden sanatçı, gerekirse sanatı yok etmeyi hedeflemiştir. Dadacılar, tepkisini, teknolojiyle ve geleneksel sanat teknikleriyle alay ederek göstermeyi tercih ederken, ürettikleri yapıtların değerlendirilmesine de karşı çıktıkları için, kullandıkları malzemeleri bile aşağılama yoluna gitmişlerdir.<sup>266</sup>



Görsel 26 Marcel Duchamp, Çeşme (1917)

Dada hareketinin içinde yer alan Duchamp, 1914 itibariyle var olan bazı objeleri sanat yapıtı olarak ele alan çalışmalara girişti. İlk aşamalarda sergilenmesi göze alınamayan

<sup>266</sup> Öndin, Nilüfer; XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili; sayfa: 87-89

bu çalışmalar, sanatta değer sorgusunu gündeme getirmiştir. Sanatçının seçtiği sıradan bir obje, sanatçının ona sağladığı yeni konumla, anlam da değiştirmektedir. Sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme, bu yeni anlamı daha da yükseltip geliştirebilir.<sup>267</sup>

Duchamp'ın kullandığı ready-made'i (hazır nesne), sanat nesnesi olarak sunması ve bu nesnenin müzeye alınması, bu niteliksiz nesnelere, neyin değerli hale getirdiğini irdelemeyi amaçlamaktadır. Her şeyin standartlaştığı kültür endüstrisi içinde, sanatın her zaman taşıyacağı özgürlük ruhunu ön planda tutan Duchamp, günlük bağlamından kurtardığı hazır nesnelere, sanat-estetik birlikteliğini ortadan kaldırmaktadır.<sup>268</sup> Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla, yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiştir. Sanatın yeteneğe dayanması gerekliliği inancını yıkmış, sanatsal beğenin etkenlerini sorgulamış, anlam ve kavram gibi olguları plastik biçimin önüne geçirerek düşünsel deneyimin önemini pekiştirmiştir.<sup>269</sup> Bu bağlamda sanat, yetenek prangasından kurtulmaktadır ve sanatsal yeteneği olmayanların da sanat üretebilmesinin yolunu açmaktadır. Yetenek esaretine başkaldıran sanat, böylelikle, *sanatsal değer* zorunluluğundan; dolayısıyla sergi, küratör, eleştirmen ve satış bedeli hapisanesinden de kurtulmaktadır. Üretim açısından değil ama halka sunuş açısından, sanat, en fazla günümüzde pazarlama yasalarına uymak zorunda olduğundan, kavramsal sanat üreticileri, nesnelere sergilenebilir olmaktan kurtarmaya çalışarak, yaratıcı düşüncüyü öncelikli kılmayı amaçlamışlardır.<sup>270</sup> Duchamp'ın 1917 tarihli eseri Çeşme'sini temel alan filozof sanatçılar, daha çok 1960'lı yıllarda üretimlerinde estetikten çok, toplumsal bir yöntem kullanmayı tercih etmişlerdir. Akademik öğretisi olan sanatta yapılabilecek her şey yapıldığından ve artık bu çerçeveye sığmayan çağdaş sanatçının düşünsel yaratıcılığının temeli de politika, felsefe, sosyoloji, psikoloji, ekoloji gibi toplumsal meselelere dayanmaktadır. Yani sanat eserinin *aurası*'nın yerini, daha kavramsal bir anlam üreten *içerik* almıştır.<sup>271</sup> Sanat eseri artık, yalnız göze hitap eden bir zevk ürünü

---

<sup>267</sup> Lynton, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü; sayfa: 132

<sup>268</sup> Öndin, Nilüfer; XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili; sayfa: 92

<sup>269</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 194

<sup>270</sup> Lynton, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü; sayfa: 340

<sup>271</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 195

olmanın ötesinde taşıdığı anlamla, zihinlere hitap etmeli ve düşüncüyü harekete geçirerek kalıplaşmış zihinlerin yıkımına çalışmalıydı.

Kavramsal sanatın en etkili isimlerinden Joseph Kosuth, sanatı, “Duchamp’tan önce ve sonra” olmak üzere ikiye ayıracak kadar, Duchamp’ın bu deprem etkisi yaratan sanat reformuna dikkatleri çekmektedir. Kavramsal sanat, sanatın nesnesini fetişleşmiş bir nesne ya da meta olmaktan kurtarmayı amaçlar ve sanatın düşünsel bir süreç olduğunu göstermeye çalışır.<sup>272</sup> Bu üretimler, izleyiciyi, tek bakışlı sanat anlayışını kökünden değiştirerek, izlemek gibi pasif bir davranış yanında, düşünmek, anlam üretmek ve algı geliştirmek gibi etkin bir zihinsel çabaya davet etmektedir. Ayrıca sanat seyircisi, sanatçının var ettiği ve izleyiciye dayattığı anlamdan da kurtulmakta ve kendi serbest yorumlama hakkını kazanmaktadır.



Görsel 27 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (1965)

Özellikle *kavramın* ifade biçimi olarak *dil*, bu yıllarda sanatçıların kafasını çokça meşgul etmiş, bu içerikte çok fazla çalışma yapılmıştır. Kosuth’un Bir ve Üç Sandalye işindeki, nesnenin kendisi, fotoğrafı ve sözlük anlamını içeren yazılı bir metinden

<sup>272</sup> Koca, Binnaz; Kavramsal Sanat; İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi; 2017; sayfa: 1  
Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/391189>

oluşan sandalye tanımında, nesne ve gösterge tanımı sorgulanmakta, kavramları ifade aracı olan dile/metne vurgu yapılmaktadır. Çünkü sanat, ancak kendini bir dil olarak gördükçe ve biçimsel kaygılardan sıyrılarak kavramın içinde yer aldıkça kendi kendini üretmeyi sürdürebilir.<sup>273</sup>

Hem kavramsal hem sürreel akımlarında eserler üreten René Magritte de Kosuth'ta olduğu gibi temsil kavramıyla ilgilenmektedir. İmge ve gösterge (yazı) arasında kurduğu zıtlıkla, temsil etme şüpheleri üzerinden gerçeklik algımızı irdelemektedir. “Bu Bir Pipo değildir” resminde vurguladığı şey, bunun bir pipo olmadığı, yalnız bir pipo resmi olduğudur. Sanat ne kadar gerçekçi olursa olsun, bir pipo resmi ile bütün içilemeyeceğinden, aslında nesnenin kendisine yaklaşılamamaktadır.



Görsel 28 Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir (1929)

Aynı tarihlerin yaratıcıları olan Foucault ve Magritte, düşünsel olarak birbirlerini etkilemişlerdir ve mektuplaşmaları olmuştur. Hatta Magritte bir sergisine Foucault'nun en önemli kitaplarından biri olan Kelimeler ve Şeyler ismini vermiştir. Kelimeyi, işaret ettiği nesneden bağımsızlaştırarak dil çözümlemesine dikkat çekmişlerdir.

---

<sup>273</sup> Eroğlu, Özkan; Sanatın Tarihi; sayfa: 407

Joseph Kosuth, mekansal anlamda da yarattığı yenilikle, yapıtlarını, gazetede, dergide, hatta sokakta izleyiciye sunarken, sanat eserini sergi salonlarının dışına taşıyarak, sanatsal değer ve sergileme değerini anlamsızlaştırmıştır. Panoptikonun iktidarın her yerdeliği kapsamında sanatta en büyük iktidar odaklarından biri olan sergi salonları, sanatçının bu tavrıyla saf dışı kalmaktadır. Böylece hem sanat eseri sergileme değerinden sıyrılır hem de sergi salonunun tahakkümünden kurtulmuş olur.

Ticari sanat sistemini kırmaya çalışan bu çabaların en önemli örneklerinden biri Yves Klein'ın "Boşluk" sergisidir. 1958 tarihli bu sergide, Yves Klein, bir sergi salonunu kiralayarak, beyaza boyamış ve boş salonu *sergi-yapıt* olarak izleyiciye sunmuştur. Galeriye sanatın kendisi olarak vurgulayan Klein, sanatsal özgürlüğün sınırları olmadığını altını çizmiştir. Malevich'in Siyah Kare'sinde olduğu gibi Klein da üretimini nesneden, maddeden sıyırmayı amaçlamıştır. Estetik tatmin duygusunu etkisizleştirirken, sanat piyasasında bomba etkisi yaratan bir eylem gerçekleştirmiştir.<sup>274</sup> Klein, bu tavrıyla sanatın ticari iktidar alanını yok etmiş ve sanat eserinin meta değerinin sıfırlamıştır.

Kosuth gibi sanatçıların eserlerini galerilerin dışına taşınması, doğrudan izleyiciye sunmasının etkileri, başka sanatçılara da ulaşmış, sanatı tamamen sokaklara hatta açık alan arazilere taşıyan bir akıma dönüşmesinin yolunu açmıştır.

### 3.4.3. Arazi Sanatı

Düşünsel olarak ve mekansal olarak sergi salonlarıyla yetinmeyen, dört duvar arasında sığmayan sanatçılar, geleneksel resmin manzara tanımını, alabildiğine genişletmişlerdir. Nasıl ki bir sanat eseri, galeri içinde değer buluyor ve eser anlamı

---

<sup>274</sup> Boyraz, Burak; Cantürk, Ali; Yeni Gerçeklik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri; İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi; 2013  
Erişim: <http://www.itobiad.com/download/article-file/92670>

kazanıyorsa, sağladığı değer dolayısıyla galerinin kendisi de değer taşıyor olabilir.<sup>275</sup> Zincirleme olarak, galeri binanın, bina şehrin, şehir ülkenin, ülke de dünyanın içinde yer aldığından, dünyanın kendisi, zaten insanoğluna sağladığı sonsuz olanaklarla çok değerlidir ve sanat eseri olarak yansıtılmasında hiç mahsur olmayacaktır.

1960-1980 yılları arasında devam eden Arazi Sanatı, bu dönemde ABD’de yaşanan gelişmelere temelden bağlıdır. Sosyal değişim taleplerinin dile getirildiği, sivil toplum hareketlerinin eşit hak arayışlarını örgütlediği bu dönemde, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve seçkin tavrına tepki duyan sanatçılar, farklı mekan seçenekleri arayışına girmişlerdir. Galeriler dışındaki binalarda ve sokaklarda sergileme seçeneğini kullanan sanatçılar, daha geniş alanlardan da faydalanmak isteyerek, kendilerini doğanın kucağına atmışlardır. “Taş, toprak, kum gibi doğanın kendi malzemelerini kullanarak, hatta fırça yerine buldozerden yararlanarak”<sup>\*</sup> antikapitalist düşünceyle sanat piyasasının metalaştıramayacağı üretimlerde bulundular. <sup>276</sup> Non-art veya anti-form anlayışıyla, başka bir sanat akımına bağlı olmaksızın, coğrafi olgular ve peyzajları kullanarak görüntü elde etmeyi hedefleyen arazi sanatçıları, sanatsal eylemlerini doğayla bütünleştirmeye gayret etmişlerdir. Yapıtların zamanla yok olacak olması da sanat piyasası koşullarına bir isyan olarak, alım satım yapılmasına karşıtlığın bir vurgusudur.<sup>277</sup> Bu yapıtlar ancak fotoğraf olarak izlenebilmekte ve saklanabilmektedir. Fotoğrafa alınan görüntünün de sanat eseri olmadığı, yalnız bir temsil olduğunu da belirtmek gerekir.

Sanat eserinin mekan aidiyetini sorgulayan sanatçılar, hem malzeme hem mekan açısından, geleneksel sanat tavrını, fiziksel ve ideolojik olarak kırmaktadırlar. Çevreye olan hayranlık ve duyarlılığı özümseyerek doğaya yönelen sanatçılar, aynı zamanda endüstri ve teknolojinin tehlikeli boyutlarına dikkat çekerek doğaya dair bilinç oluşturmaya hedeflemişlerdir.

---

<sup>275</sup> Güner, Enver; Ataman, Gülden; Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long; Akdeniz Sanat Dergisi; 2016 Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275534>

\* Arazi sanatının öncülerinden Robert Smithson’un sözleri.

<sup>276</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 253

<sup>277</sup> Beksaç, Engin; V.Yüzyıldan XXI.Yüzyıla Avrupa Sanatı; sayfa: 197

Robert Smithson'un Spiral Dalgakıran'ı, ABD'de Utah Tuz Gölü'nde 20 yıllığına kiralanın 4 hektar bir alan üzerine kurulmuştur. Balçık, kaya, tuz kristalleri ve suyla yapılmıştır ve bölgeye 6.500 tondan fazla malzeme taşınmıştır. Dalgakıranın sarmal biçimi, gölün merkezinde bulunduğu söylenen efsanevi burgaca göndermede bulunurken, doğal yaşam-ölüm döngüsünün bir ifadesi olan entropi fikrini dile getirmeye çalışmıştır. Yapıt, doğal değişimlere bağılı olarak bir zaman sonra sular altında kalmıştır.<sup>278</sup> Böylece doğanın kendi değişim sürecinin devamı izlenebilmiştir. Doğada bu ebatlarda yapıt oluşturan Smithson, kendini galeri iktidarından kurtararak, sanatının sömürülmesinin önüne geçmiştir.



Görsel 29 Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (1970)

Hippi kültürünün hakim olduğu bu dönemde, doğayı kutsayan yaklaşımlara istinaden, tarih öncesi kalıntılara da özel bir ilgi gösterilmiştir. Geçmişten günümüze uzanan tarihsel miras, bugün sanatçılarına, geleceğe kültürel birikim bırakma konusunda ilham vermiştir. Bazı yapıtlar kısa sürede yok olsa da bazı yapıtlar yüzyıllar boyu var olacak şekilde planlanmıştır. “Doğadaki malzemelerle soyut heykeller yapan, Andy Goldsworthy, doğayı soyutlamacı bir yöntemle ele alırken, doğada gördüğü her şeyi

<sup>278</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 254

sanata çevirme çabasında olmuştur. Doğayı özümseyerek doğadaki canlı varlıkların zaman içindeki işleyişini konu edinmiştir. Goldsworthy, doğanın işleyiş mantığını gösterirken, doğadan kopmamakta ve doğanın yönlendirmesini takip etmektedir. Çalışmalarında hiçbir teçhizat ve makine kullanmaması, sanatçının doğaya olan saygısının bir ifadesidir.”<sup>279</sup> Bu çabasıyla sanatını, malzeme dayatmalarından da kurtarmakta ve sanat iktidarına karşı kendini özgürleştirmektedir.



Görsel 30 Andy Goldsworthy, Doğal Adam

Richard Long da arazi sanatına yapıtlar sunan biri olarak, kentleşme kültürü ve endüstriyel yaşamın, bireyin üstündeki sosyo-kültürel etkilerinin yanı sıra, doğaya yönelerek, doğanın gücünü ve ruhunu irdelemiştir. Çağın en büyük itkisi olan sanayileşmenin tersine, doğaya yönelen Long, doğanın sakin, huzurlu ve duyarlı tarafına dikkat çekmektedir. İngiltere, İrlanda ve Japonya gibi ülkelerde uzun doğa yürüyüşlerine çıkan sanatçı, hem sahada bulduğu nesnelere heykeller üretmekte hem

---

<sup>279</sup> Yağmur, Önder; Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art; İdil Dergisi; 2016, Erişim: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1480426149.pdf>



de doğadan topladığı malzemelerle galerilerde çalışmalar yapmaktadır.<sup>280</sup> Long'un sanatı, geniş dünya üzerinde çalışmak, neresi olursa olsun dünya üzerinde olmakla ilgilidir. Yapıtları satın alınamaz ve sahip olunamaz bir düşündür. Hem kimseye ait olmayan hem de tüm insanlara ait olan bir alanı, yani dünyanın tamamını kullanmaktadır. Long, sanatında, kendi yaşamı, bedeni, hareketleri ile var olmaktadır. El ve ayak izleriyle, dokunup etkileşime geçtiği doğaya ait her nesneyi romantik bir ifadeyle sunuşuyla var olmaktadır.<sup>281</sup> Sanatının ticarileşmesini engelleyen Long, sergi salonlarına girmeyen çalışmalarıyla, yapıtlarını sergi salonu tahakkümünden korumaktadır.



Görsel 31 Richard Long, Beylik Çizgisi (2015)

Arazi sanatı, her ne kadar Kavramsal Sanat'ın bir uzantısı olarak kabul edilse de Richard Long'un eserlerindeki duygusal boyut buna karşı durmaktadır. Zira Kavramsal Sanat duygusallıktan uzak düşünselliği temel alan, uyandırmak istenen hislerin değil ideaların olduğu bir hareketler bütünüdür. Long'un çalışmalarında ve

---

<sup>280</sup> Yağmur, Önder; A.G.M

<sup>281</sup> Güner, Enver; Ataman, Gülden; Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long; sayfa: 12

Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275534>

söylemlerinde ise bunlara ters bir anlam vardır. O salt düşünceyi, felsefeyi aktarmak istememiştir. Dünyayı, hareketi, eylemlerin izdüşümünü daha ruhsal bir boyutta özümseyerek yapıtlarında kavram olarak kullanmıştır. İçgüdüsel olarak seçtiği doğal objeler yine doğanın içinde ruhsal bir bütünlükle, ruhsal bir doyum hedeflenerek yer bulmaktadır. O, doğal alanları da sergi salonlarına taşımak için oradan edindiği nesnelere de yapıtlarına göre, yalnızca minimal uyarlamalar için kullanmıştır. Long’u diğer Land Art sanatçılarından ayıran nokta da budur; ağır iş makineleriyle yapılan işlemlerden, devasa ve kalıcı müdahalelerden kaçınması doğaya karşı beslediği derin saygı ile bağıntılıdır.<sup>282</sup>



Görsel 32 Mel Chin, Toprak Diriltme Projesi (1993)

Arazi sanatının *ekolojik* olarak tanımlanan yan dalında yapıt üreten isimlerden biri de Alan Sofist’tir. Endüstriyel gelişme dolayısıyla genişleyen kent yaşamı sebebiyle tahribata uğrayan doğal çevreye dikkat çekmek üzere, 1975’te New York’ta bulunan bir kimyasal atık alanında uyguladığı, toprak iyileştirme ve alanı yeniden ormanlandırma girişimi olan “Bakir Toprak Havuzu” eserini oluşturmuştur. Yine aynı alanda Mel Chin, 1993’te Toprak Diriltme Projesi adı altında, Minnesota’da kimyasal

<sup>282</sup> Güner, Enver; Ataman, Gülden; Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long; sayfa: 13

Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275534>

atıklardan verimsizleşmiş bir araziye gerekli zirai uygulamalara başvurarak, birkaç yıl süren çalışmalarla parsel parsel iyileştirme işlemiyle, çok uzun zaman alacak doğal süreci hızlandırmıştır. Chin'in kendi ifadesiyle yaratma dürtüsü, bir aracı ile metaforlarla ifade etmek yerine, sorunun kendisine doğrudan müdahale ederek ve sanatın alışlagelen nesne-meta statüsünü aşarak, kamusal hizmet alanına kaymaktadır: Sanat durağan bir şey olmamalı, harekete geçiren bir şey olmalıdır. Sanat yalnız sanat için değildir ve mutlaka işe yarar bir işlevi vardır.<sup>283</sup> Özellikle doğanın sağaltılmasında bu emeği vermek, insan tabiatının bir parçası olmalı ve işe yarar bir şey üretmelidir.

#### **3.4.4. Arte Povera**

Kavramsal sanata, taş, toprak, kum kullanımı açısından benzer yanları olan Arte Povera (yoksul sanat), 1960'ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli, özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalya kanadıdır. Diğer neo-avangard sanatsal yaklaşımlar gibi, sanat piyasasının ticari çarklarına başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, doğal atık maddeleri kullanıyor olmasıdır.<sup>284</sup> Klasik estetiği alt üst etmeyi amaçlayan akım, kendine adını veren Germano Celant'ın çevresinde oldukça etkin bir alan yaratmıştır. Arte Povera, Celant'ın deyimiyle, doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyümlü var oluşunun sanat aracılığıyla keşfi ve sunumudur.<sup>285</sup>

1943 yılında Picasso çöpten bulduğu bisiklet gidon ve selesiyle, nesnelerin biçimlerini hiç değiştirmeyerek Boğa Başı'nı tasarlarken, bu tarz çalışmanın yıllar sonra bir akım haline geleceğini düşünmüş müdür bilinmez ama 1930'lardan sonra yayılan ve sanatın, sanatçının yaratıcı düşüncesi olduğu inancı Arte Povera'da pekiştirilmiştir.

---

<sup>283</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 255

<sup>284</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 213

<sup>285</sup> Antmen, Ahu; A.G.E; sayfa: 216

Çeşitli çöp ve atıklar, kırık camlar, metal parçaları, toprak, su kömür, çalı, ağaç yaprakları, çoğu zaman doğadan gelen yalın maddelerle üretilen işler, tertemiz sergi salonlarında çok kolay kabul görmemiş olsa da sanatın seçkinci iktidarına getirdiği isyan, 1980'lerden sonra benimsenmiştir.<sup>286</sup>



Görsel 33 Pablo Picasso, Boğa Başı (1943)

Tüketim toplumunun çılgın harcamaları karşısında, şaşkına dönen Venüs, çaresizce boynunu bükmektedir. Değerli ve değersiz, tarihsel ve güncel olanın yan yana sunumuyla, ironik yaklaşımlar sergilenirken, tarihsel yapıtların meşruiyet kazanma süreçleri de irdelenmiştir.<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Eroğlu, Özkan; Sanatın Tarihi; sayfa: 406

<sup>287</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 216

Endüstriye ve kültür kurumlarına karşı gelen sanatçılar, doğal olanın, yaşamsal olanın yeniden değer kazanmasıyla ilgili çabalarını, bireyi çepeçevre saran güçlerin etkisinden kurtarma yolunda yol gösterici olmaya harcamışlardır. Doğa ve endüstriyel maddelerin minimalist kullanımı<sup>288</sup>, sanatta her türlü malzemenin yararlanılabileceğini göstermek yanında, hem sanatın katı kurallarına karşı koymuş hem de yüksek sanatın bireyden uzak duruşuna eleştiri getirmiştir. Doğal malzeme kullanımı, özellikle biyolojik malzemenin zaman içindeki değişiminin izlenmesine olanak sağlayarak bir süreç sanatı da sayılan Arte Povera'nın, sanat deneyiminin sınırlarını da genişletmesine yaramıştır.<sup>289</sup> Mekanı öncelikli tutan Arte Povera sanatçıları, doğadan ve günlük yaşamdan topladıkları malzemelerle galerilerde oluşturdukları enstalasyonlarda, çerçeve teorisini de kırarak, izleyicinin doğrudan sanat eserinin içine dahil olmasını sağlamıştır.



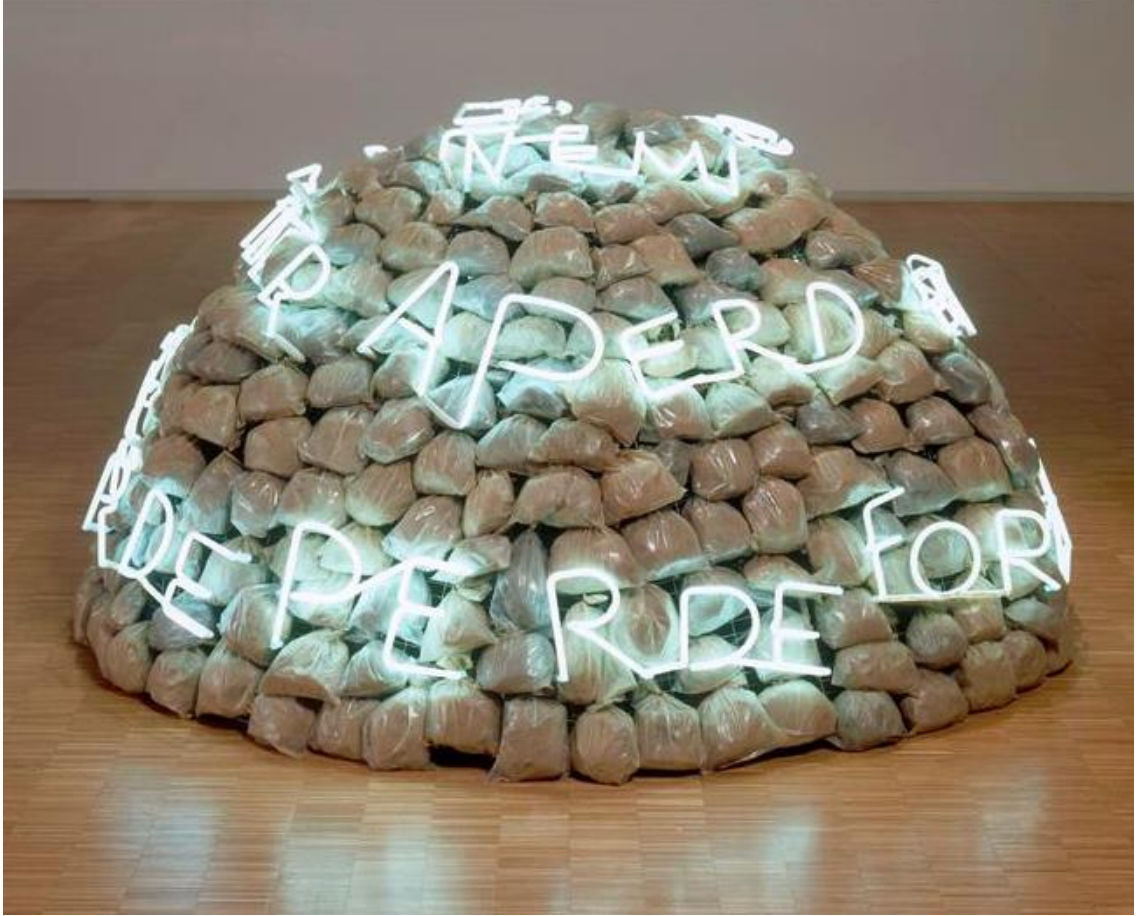
Görsel 34 Michelangelo Pistoletto Paçavralar İçinde Venüs (1967)

---

<sup>288</sup> Danto, Arthur; Sanatın Sonundan Sonra; Ayrıntı Yayınları; 2014; Çeviren: Zeynep Demirsü; sayfa: 146

<sup>289</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı sanatında Akımlar; sayfa: 213

Akımın en etkili isimlerinden Mario Merz, enerji simgesi olarak gördüğü neonlarla, taş ve toprakla kurguladığı iglo enstalasyonlarında, hem insanın barınma gibi en temel güdülerinden birine hem de göçebe sorununa gönderme yapmıştır.<sup>290</sup> Direncin ve hayatta kalmanın bir sembolü olarak kullandığı iglo, kendi hayatını tehdit eden bir dünyaya karşı çıkmak konusunda sanatçının kararlılığının bir kinayesi olarak görülmektedir.<sup>291</sup>



Görsel 35 Mario Merz, Giap'ın İglosu (1968)

---

<sup>290</sup> Antmen, Ahu; A.G.E; sayfa: 215

<sup>291</sup> Ruhrberg, Bettina; Arte Povera, The Genesis of a Term and the Reception of a Movement; Aktaran: Gizem Tatlıcı; İtalya'da 1960'larda Arte Povera Hareketi ve Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Yüksek Lisans Tezi; 2012; Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; sayfa: 68

### 3.4.5. Fluxus

1960 yıllara damga vuran sanat akımlarından biri olan Fluxus hareketinin manifestosunda sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak, ölü sanattan arınmak, sanatta devrimci bir akım başlatmak gibi çarpıcı maddeler yer almıştı. Fluxus, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen ve dönemin muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Pek çok yanıyla Dada'ya benzerlik gösteren Fluxus sanatçılarından biri olan Louwrien Wijers, yeni çağın azizlerinin Fluxus sanatçıları olduğu iddiasında bulunmuştur.<sup>292</sup>

XXI. yüzyılda sanatın iletişim dili değiştiğinden, parolası da *dünyayı dönüştürmek için dünyayı değiştirmek* olmuştur. 1950'li yıllarda Amerika'da müzisyen John Cage, dansçı Merce Cunningham ve ressam Robert Rauschenberg'in karşılaşmaları sanatla yaşamı yakınlaştırma görüşünü taşıyan avangart düşünceye yeni bir bakış açısı getirmiştir. İzleyici olmak yanında oyuncu niteliği de taşıyan bir izleyici kitlesiyle olan farklı ilişkilerden kaynaklanan gündelik yaşama dağılmış sonsuz estetik parçacıklarının keşfinden duyulan gerçek hazzın anlatımı, 1960'larda Amerika'da olduğu gibi Avrupa'da da bütün sanatları içine alan tümsel bir sanat türü veya sanatın tiyatrolaştırılmasına dayalı *happening / olup bitenler* uygulamasını getirmiştir. Sanat olsun veya olmasın, önemli olan sanatın hedeflediklerinin toplumca yeniden keşfedilmesi için düzenin sorgulanmasıdır. Tiyatro dünyasından bağımsız bu seyir anlayışı, bir kışkırtma eylemini de içinde taşır. 1961'de New York'ta George Maciunas ve çeşitli avangard müzisyenlerin tasarladığı uluslararası Fluxus hareketi, Avrupa'da Paris, Düsseldorf, Kopenhag gibi şehirlerde de hareket alanı bulmuştur. George Brecht, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Robert Fliou, Nam Juik Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys gibi sanatçılar Fluxus akımı içinde çalışmalar yapmıştır. Dadacılığın aykırı gösterileriyle bağlantı kuran Fluxus olayları, sokaklarda, tiyatrolarda, hatta butiklerde gerçekleşmiştir. Her ne kadar sanatçılar birer şaman

---

<sup>292</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 203

biçimine bürünmüş olsalar da bu edimler toplumsal hareketlerin kökenine ışık tutmayı amaçlamıştır.<sup>293</sup>

Fluxus'un kurucusu sayılan George Maciunas, "Somutluk ve gürültü fikrini, fütürizm ve Russolo'dan, hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'tan, kolaj fikrini Dadacılardan aldık; bunların hepsi John Cage'le sonuçlandı." derken Cage'in, hazır-nesne fikrini, hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarının, hazır-nesneyi *hazır-eyleme* dönüştürdüğünü dile getirmiştir.

Fluxus, kelime olarak akış, akma anlamlarına benzerlik göstermektedir. Önce müzik alanında başlamış ve diğer sanat alanlarına yayılması uzun sürmemiştir. Görsel, işitsel ve yazınsal alanların bir karışımı olarak gelişmiştir. Karşı sanatı oluşturmak amacıyla, sanatta sürekli değişkenler yaratarak herkesin sanatı ve sanat olmayanı anlamasını sağlamaya çalışmışlardır. Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eder. Buna bağlı olarak, sürekli değişim içinde olan bir evrende sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar.<sup>294</sup>

Fluxus'un en önemli isimlerinden Joseph Beuys, toplumsal ideallerini gerçekleştirmek için sanattan faydalanarak, sanatın katılımcı tarafını daha çok kullanmaya çaba göstermiştir. Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır isimli performansında ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insana dert anlatmaktan daha kolay olduğunu ima etmiştir. 1972'de Berlin'de çöpçülerle birlikte sokakları süpürmesi, sanatın, toplumsal dönüşümü sağlamaya çalışmasını dile getiren bir örnektir. 1973 yılında yayınlanan makalesinde, kötü bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını ancak sanatın çözdüğünü belirtmiştir.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Eroğlu, Özkan; Sanatın Tarihi; sayfa: 407

<sup>294</sup> Sağlan, Suhal; Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys; 2014  
Erişim: <http://itaatsiz.org/2014/03/14/sanatta-devrimci-bir-akim-fluxus-ve-joseph-beuys/>

<sup>295</sup> Kavrakoğlu, Füsün; Performans Sanatı, Joseph Beuys; 2016;

Erişim: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/olu-bir-tavsana-yapitlar-nasil-anlatilir>





Görsel 36 Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır (1965)

Geleneksel ve profesyonel sanata karşı duran Fluxus, yüksek sanatı ve ticari sanat anlayışını reddetmiştir. Maciunas'ın kaleme aldığı Fluxus manifestosunda, sanatın geleneksel iktidarına meydan okunmaktadır: “Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir Dada Kulübü olmaktan kurtulamayız. Fluxus'ın amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın, sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup, sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir.”<sup>296</sup>

Fluxus'un sanattan hayatı değiştirmek yolundaki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, müzik aletleri,

---

<sup>296</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 204

fotoğraflar, atık kağıtlar, plaklar gibi pek çok hazır nesneyi malzeme olarak kullanılması tercih edilmiştir.<sup>297</sup>



Görsel 37 Fluxus Manifesto (1963)

Video sanatının babası kabul edilen Nam June Paik, ürettiği video heykeller ve robotlarla, günümüzün televizyon toplumuna ve durumun yarattığı sonuçlara dikkat çekmek istemiştir. Bu vurguyla, her alana yayılarak vazgeçilmez hale gelen teknolojiyi daha insani bir hale getirmeye çalışmıştır. İnsan bilincini manipüle etmekte çok başarılı bir araç olarak kullanılan televizyonu, sanatçı bir sanat malzemesi olarak seçmiş, böylece sisteme karşı eleştirel yaklaşımını monitörlere farklı işlevler yükleyerek vermiştir.<sup>298</sup> Televizyonun edilgenleştiren tavrını, canlı bir varlığa dönüştürme çabasıyla vurgulamıştır.



Görsel 38 Nam June Paik Watchdog (1996)

---

<sup>298</sup> Görenek Beyaz, Gülderen; Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video; 2016; Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/319474>

Fluxus koalisyonundakiler, sanat yapıtının satın alınabilen bir nesne ve sanatçının ayrıcalıklı bir insan olmadığını kanıtlamaya çalışırlar. Buna bağlı olarak da galerilerde sergilenebilir, alınıp satılabilir, özel koleksiyon ve müzelerde saklanabilir, ticari değeri olan eserler üretmek yerine, bilince doğrudan etki eden ve bellekte iz bırakan deneyimleri tercih ederler. Bu nedenle de geriye olabildiğince az şey bırakırlar ve akademik sanata tepkilerini her fırsatta dile getirirler. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri de 1962 yılında Londra'da gerçekleştirilen Festival of Misfits (aykırılıklar festivali)'de Gustav Metzger'in, galerinin duvarlarına boş çerçeveler asmaı sayılabilir.<sup>299</sup> Tıpkı John Cage'in 1952 tarihinde tek nota çalmadan piyano başında 4 dakika 33 saniye oturarak kalktığı ve seyirciyi selamladığı performansını içeren "4.33" isimli çalışmasında olduğu gibi, sanatı aslında *yapmayarak*, hem izleyicinin yorumunu sanatın bir parçasına çevirmişlerdir hem de sanatın kültür endüstrisi dahilinde satılan ve alınan bir şey olmasına muhalefetlerini ortaya koymuşlardır.

Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, sanat fikrini yıkmayı başaramadıysa da sanat içinde ele alınan malzeme ve yöntemlerin sınırlarını geliştirmekte oldukça etkin olmuşlardır. Sanatla hayat arasındaki sınırları eritmek amacıyla, sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren sanatçıların, deneysel sanat etkinlikleri, 1960'ların karışık toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesi olmuştur. Geleneksel sanat nesnesini dışlaması, kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsemesi ve bitmiş yapıt yerine süreci ve anı önemsemesi nedeniyle, geleceğe yapıt bırakmamayı tercih etmişlerdir. Bu sebeple Fluxus eserleri, bugün daha çok fotoğraflarda izlenebilmektedir. Ayrıca Fluxus'un disiplinlerarası yapısı pek çok sanat alanından sanatçıyı birleştirmiştir ve ortak çalışmalar yapılmasına yardımcıdır. Maciunas'ın ölümüyle ivme kaybeden Fluxus'tan bugün geriye kalan tek tek yapıtlarından çok, hala sürdürdüğüne inanılan Fluxus ruhudur.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Sağlan, Suhal; Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys; 2014

<sup>300</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 205

### 3.4.6 İlişkisel Estetik

1990’lardan itibaren teknolojik gelişmeler sayesinde/sebebiyle insanlar arası ilişkiler, daha hızlı ve etkileşimli bir hale gelse de karşılıklı ilişkiler sekteye uğramış, uzak erişimler gelişmiştir. İnsan ilişkilerinin mesafeli hale gelmesi, birebir görüşmelerin azalması, elbette sanat izlemeye de yansımıştır. Müze ve sergilerin on-line izlenir olması, bireyleri sanatı hissetmekten giderek uzaklaştırmaktadır.

Çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin biçimini ve üretim araçlarını dayatan bir kurallar ağı içine hapsolmuş durumdadır. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirebilseler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretme çabaları, kısıtlamalarla karşılaşmaktadır. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını kat be kat aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığıdır: Sanat, sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetlerle iç içe geçmiş durumdadır. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılmaktadır.<sup>301</sup> Bu ticaret sistemi içinde, sanat tamamen piyasalaşmıştır ve sanatçı da piyasa koşullarına uyarak küresel bir dolaşım içine girmiştir. Meta durumuna gelen sanat eseri, piyasa düzeninde yaratıcısını da *marka* olmaya, pazarlanabilir olmaya zorlamaktadır. Sanat piyasasını üreten ve yöneten galeriler, müzeler, müzayedeler, Foucault’nun disiplin toplumunun sanatsal yansımalarıdır.<sup>302</sup> Sanatçıların, hapsolmuş düşünsel güçlerini özgürleştirme çabalarının, piyasa koşullarında, oldukça zor olsa da hem kendileri hem ürettikleri eserler açısından devrimsel hareketlere yol açtığı dönemler olmuştur. Bu sistem içinde tamamen pasif hale gelen izleyiciyi de sanatın birebir içine katmak isteyen sanatçılar, sanatçı-izleyici ilişkisini farklı boyutlara taşıyan yeni projeler, performanslar üretmeye başlamışlardır. Sanat eserinin aurasını yaratan da bir anlamda izleyicidir; izleyicisiz sanat, kendi başına anlamını üretememektedir. Kurgulanan sosyal ortamlarda, izleyicinin, sanatçıyla iş birliği yapmasına dayanan bu tür sanat örnekleri, Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas

---

<sup>301</sup> Emmelhainz, Irmgard; Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?; Kaynak:Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Editör: Ali Artun; İletişim Yayınları; 2013; sayfa 172

<sup>302</sup> Artun, Ali; Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi; İletişim Yayınları, 2012; sayfa: 146

Bourriaud tarafından *ilişkisel estetik* başlığı altında ele alınmıştır. Kuram, izleyici kavramının yerine katılımcı olgusunu getirmiştir. Böylece sanat, sosyal etkileşim için yeni bir araç haline gelmektedir.<sup>303</sup> İzleyiciyi sanatın içine dahil eden sanatçı, sanatını doğrudan seyircisinin tüketimine sunarak, galeri, müze gibi sanatın hükümdarlığını elinde bulunduran kuramların iktidarını kırarak atılımlar yapmışlardır. Değiş-tokuş nesnesi olan sanat eseri, bu yöntemle parasal değerden kurtulmakla birlikte toplumun en alt katmanlarına ulaşabilecek bir etki de kazanmış olmaktadır.

Bourriaud'nun tanımladığı ilişkisel estetik sanatçıların her birinin, eserlerine ilham veren sorunsalı ve yöntemi vardır. Ve bu sanatçıları birbirine bağlayan herhangi bir tarz ya da tematik bütünlük bulunmamaktadır. Tek amaçları insanlararası ilişkiler alanında hareket etmektir. Geçmişteki herhangi bir estetik hareketin yeniden yorumlanmasına sırtını dayamadığı için, kavramsal sanatın ortaya çıkışından beri ilk defa hem özgür hem sorgulayıcı bir bakış yaratmıştır.<sup>304</sup>



Görsel 39 Felix Gonzalez Torres, Ross'un Portresi (1991)

<sup>303</sup> Antmen, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 226

<sup>304</sup> Bourriaud, Nicolas; İlişkisel Estetik; Bağlam Yayıncılık; 2005; Çeviren Saadet Özen; sayfa: 69-71

Sanat yapıtının yerini, insan ilişkilerinin almasının, sanat tarihinde başka bir örneği yoktur.<sup>305</sup> Felix Gonzalez Torres, Ross'ın portresinde, aidsten kaybettiği sevgilisi Ross'un ağırlığınca şekeri, galerinin köşesine yığmıştır. İzleyicinin doğrudan tüketimine sunulan yapıt, şekerler azaldıkça, Ross'un hastalığı sebebiyle gün geçtikçe erimesine atıfta bulunmaktadır.

İlişkisel estetik, ticarileşen dünyanın insan ilişkilerinde yarattığı tehlikeye karşı hayatın tamamına yayılan kitle iletişim araçlarına karşı da tavır sergilemektedir. Global olarak herkes, her an, her yerde ulaşılabilir olsa da fiziksel ve duygusal birliktelik, sanayileşmenin dayattığı otomatikleşen hayatta heba olmaktadır. Popüler kültür içinde gündelik hayata daha fazla yer açmaya çalışan ilişkisel estetik, güncel sanatın maddesizlik hevesiyle de pek ilgilenmemektedir. Tam aksine, nesne, ötekiyle ilişkinin bir aracı olarak kullanılabilir.<sup>306</sup> Bu nesne bazen bir yemek, bazen bir fıkraya olabilmektedir. Komşuluk ve hediye ilişkilerinin yeniden kurmaya çalışan işler de bu amaçla yaratılmaktadır.



Görsel 40 Rirkrit Tiravanija, Fear Eats the Soul (2011)

---

<sup>305</sup> Bourriaud, Nicolas; A.G.E; sayfa: 72

<sup>306</sup> Bourriaud, Nicolas; A.G.E; sayfa: 76

Akımın sanatçısı Rirkrit Tiravanija, sanatın, izleyiciyle paylaşıldığında değer kazandığı düşüncesini vurgulamak için, insanları bir araya getiren yemek yapmak ve yemek, film ya da konser izlemek gibi sosyal ortamlarda bire bir ilişkilerin gelişmesini desteklemeye çalışmıştır. Bu performanslarla hem yemek sanatın kendisi haline gelmektedir hem de doğrudan bireyin tüketimine sunularak mübadeleye dayalı sergi olgusunun karşısında yapıtın kalıcılığını darbe vurmaktadır. Performansa katılan izleyiciler, Tiravanija olmadığında da yemek yapma ve yeme aksiyonuna devam edip, sanatın sürekliliğine katkıda bulunarak aktif seyirci misyonunu da yerine getirmiş olmaktadır.



Görsel 41 Jens Haaning, Türkçe Şakalar (1994)

Kopenhag'taki bir meydanda hoparlör ile Türkçe fıkralar yayınlayan Jens Haaning, az bilinen bir dil olan Türkçeyi anlayan insanların toplanmasını sağlamıştır. Bu happening'te, anlık oluşan mikro bir toplulukta kişilerin birbirleriyle ilişki kurmasını sağlarken hem ortak dilin ve paylaşımın gücüne dikkat çekerken hem de gurbetlik çeken bireylerin sürgünlükten kaynaklanan mutsuzluklarını bir çırpıda dağıttırmiştir.



### 3.4.7 Opart

Optik sanat, soyut sanat anlayışıyla ortaya çıkan akımlardan biridir. Figüratif tarzın ta karşıtı olarak ortaya çıkan opart, kesin kurallar ve bilimsel düzenleme ilkesiyle, resimde üçüncü boyut etkisini önemsemiştir. Klasik biçimlerden sıyrılarak anlatım ve algılamamanın önem kazandığı dönemde, 1960’larda hüküm süren akımın kurucusu ve en büyük ismi Victor Vasarely’dir. “Hissetmek ve yapmak sanatta eski yöntemdi; sanatın yöntemi artık, tasarlayıp yaptırmaya dönüşmüş durumdadır.” diyen Vasarely, Monet, Matisse, Picasso gibi isimlerin de ötesinde, bakış açısını çok daha ileri noktalara taşımıştır.<sup>307</sup>

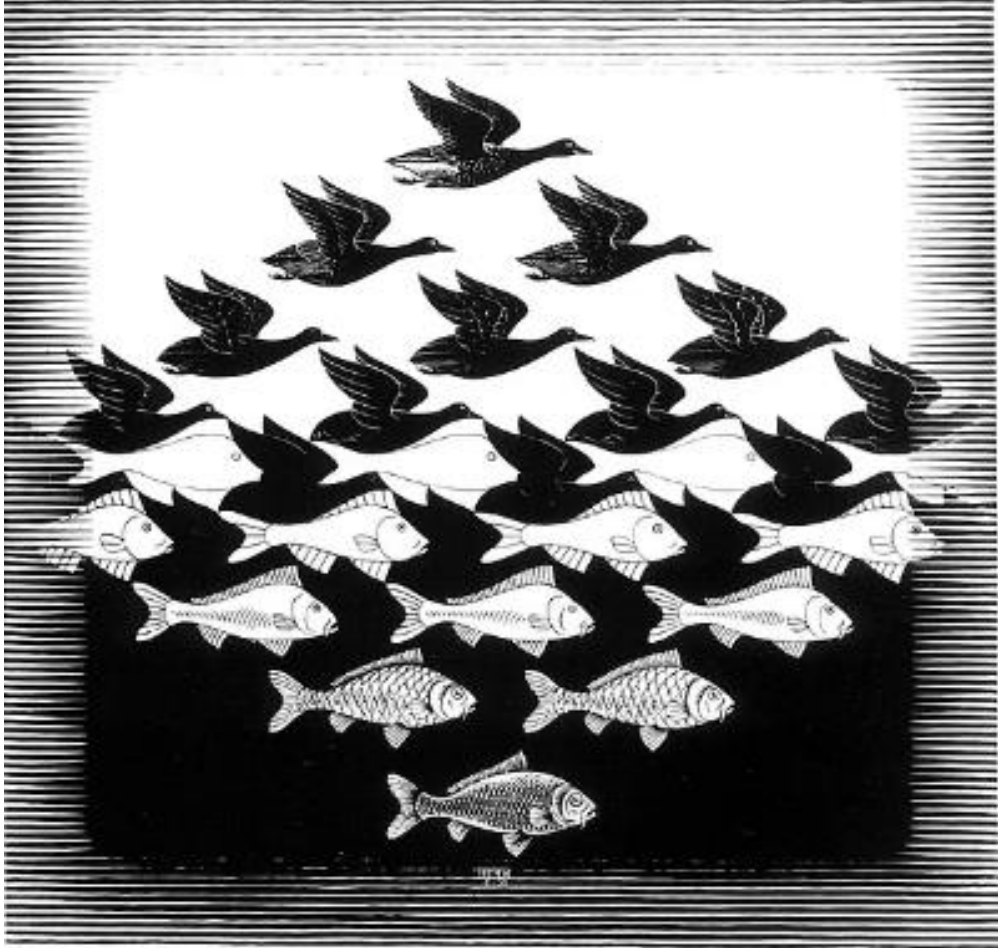
Algısal yanılsama üzerine kurulu bu sanat akımı, ortaya koyduğu özelliklerle diğer tüm görsel üretimlerden farklılaşmaktadır. Matematiksel yapısıyla, karşısındaki izleyici kim olursa olsun, aynı şeyi göstermek, aynı algıyı yaratmak amacını gütmektedir. Eğitimi, kültürü, geçmişi, fark etmeksizin herkese gösterdiği şey, geleneksel resmin bakış açısını tamamen değiştirerek, kişisel hislerden, yorumlardan bağımsız, bütünsel bir estetik algısıdır. Bireysel izlenimlerden tamamen soyutlanmış şekilde, izleyicinin o anki görsel algısına yönelik işler üreten optik art sanatçıları, resmi nesnelere kurtararak, *orijinal ürün* yaratma peşindedir.

İzleyicinin varlığı ve aktif izlemesine ihtiyaç duyan opart, bir terim olarak ilk kez 1965’te, New York Modern Sanat Müzesi’ndeki (MOMA) “The Responsive Eye - Yanıt Veren Göz” adlı sergide algısal ikiliğe olanak tanıyan geometrik kompozisyonlar için kullanılmıştır. Retina ve beyin arasındaki optik yanılsamadan yararlanarak, geometrik görüntünün hareket etme, yanıp sönme, titreşme algısı yaratması için renk ve çizgilerle ritmik düzenlemeye gidilmiştir. Böylece Rönesans’tan bu yana en çok kafa yorulan perspektif konusu, abartılı bir derinlik

---

<sup>307</sup> Vasarhelyi, Pierre; Gyözö Vasarhelyi; Victor Vasarely Türkiye Retrospektifi, Sergi Kataloğu, Arkas Holding; 2017; sayfa: 13

duygusuna kavuşmuştur.<sup>308</sup> Resmin en temel kurallarından biri olan perspektif, yeni bir algı yöntemi kazanarak, sanat iktidarına farklı bir boyut getirmiştir.



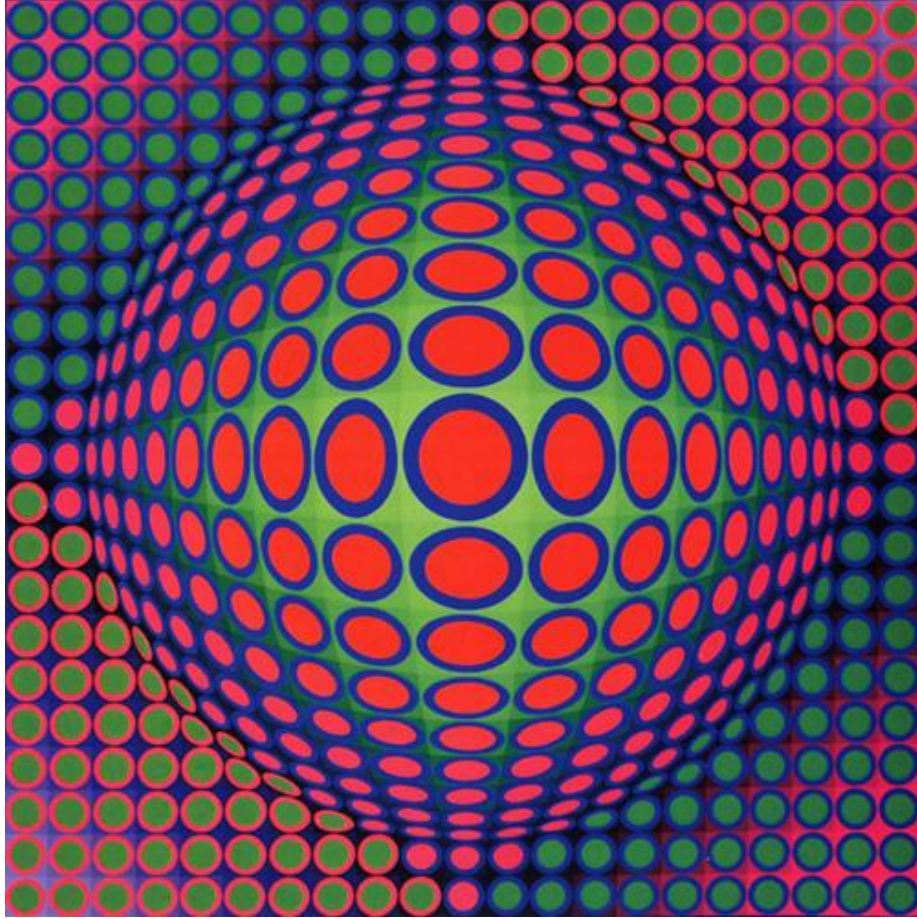
Görsel 42 Maurits Cornelis Escher, Gökyüzü ve Su (1938)

---

<sup>308</sup> Özel, Zühal; Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı; Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi; Cilt: 7, Sayı:2; 2007; sayfa: 397 Erişim:

<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423869634.pdf>

Op Sanat alışmaları, sanat kuramcılarının yanı sıra bilim adamlarının da ilgisini çekmiş, özellikle matematik alanında uzmanlaşmış bilim insanları, fizyoloji ve psikoloji bilimi de Op Sanat çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Matematiksel hesaplamalar ve geometri ile estetiğin kesişen noktalarından yola çıkan Optik Sanat, Soyut Sanat'ın matematiksel olarak temalaşmış biçimi olarak görülmektedir. Gz yanılısamasını kullanan geometri ve matematik bilimi, dokusal yapıyı oluşturan biçimlerin matematiksel olarak büyümesi ve küçülmesi, değişime uğraması, belli noktalarda toplanması, dağılması ya da döndürülmesiyle iki boyutlu resme, perspektif yanında optik hareketle dördüncü boyutu da kazandırabilmektedir.<sup>309</sup>

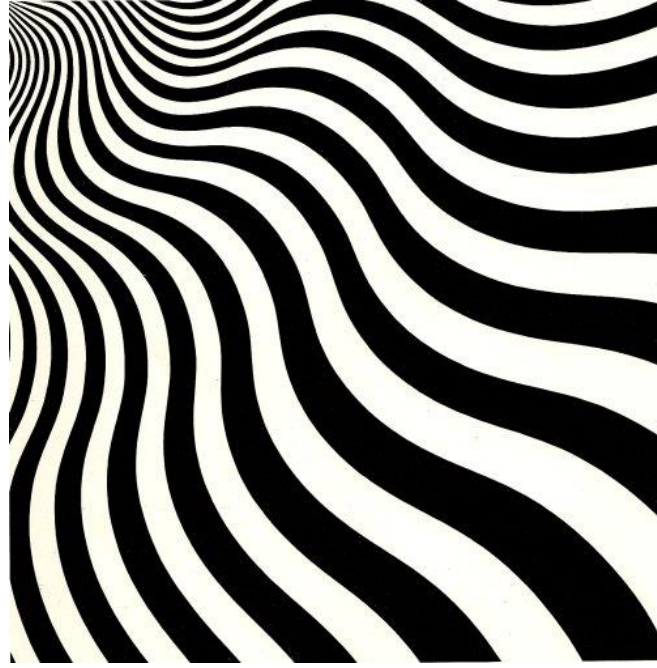


Görsel 43 Victor Vasarely, Vega 200 (1968)

---

<sup>309</sup> zel, Zühal; Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı; sayfa: 398

Victor Vasarely'nin "şövale tablosunun krizi" görüşüne göre, şövalede üretilen tablo, ne kadar cesurca tasarlanmış olursa olsun, galerinin ve koleksiyonerlerin dar çerçevesiyle sınırlı kalmaya mahkumdur.<sup>310</sup> *Görülecek şeyler sunarak sanatı sokağa indirme* fikirlerini taşıyan Vasarely, sanatın elitlerle sınırlı kalmaması gerektiğini, her insanın güzelliğe hakkı olduğunu her fırsatta vurgulamıştır. Çoğaltma yoluyla her keseye uygun işler üreten Vasarely, işinin, yüzde doksanının ter dökmek, yüzde bir yaratıcılık olduğunu dile getirmiştir.<sup>311</sup>



Görsel 44 Bridget Riley, Intake (1964)

Konu odaklı değil, deneysel sanat anlayışına dayanan opart, yeni estetik kabuller ve yeni form yapılarına dayalı bir anlayış taşımaktadır. Sanat yapısının geleneksel ve evrensel değeri yerine, her izleyiciyle değişen anlık değer üreten yapısıyla, modern günlük hayatın içinde kabul edilmesi de oldukça kolay olmuştur. Tekstil ve mimari

---

<sup>310</sup> Vasarely, Pierre; Gyözö Vasarely; Victor Vasarely Türkiye Retrospektifi; sayfa: 12

<sup>311</sup> Pierre Vasarely ile Söyleşi; Victor Vasarely Türkiye Retrospektifi, Sergi kataloğu; sayfa: 22

gibi günlük kullanım alanlarına dahil olan opart, yeni tasarım mantığıyla, topluma doğrudan etki edebilme gücüne sahip olmuştur.<sup>312</sup>



Görsel 45 Larry Aldrich (1966)

### 3.4.8 Performans Sanatı

1960 ve 70'li yıllarda sanatçılar, biçimciliğe karşı geldikleri ve sanatın tüm kurallarını sorguladıkları dönemde, her türlü yeni tekniği ve malzemeyi denemek istemişlerdir. Sanat tanımını sıkıştığı çerçeveden çıkarırken, sanatçı ve izleyicinin rolünü de yeniden biçimlendirmişlerdir. Müzik, şiir, dans, tiyatro gibi geniş yelpazedeki sanat dallarıyla

---

<sup>312</sup> Avcı Tuğal, Sibel; Işık ve Hareket: Op Art; Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi; 2011; sayfa 177

birlikte yürüyen performans sanatı, disiplinlerarası yaklaşımıyla canlı sanatçı eylemleri olarak gerçekleşmektedir.<sup>313</sup>

Tarihi, Dada akımının başlangıcına kadar dayanan performans sanatı, 1960'lar itibariyle popüler hale gelmiştir. Sanatçının düşüncelerinin, geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak dolaysızca iletilmesinin bir yoludur. Sanatçı, amaçladıklarını, düşüncelerini, eylemleri aracılığıyla sergilemeye başlar, sürdürür ve bitirir. Gösterisi sırasında müzik, dans, şiir gibi diğer sanat dallarından da yararlanabilir. Sergi, galeri, müze gibi hiçbir aracı kullanmadan izleyiciye doğrudan ulaşan sanatçı, izleyiciyi de aktif olarak performansına dahil ederek, etkinliğini seyircinin izleme eylemi ile tamamlar.<sup>314</sup> İzleme olmadan, performansın anlamı, tam olarak sağlanamamaktadır.



Görsel 46 Jackson Pollock (1950)

---

<sup>313</sup> Bolat Aydoğan, Kibar Evren; Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi; 2008; sayfa: 3

Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/193371>

<sup>314</sup> Avşar Karabaş, Pelin; İşleyen, Fatih; International Journal of Cultural and Social Studies; 2016; sayfa: 3; Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/338508>

Doğadaki ve insan yaşamındaki sürekli değişim, sanatçılarda yenilenme dürtüsünü uyandırmaktadır ve alışkanlıklara, durağanlığa karşı koyma isteği, sanatçı üretimlerine de yansıyor, yapıtın, harekete ve sürekliliğe dayalı bir *süreç* üretimi haline gelmesini sağlamıştır.<sup>315</sup> Performans başlar, sürer ve biter. İzleyici bu sürecin tamamına tanık olma imkanı bulurken, kendi izlemesiyle anlam kazanan sanat performansının değerine katkı sağlamaktadır. Sona eren performans ortadan kalkarken, elde kalan sadece arşivlenecek bir belgedir ve bu da sanat yapıtının kendisi değil, yalnız göstergesidir. Sanat yapıtı ortadan kalktığı için alınıp satılabilen bir sanat nesnesi artık mevcut değildir. Böylece, sanatçı hem yapıtını hem kendini piyasa koşullarından korumaktadır. Sanat iktidarı koşulları işlememektedir.



Görsel 47 Vito Acconci, Tescilli Markalar (1970)  
Amerikalı sanatçı, kendini ısırarak damgaladığı performansında,  
kapitalist ekonominin insanı tüketme yönelten etkenlerini düşündürmeye çalışmıştır.

---

<sup>315</sup> Demirkol, C. Vedat; Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm; Doğa Basın Yayın; 2008;  
sayfa: 62

Kavramsal sanata yönelik sanatçıların, klasik malzemelerin çok ötesinde, kendilerini bedenleriyle ifade etmeye çalışmaları, galeri, müze gibi, ideolojilere bağlı mekanlardan kurtulmaları için özgürlükçü bir seçenek olmuştur. Dile getirdikleri muhalif tavırla, dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi duruşlarını daha aktif olarak sergileyebilmektedirler. Sanatın tanımını ve sınırlarını da sorgulayarak bedenlerini, sergilenen bir sanat malzemesine dönüştürmüşlerdir. Kavramsal sanatın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi, performans sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir. Tiyatrodan farklı olarak beden, başkası tarafından yazılan metni sunan değil, sanat yapıtının hem malzemesi hem anlamı hem görünüşüdür. Yani performans sanatı, Merleau-Ponty'nin dediği gibi, insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği gerçeği üzerine kuruludur.<sup>316</sup>



Görsel 48 Yves Klein, Anthropométries 1960

Kendi adıyla anılan mavi tonundaki boyayla boyadığı kadın bedenlerini tuval bezi üzerinde yuvarlayarak oluşan lekeleri performans olarak sergileyen Yves Klein, bedenin izini belgeleyerek, bedeni izi, aracılığıyla sorgulamaya açmıştır.

---

<sup>316</sup> Antmen, Ahu; 20.YY Batı Sanatında Akımlar; sayfa: 222



Bedeni kullanarak bireyselliğin vurgulanması, 1960'lardaki gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, ırk ve cinsiyet ayrımcılığının bir yansıması iken, iktidara karşı alınan tavrın da çok önemli bir göstergesidir. Toplumsal koşulların istediği gibi yönettiği bedenine sahip çıkan sanatçı, bedenini istediği gibi kullanarak özgürlükçü tavrını da ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Foucault'nun Panoptikon Kuramı Bağlamında Sanat ve İktidar başlıklı tezimizin amacı sanat ve iktidar ilişkilerini Panoptikon kuramı üzerinden kavramaya çalışmaktadır. Hayatımızın en küçük noktasına kadar nüfuz eden iktidar, elbette siyasi, ekonomik veya sanatın kendi kuralları kapsamında, sanatı da fazlasıyla denetiminde tutmuştur.

Bentham'ın Panoptikon hapisane modelinden esinlenerek oluşturduğu Panoptikon kuramında Foucault, gözetim sistemleri aracılığıyla iktidarın bizi nasıl gözetlediği konusunda derin çalışmalar yapmıştır. Panoptikon sistemi, öncelikle gözetim ve denetimle, bireyin kontrol altında tutulması ve suç önleyici bir amaç taşısa da zamanla insanın her türlü davranışının yönetilmesi noktasına kadar varmıştır. Gözetim yapmanın, disiplinci iktidarı nasıl oluşturduğunu, gözetlenmenin insan hayatında nasıl yönlendirici etkisi olduğunu detaylarıyla anlatan Foucault, iktidarın, bu denetlenmenin güvenlik ve konfor gerekçeleriyle topluma meşru kurumlar aracılığıyla kabul ettirilmesini ele almıştır. Okul, kilise, dernek, ordu, fabrika gibi kurumlarla, birey doğumundan itibaren resmi bir idare çarkının içinde, iktidarın istediği biçimde hareket etmekten başka şansa sahip değildir. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle, gözetlenme alanı çok genişlemiş, birey attığı her adım kontrol altına alınmıştır. Siyasiden çok ekonomik anlama bürünen iktidar, artık askeri değil ekonomik gücü elinde bulunduranıdır. Öyle ki bireyin boş zamanı bile yönetilmekte, eğlence ve tüketim davranışları sürekli kontrol altında tutulmaktadır.

Okul adı altında kurulan Bauhaus sistemi, zanaatın güçlendirilmesi, meslek edinmenin kolaylaştırılması amaçlarıyla işlerken aynı anda da estetiğin günlük hayata dahil edilmesi için, zanaat üretimlerinin tasarım planıyla yapılmasını sağlamıştır. Bauhaus Okulu, zanaatta özgürleştirici olması veya sanatta modelleyici olması bakımından tartışmaya açıktır. Her ne kadar sanatın, tamamen bağımsız yapılmasını tezini savunsa

da aslında sanatçının özgürlüğü kendine sunulanlar arasından seçim yapmaktan ibarettir.

Sanayi Devriminin getirdiği fabrika üretimleriyle birlikte ve Bauhaus Okulu'nun tasarladığı kitlesel üretim temasıyla, toplum kendisine sunulan standart ürünleri almaya mecbur bırakılmıştır. Hem estetik ürünlere sahip olma arzusunu pekiştiren sosyal kabulü gerekçelendirme sebebiyle hem de aksi durumda ötekileştirilme ve yalnızlaştırma tehdidiyle, kitlesel üretimin yine kitlesel biçimde tüketilmesi zorunlu hale getirilmiştir. Kendi hükümdarlığının devamlılığı için bireyselliğin en belirgin yanı olan beğeni ve eğlenceyi de tek tip bir sisteme indirgemıştır. Düşünmeyen, sorgulamayan birey, iktidarın en büyük aracı ve dolayısıyla amacıdır. Bireyin tektipleştirilmesi de kültür endüstrisi sistemiyle gerçekleştirilmektedir. Öyle ki birey artık kendini yönetenlerin onun adına her şeyi düşündüğünü ve planladığını gönüllü olarak kabul etmektedir.

Kültür endüstrisi dahilinde, akademik ve siyasi çerçeve dışında, sanat da kendi iktidarını yaratmış, galeri, müze, fuar, küratörlük gibi kurumlarla sanatı yönetir hale gelmiştir. Sanat eseri, artık bir piyasa ürünüdür ve alınıp satılmak için vardır. Kendi varlığını sürdürmek için sisteme boyun eğen sanatçı, ekonomik sebeplerle ve kabul edilme gayesiyle galeri veya küratörün yönlendirmesiyle sanat üretmektedir.

XVIII. yüzyıl sonlarında sanat büyük bir değişim sürecinin eşiğine gelmişti. Sanayi Devrimi gibi toplumu her alanda etkisi altına alan dönemde, akademik kuralların yıkılması, siyasi iktidarın denetiminin dışına çıkmak, farklı akımlarla biçim ve içerik değiştirmek, sanatı bambaşka bir noktaya taşımıştır. Gelişen sosyal bilimlerin ve teknolojinin getirdikleri, sanatçıya daha derinlikli ve özgür bir düşünme alanı yaratmıştır. Artık yalnız gözün gördüğünü değil, görüntünün arkasını ve insana hissettirdiklerini düşünen sanatçı, kendisini ışığın ruhani etkisine bırakarak, formları parçalayarak, malzemesini zenginleştirerek kavramsal arayışlara yönelmiştir. Kendi serbest düşüncesinin gelişimi, siyasi ve ekonomik iktidarla hesaplaşmayı da beraberinde getirmiştir. Bu hesaplaşmayı, ekol, akım gibi daha kitlesel tavırla sunan

sanatçı, hem siyasi/ekonomik iktidarın denetiminde sınırlanmaya çalışmış hem de sanatın kendi kurallarına baş kaldırmıştır.

Biçim olarak akademik sanatın kurallarının yıkılması, sonrasında içerik ve malzeme açısından çok güçlü, disiplinlerarası ve hedef kitlesi de genişleyen yepyeni bir anlayış getirmiştir. Metinde ele alınan Kübizm, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Arte Povera, Fluxus, İlişkisel Estetik, Op-art ve Performans Sanatı akımlarıyla bu yeni anlayış biçimi anlatılmaya çalışılmıştır.

Son sözümüzü söylemek gerekirse, iktidar ve sanat, birbirine kardeş sayılmazlar elbette ama birlikte yoğruldukları çok alan olmuştur. İfade dili olarak sanat kah toplumun akışına uyum sağlamış ve kendini iktidarın yönetimine bırakmıştır, kah muhalefet yönü baskın çıkmış ve farkındalık yaratmak için devrimsel hareketlere başvurmuştur.

Hayat güllük gülistanlık olsa, hiç kimse kendini söz söylemek, bir şeyleri değiştirmek için yormazdı. İnsanın olduğu her yerde yöneten ve yönetilen mutlaka olacaktır. Önemli olan bu sistemin ne kadar insani sürdürüldüğüdür. En zor koşullarda bile sanat, bireye hem ifade alanı yaratan hem de nefes aldırان bir seçenek olarak hareket imkanı sağlayacaktır.

Sahip çıkmamız gereken insanlığımız ve özgürlüğümüzdür.

## KAYNAKÇA

ACAR, Barış; Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar; Sel Yayıncılık, 2016

ADORNO, Theodor; Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi; İletişim Yayınları; 2016;  
Çevirenler: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen

ADORNO, Theodor-Horkheimer, Max; Aydınlanmanın Diyalektiği; Kabalcı Yayınları; 2010; Çeviri: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan

AKAY, Ali; Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları, Doğu Batı Yayınları, 2016

ALICI, Sezin; 19.Yüzyılda Sanatın Başkenti Paris ve İzlenimcilik Akımı; İdil Dergisi; 2017

Erişim: <http://idildergisi.com/makale/pdf/1506602830.pdf>

ALTUĞ, Taylan; Son Bakışta Sanat; Yapı Kredi Yayınları; 2018

ARTUN, Ali; Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi; İletişim Yayınları

ASAN Tezer, Hatice; Türk eğitiminde iktidar-eğitim ilişkileri ve insan yetiştirme politikalarının Michel Foucault'nun Panoptikon metaforuna göre incelenmesi: 1795-1946, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2013, Danışman: Doç Dr Nurhayat Çelebi

ANTMEN, Ahu; 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; Sel Yayıncılık; 2010

AVCI TUĞAL, Sibel; Işık ve Hareket: Op Art; Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi; 2011;

AVŞAR KARABAŞ, Pelin; İşleyen, Fatih; International Journal of Cultural and Social Studies; 2016; Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/338508>

BARRET, Michele, Marx'tan Foucault'ya İdeoloji, Çeviren: Ahmet Fethi, Mavi Ada Yayınları, İstanbul, 2000

BAUDRILLARD, Jean; Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri; Boğaziçi Üniversitesi Yayınları; 2009; Çeviri: Oğuz Adanır, Ali Bilgin

BAUDRILLARD, Jean; Nesnelere Sistemi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, Çeviri: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu

BAUDRILLARD, Jean; Sanatın Komplosu; İletişim Yayınları; 2010; Çevirenler: Elçin Gen, Işık Ergüden

BAUDRILLARD, Jean; Tüketim Toplumu / Söylenceleri-Yapıları, Ayrıntı Yayınları, 2010, Fransızca'dan çevirenler: Hazal Deliçayırılı, Ferda Keskin

BAUMAN, Zygmunt; Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları; Ayrıntı Yayınları; 2006; Çeviren Abdullah Yılmaz

BEKSAÇ, Engin; V.Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı; Ceren Yayıncılık; 2015

BERGER, John; Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı; Metis Yayıncılık; 2010; Çevirenler: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen

BERNAUER, James W; Foucault'nun Özgürlük Serüveni, Ayrıntı Yayınları, 2005, İngilizceden çeviren: İsmail Türkmen, Yayına hazırlayan: Mehmet Beşikçi

BİLGİN, İhsan; Makale: Bauhaus'un Zamanı ve Yeri; Bauhaus, Kaynak: Modernleşmenin Tasarımı, Derleyen: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, 2011

BİLGİN, Nahit; Antik Yunan Dünyası, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004

BOLAT AYDOĞAN, Kibar Evren; Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi; 2008 Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/193371>

BOURRIAUD, Nicolas; İlişkisel Estetik; Bağlam Yayıncılık; 2005; Çeviren Saadet Özen

BOYRAZ, Burak; CANTÜRK, Ali; Yeni Gerçeklik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri; İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi; 2013 Erişim: <http://www.itobiad.com/download/article-file/92670>

BOZKURT, Veysel; Gözetim ve İnternet: Özel yaşamın Sonu mu? Birikim Dergisi, Ağustos 2000, sayı: 136. Erişim: <http://veyselbozkurt.com/makaleler/>

BULAT, Serap; Bulat, Mustafa; Aydın, Barış; Bauhaus Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2014, Erişim: [e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/download/5000033556/5000033585](http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/download/5000033556/5000033585)

ÇAM, Esat; Siyaset Bilimine Giriş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No:2700, İktisat Fakültesi, No: 452

ÇİĞİRLİ, Eda; Çağdaş Sanat Ortamında Küratörün Rolü; Erişim: <http://izlekler.com/cagdas-sanat-ortaminda-kuratorun-rolu-eda-cigirli/>

ÇİFTÇİ, Sabri, Modernden Postmoderne İktidar Kavramındaki Değişim, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Serpil Üşür, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, Ankara 1997

ÇOBAN, Barış/Özarslan, Zeynep (Hazırlayanlar); Panoptikon-Gözün İktidarı, Yazarlar: Jeremy Bentham, Catherine Pease-Watkin, Simon Werret, Barış Çoban, Zeynep Özarslan, Su Yayınları, 2016. Çeviren: Barış Çoban, Zeynep Özarslan

DEBORD, Guy; Gösteri Toplumu; Ayrıntı Yayınları; 2010; Çevirenler: Ayşe Ekmekçi, Okşan Taşkent

DEMİRKOL, C. Vedat; Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm; Doğa Basın Yayın; 2008

DOLGUN, Uğur, Dr; Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, Küreselleşen Dünyada Gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar İlişkileri, Ötüken Neşriyat, 2015

DUVERGER, Maurice; Siyaset Sosyolojisi, Varlık Yayınları, 1980

ECO, Umberto; Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik; Can Yayınları; 2012; Çeviren: Kemal Atakay

EMMELHAINZ, Irmgard; Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?; Kaynak:Çağdaş Sanat ve Kültürizm, Editör: Ali Artun; İletişim Yayınları; 2013

ERGUR, Ali; Finans Kapitalizminin İçselleştirilmiş Mantığı Olarak Gözetim; Gözetim Toplumu-Panoptikon; Derleyenler: Barış Çoban, Bora Ataman, TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası Yayınları; 2016; Erişim: [http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f\\_ek.pdf](http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f_ek.pdf)

ERGÜDEN, Işık; Hapishane Çağı/Kapatılan İnsan, Sel Yayıncılık, 2017

ERGÜN, Elif; Foucault Düşüncesinde Mekanın Politikası / Hapishane ve Tımarhane Bağlamında; Makale: FelsefeLogos, yıl: 17, sayı: 50, Fesatoder Yayınları, 2013

EROĞLU, Özkan; Sanatın Tarihi; Kolaj Kitaplığı; 2007

ERZEN, Jale, Prof; Mimarlık Dergisi, Sayı: 349; Eylül-Ekim 2009, Erişim:

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>

FOSTER, Hal; Exhibitionists London Review of Books'ta (Cilt. 37, sayı 11); Çeviren: Ayşe Boren; 2015; Erişim: <http://www.e-skop.com/skopbulten/kuratorler-ve-teshirciler/2616>

FOUCAULT, Michel; Büyük Kapatılma, Ayrıntı Yayınları, 2011, Çevirenler: Işık Ergüden, Ferda Keskin, Yayına Hazırlayan: Ferda Keskin

FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yayınları, 2016, Fransızcadan çeviren: Hülya Uğur Tanrıöver, Yayına hazırlayan: Kerem Eksen

FOUCAULT, Michel; Entelektüelin Siyasi İşlevi, Ayrıntı Yayınları, 2011, Çevirenler: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, Yayına hazırlayan: Ferda Keskin

FOUCAULT, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Kitapevi, 2000, Çeviren:Mehmet Ali Kılıçbay

FOUCAULT, Michel; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yayınları, 2007, Çevirenler: Işık Ergüden, Yayına Hazırlayan: Ferda Keskin

FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar, Ayrıntı Yayınları, Beşinci Basım 2016, Çevirenler: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Yayına hazırlayan: Ferda Keskin

FOUCAULT, Michel; Toplumunu Savunmak Gerek, Yapı Kredi Yayınları, 2011, Çeviren: Şehsuvar Aktaş,

FREEMAN, Charles; Mısır, Yunan ve Roma – Antik Akdeniz Uygarlıkları, Dost Yayınları, 2013, İngilizceden çeviren: Suat Kemal Angı

<http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-h/21336-maurice-hauriou-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html?showall=1>

GANS, Herbert J; Popüler Kültür ve Yüksek Kültür; Yapı Kredi Yayınları, 2018; Çeviren: Emine Onaran İncirlioğlu

GOMBRICH, E.H; İmge ve Göz / Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler, Yapı Kredi Yayınları, 2015, çeviren: Kemal Atakay

GOMBRICH, E.H; Sanatın Öyküsü; Remzi Kitabevi, 2007, Çevirenler: Erol Erduran, Ömer Erduran,

GOMPertz, Will; Sanatçı Gibi Düşün; Yapı Kredi Yayınları; 2017; Çeviren: Süreyya Evren

<http://goster.co/darwin-gunune-gonderme-yapan-15-evrim-karikaturu>

GÖRENEK BEYAZ, Gülderen; Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video; 2016; Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/319474>



GÜNER, Enver; ATAMAN, Gülден; Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long; Akdeniz Sanat Dergisi; 2016 Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275534>

ILLICH, Ivan; Okulsuz Toplum; Aktaran: Ot Dergisi, Sayı 57, Kasım 2017  
IŞIK Abdullah; Kübizm; Erişim:  
<https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2015/02/28/kubizm-alintidir/>

İPŞİROĞLU, Nazan & İPŞİROĞLU, Mazhar; Sanatta Devrim; Haylabaz Kitap; 2009

KAVRAKOĞLU, Füsün; Performans Sanatı, Joseph Beuys; 2016;  
Erişim: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/olu-bir-tavsana-yapitlar-nasil-anlatilir>

KESİM Güven, Sevgi; Gözetimin Toplumsal Meşruiyeti; Gözetim Toplumu-Panoptikon; TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası Yayınları; 2016; Derleyenler: Barış Çoban, Bora Ataman  
Erişim: [http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f\\_ek.pdf](http://www.emo.org.tr/ekler/dbf17031f5a9c1f_ek.pdf)

KOCA, Binnaz; Kavramsal Sanat; İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi; 2017  
Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/391189>

KOLUAÇIK, İhsan; Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları; Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), 2017, Cilt 2, Sayı 3, 135-156. Erişim: <http://ilefdergi.ibu.edu.tr/index.php/akad/article/download/54/50>

KREFT, Lev; Makele: 20.Yüzyılda Sanat ve Siyaset; Kaynak: Sanat-Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika; İletişim Yayınları; 2009; Çeviren: Emrehan Zeybekoğlu

KUSPIT, Donald; Sanatın Sonu; Metis Yayıncılık, 2010; Çeviren: Yasemin Tezgiden

LYON, David; Elektronik Göz; Sarmal Yayınevi; 1997; Çeviren: Dilek Hatatoğlu

LYNTON; Norbert; Modern Sanatın Öyküsü; Remzi Kitabevi; 2009; Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş

MADZOSKI, Vesna; Küratörlük; Koç Üniversitesi Yayınları; 2016; Çeviren: Mine Haydaroğlu

MERLEAU-PONTY, Maurice; Göz ve Tin, Metis Yayınları, 2006, Fransızcadan çeviren: Ahmet Soysal

NIETZSCHE, Friedrich; Tragedyanın Doğuşu, İthaki Yayınları, 2005, Çeviren: Mustafa Tüzel

ÖNDİN, Nilüfer; 20.YY Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları; 2009

ÖZDERİN, Süleyman; Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör: Küratör; Ulakbilge Dergisi  
Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/143453>

ÖZEL, Zühal; Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı; Anadolu Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Dergisi; Cilt: 7, Sayı:2; 2007  
Erişim: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423869634.pdf>

ÖZER, Bülent; Makale: Bauhaus Dizaynlamada Rasyonalist Felsefe Üzerine Bir Deneme,  
Mimarlık Dergisi, 1968, sayı 55  
Erişim: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/369/5367.pdf>

PARAS, Eric, Foucault, Özenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna, Kolektif Kitap, 2016,  
Çeviren: Yunus Çetin

POSTER, Mark; Foucault, Marsizm ve Tarih, Otonom Yayıncılık, 2008, İngilizceden  
çeviren Feride Güder

POSTMAN, Neil; Televizyon, Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem; Ayrıntı  
Yayınları; 2012; İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay

REVEL, Judith; Michel Foucault-Güncelliğin Bir Ontolojisi, Otonom Kitap, 2006,  
İtalyancadan çeviren: Kemal Atakay

RUHRBERG, Bettina; Arte Povera, The Genesis of a Term and the Reception of a Movement  
Aktaran: Gizem Tatlıcı; İtalya'da 1960'larda Arte Povera Hareketi ve Çağdaş Türk Sanatına  
Yansıması Yüksek Lisans Tezi; 2012; Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

SAĞLAN, Suhal; Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys; 2014  
Erişim: <http://itaatsiz.org/2014/03/14/sanatta-devrimci-bir-akim-fluxus-ve-joseph-beuys/>

SARTORI, Giovanni; Görmenin İktidarı'ndan aktaran: Cemile Tokgöz, Bilişim çağında  
toplumsal denetim aracı olarak gözetim olgusu ve yeni iletişim ortamlarında bireyin gözetim  
farkındalığı üzerine bir araştırma, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2011

SOWERBY, Robin; Yunan Kültür Tarihi, İnkılap Kitapevi, 2012, İngilizceden çeviren:  
Özgür Umut Hoşafçı

TANİLLİ, Server; Yüzyılların Gerçeği ve Mirası/İlkçağ: Doğu, Yunan, Roma, Alım  
Yayınevi, 2007

TANYELİ, Yavuz; Karşı Gibi; Küratör Fenomenolojisi; Türkiye'nin Plastik Sanatlar  
Dergisi, 6. sayı, İstanbul, Mart 2005, s. 12-19; Aktaran: Özderin, Süleyman; Çağdaş Sanatta  
Küresel Bir Faktör: Küratör; Ulakbilge Dergisi. Erişim:  
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/143453>

TEKİN, Oğuz; Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş, İletişim Yayınları, 2010

THOMPSON, Don; Sanat Mezat; İletişim Yayınları; 2012; Çeviren: Renan Akman

TOGAY, Nuray (hazırlayan), Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Walter Gropius ve Bauhaus, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, Haziran, 2002 s.21; Aktaran: Yasemin İspirli Gönülkırılmaz, Bauhaus'un Türkiye'deki iç mekan tasarımına yansımaları, Yüksek lisans tezi, Danışman: Prof. Dr. M. Yalçın Özel, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İçmimarlık Anasanat Dalı, İstanbul, 2012

TUTAR, Hasan; Küreselleşme Sürecinde İşletme Yönetimi: Geleneksel ve Küresel İşletmelerde Fonksiyonel açıdan Bir Değerlendirme, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1999

URHAN, Veli; Foucault / Fikir Mimarları Dizisi 24, Say Yayınları, 2010

URHAN, Veli; Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi, Say Yayınları, 2013

Vasarhelyi, Pierre; Gyözö Vasarhelyi; Victor Vasarely Türkiye Retrospektifi, Sergi Kataloğu, Arkas Holding; 2017

YAĞMUR, Önder; Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art; İdil Dergisi; 2016,  
Erişim: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1480426149.pdf>

YAYLALI, H; Makale: Bauhaus Okulu, Art Decor, Sayı 85 (Nisan 2000), s.106-120; Aktaran: Yasemin İspirli Gönülkırılmaz, Bauhaus'un Türkiye'deki iç mekan tasarımına yansımaları, Yüksek lisans tezi, Danışman: Prof. Dr. M. Yalçın Özel, Marmara Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü, İçmimarlık Anasanat Dalı, İstanbul, 2012

## GÖRSELLER

Görsel 1 Epidauros Tiyatrosu

Görsel 2 J. Bentham'ın Panoptikon Modeli, 1785

Görsel 3 Illinois, Stateville'de hapisane modeli

Görsel 4 Bauhaus Okulu, Weimar binası

Görsel 5 Michel Foucault

Görsel 6 Bauhaus Okulu, Weimar binası

Görsel 7 Gropius'un dairesel şeması

Görsel 8 Bauhaus Tasarım Okulu Öğretim Kadrosu soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer

Görsel 9 Marianne Brandt, Bauhaus Çaydanlık (1924)

Görsel 10 Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona Koltuğu (1929)

Görsel 11 Barbara Kruger, Untitled (I shop, therefore I am) (1987)

Görsel 12 Modern insanın evrimi

Görsel 13 Edouard Manet, Kırdada Öğle Yemeği (1862-1863)

Görsel 14 Claude Monet, Empresyon, Gün Doğumu (1872)

Görsel 15 Edgar Degas, Yıldız (1878)

Görsel 16 Paul Cezanne, St Victoire Dağı (1904)

Görsel 17 Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar (1907)

Görsel 18 Marcel Duchamps, Merdivenden İnen Çıplak (1912)

Görsel 19 Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman (1912-1913)

- Görsel 20 Robert Delaunay, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay (1912-1913)
- Görsel 21 Giacomo Balla, Güneşin Önünden Geçen Mars (1914)
- Görsel 22 Piet Mondrian, Kavanozlu Natürmort (1911-1912)
- Görsel 23 Piet Mondrian, Mavi Cephe (1914)
- Görsel 24 Piet Mondrian, Abstract (1920)
- Görsel 25 Kazimir Malevich, Siyah Kare (1913)
- Görsel 26 Marcel Duchamp, Çeşme (1917)
- Görsel 27 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (1965)
- Görsel 28 Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir (1929)
- Görsel 29 Robert Simithson, Sarmal Dalgakıran (1970)
- Görsel 30 Andy Goldsworthy, Doğal Adam
- Görsel 31 Richard Long, Beylik Çizgisi (2015)
- Görsel 32 Mel Chin, Toprak Diriltme Projesi (1993)
- Görsel 33 Pablo Picasso, Boğa Başı (1943)
- Görsel 34 Michelangelo Pistoletto Paçavraları İçinde Venüs (1967)
- Görsel 35 Mario Merz, Giap'ın İglosu (1968)
- Görsel 36 Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır (1965)
- Görsel 37 Fluxus Manifesto (1963)
- Görsel 38 Nam June Paik Watchdog (1996)
- Görsel 39 Felix Gonzalezs Torres, Ross'un Portresi (1991)
- Görsel 40 Rirkrit Tiravanija, Fear Eats the Soul (2011)
- Görsel 41 Jens Haaning, Türkçe Şakalar (1994)

Görsel 42 Maurits Cornelis Escher, Gökyüzü ve Su (1938)

Görsel 43 Victor Vasarely, Vega 200 (1968)

Görsel 44 Bridget Riley, Intake (1964)

Görsel 45 Larry Aldrich (1966)

Görsel 56 Jackson Pollock (1950)

Görsel 47 Vito Acconci, Tescilli Markalar (1970)

Görsel 48 Yves Klein, Anthropométries 1960

## ÖZGEÇMİŞ

1974 yılında İstanbul'da doğmuştur. Galatasaray Lisesi (1993) ve İstanbul Üniversitesi Uluslararası İlişkileri (1998) bölümünün ardından, uzun yıllar çalışacağı turizm ve organizasyon sektöründe iş hayatına atılmıştır. Beş yıl Suavi Kendiroğlu atölyesinde, iki yıl İSMEK bünyesinde resim dersleri almıştır. Halen hayatının her anında sanat solumaya çalışmaktadır.